

Reinhart Meyer-Kalkus

Richard Wagners Theorie der Wort-Tonsprache in ‚Oper und Drama‘ und ‚Der Ring des Nibelungen‘

1. Der ‚Poet-Philolog‘ und die Germanistik

Wagners Schriften – in den Gesammelten Schriften in immerhin 9 bzw. 14 Bänden vereinigt – bereiten den Wagner-Verehrern seit jeher Verlegenheit. Thomas Mann etwa zweifelte, ob sie „je jemand ... ernst genommen habe“.¹ Sie kommentierten Wagners Werk „sehr mangelhaft, sehr mißverständlich.“² Als Schriftsteller sei Wagner ein Dilettant³, habe er doch keineswegs „das Verhältnis zur Sprache“, das dasjenige „unserer großen Dichter und Schriftsteller“ gewesen sei.⁴ Thomas Mann hat nicht gezögert, das Urteil des Dilettantischen auf die Dichtungen von Wagners Musikdramen auszuweiten.⁵ Allerdings ist er hier bereit, „Einlagerungen von absoluter Genialität, von Kraft, Gedrungtheit, Urschönheit“ anzuerkennen, wenn sie auch „der Ergänzung durch Bild, Gebärde, Musik“ bedürften.⁶

¹ Thomas Mann: Leiden und Größe Richard Wagners (1933), in: Th. Mann: Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe, hg. Erika Mann, Frankfurt/Main 1963, S.73.

² „Es ist wahr, man kann aus Wagners Schriften nicht viel über Wagner lernen.“ Ebd., S.27 f.

³ Ebd., S.75. – Th. Mann schließt hier an Urteile Nietzsches an, vgl. dessen Brief an Erwin Rohde vom 8.10 1868, in: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd.2, München 1986, S.322. – Vgl. Klaus Kropfinger: Wagners Musikbegriff und Nietzsches ‚Geist der Musik‘, in: Nietzsche-Studien 14/1985, S.2 f.

⁴ Th. Mann: Leiden und Größe, S.76. – Thomas Mann nimmt hier ein Bekenntnis Wagners auf. Dieser hatte selber ein durchaus zwiespältiges Verhältnis zu seinen Schriften, vor allem zu ‚Oper und Drama‘. Er hat die Nötigung zur Niederschrift seiner Gedanken als einen „Krampf“ bezeichnet, der seiner künstlerischen Natur fremd und peinigend gewesen sei. Vgl. R. Wagner: Gesammelte Schriften [in 14 Bänden], hg. Julius Kapp, Bd.10, Leipzig o. J., S.200. – Vgl. auch Nietzsches Bemerkungen zu Wagners Prosa-Schriften in den Nachgelassenen Fragmenten 1872-1876, in: F. Nietzsche: Der Fall Wagner. Schriften – Aufzeichnungen – Briefe, hg. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/Main 1983, S.349 f.

⁵ Th. Mann: Leiden und Größe, S.76.

⁶ Als ob es eine Infragestellung seiner selber wäre, weist Thomas Mann allerdings

Diese Abwehr von Wagners Kunstschriften und die ambivalente Bewertung seiner Dichtungen haben Schule gemacht, bei den Musikwissenschaftlern ebenso wie bei den Germanisten, die sich mit Wagners Werk nach dem Zweiten Weltkrieg beschäftigt haben.⁷ Wenig fiel dabei ins Gewicht, daß Wagners Schriften und Dichtungen im 19. Jahrhundert eine ungemeine Wirkung in den europäischen Nachbarländern ausübten; daß etwa in Frankreich die Kenntnis der deutschen romantischen Bewegung wesentlich durch Wagner vermittelt wurde⁸; daß Friedrich Nietzsches frühe Schriften ohne die intensive Rezeption von Wagners Kunstschriften gar nicht zu denken sind; noch auch, daß ein Komponist wie Richard Strauss Wagners ‚Oper und Drama‘ (1851) zum „Buch aller Bücher über Musik“ erklären konnte.⁹ Die Untersuchungen zu den Kunstschriften Wagners sind denn auch in der an Umfang stattlichen Forschungsliteratur zu Wagner immer noch vergleichsweise dünn gesät¹⁰ – wofür Thomas Manns Urteile allerdings nicht

Wagners Behauptung zurück, daß die Kunst nur in der Verbindung aller Künste, im Gesamtkunstwerk ihre Erfüllung findet. Ebd., S.73.

⁷ Von Ausnahmen wie den Arbeiten von Peter Wapnewski und Dieter Borchmeyer sehe ich einmal ab.

⁸ Vgl. Erwin Koppen: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle, Berlin 1973. – Es war denn auch Baudelaire, der nachdrücklich auf den Theoretiker und Philosophen Wagner hinwies, mit der These, daß „jeder große Poet natürlicher-, ja fatalerweise auch Kritiker“ sei. Charles Baudelaire: Richard Wagner et Tannhäuser à Paris (1861), in: *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, hg. Henri Lemaître, Paris 1962, S.705 f.

⁹ Richard Strauss: Bemerkungen zu Wagners ‚Oper und Drama‘ (um 1940), in: Richard Strauss: Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe, hg. Ernst Krause, Leipzig 1980, S.319. Vgl. auch F. Nietzsche: Fragmente aus dem Nachlaß 1872-76: Wagners Schriften verdienen, „viel mehr als die Schillerschen an den Schulen und Universitäten gelesen und erklärt zu werden.“ F. Nietzsche: Der Fall Wagner. Schriften – Aufzeichnungen und Briefe, S.350.

¹⁰ Vgl. den Überblick über die neuere Wagner-Literatur durch Dieter Borchmeyer: Wagner-Literatur – Eine deutsche Misere. Neue Ansichten zum ‚Fall Wagner‘, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 3. Sonderheft, Tübingen 1993, S.1-62; unter den jüngsten Publikationen verdienen Erwähnung: (trotz eines mißglückten Titels) Peter Peil: Die Krise des neuzeitlichen Menschen im Werk Richard Wagners, Köln 1990 (hier werden die philosophischen Voraussetzungen Wagners in umfassender und gründlicher Weise aufgearbeitet) sowie Jürgen Kühnel: Wagners Schriften, in: Richard-Wagner-Handbuch, hg. Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S.471-588 schließlich: Hella Bartnig: Das Musikdrama im Spiegel des bürgerlichen Sprach- und Geschichtsbewußtseins. Untersuchungen zum Verhältnis von Dichtung und Musik in den Musikdramen Richard Wagners in Bezug auf die deutsche Wissenschaftsbewegung zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Diss. Leipzig 1986 (ungedr.).

allein verantwortlich zu machen sind. Die Musikwissenschaftler scheuen zu Recht, Wagners sich wandelnde Selbstdeutungen zum privilegierten Ausgangspunkt für die Analyse seines kompositorischen Schaffens zu nehmen.¹¹

Diesen und anderen Rezeptionshemmungen¹² mag es zuzuschreiben sein, daß Wagners Theorie des Verhältnisses von Dichtung und Musik im 2. und 3. Buch von ‚Oper und Drama‘ – der letzten der drei Züricher Kunstschriften (entstanden im Winter 1851, publiziert 1852) – immer noch nicht in ihrer ganzen Tragweite für Wagners Dichtungs- und Kompositionsverständnis erkannt worden ist¹³; daß insbesondere die Bezüge zur zeitgenössischen Diskussion in Literatur- und Sprachwissenschaft unaufgeheilt geblieben sind. ‚Oper und Drama‘ widmet sich neben einer Kritik der überkommenen Oper fast ausnahmslos Fragestellungen, welche die Philologie um 1850 bewegten: der Ursprung der Sprache, die Klanggestalt der Dichtung, ihre metrisch-rhythmische Gestalt, das Verhältnis von Dichtung und Gesang usw.¹⁴ Wagner

¹¹ Vgl. Carl Dahlhaus: Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, 2. Auflage, München 1990, S.11 f.

¹² Auch schlichte Verständnisschwierigkeiten sind in Rechnung zu stellen. ‚Oper und Drama‘ führt selbst des Deutschen kundige Leser immer wieder an die Grenzen von Geduld und Verstehensbereitschaft: labyrinthische Sätze, unklare Gedankenführung, Gebrauch von seltsamen Metaphernketten, die in peinlicher Weise immer wieder den Bereich des Sexuellen berühren, ins Schräge geführte Argumentationsmuster der klassischen deutschen Philosophie, schließlich eine Weitschweifigkeit, welche die wenigen Haltepunkte des Verständnisses immer wieder unterspült. Bereits bei Erscheinen wurde diese im Erstdruck 641 Seiten umfassende Schrift als schwer verständlich kritisiert. Vgl. Klaus Kropfinger: Metapher und Dramenstruktur. Bemerkungen zur Sprache in Wagners ‚Oper und Drama‘, in: *Musica* 5/1984, S.423.

¹³ Unter der älteren Forschungsliteratur: Wilhelm Waldstein: Richard Wagner. Eine kulturhistorische Studie über die Entwicklung der künstlerischen Reformpläne und der entscheidenden Epochen zwischen ‚Lohengrin‘ und der ‚Ring‘-Dichtung, Berlin 1922, S.82-110; Reinhart Gerlach: Musik und Sprache in Wagners Schrift ‚Oper und Drama‘, in: Richard Wagner. Werk und Wirkung, hg. Carl Dahlhaus, Regensburg 1971, S.9-40. – Unter der neueren Forschungsliteratur: Klaus Kropfinger: Metapher und Dramenstruktur. S.422-428, schließlich das Nachwort zu der von Klaus Kropfinger sorgfältig kommentierten Ausgabe von R. Wagners ‚Oper und Drama‘ im Reclam Verlag (Stuttgart 1984). – Nach dieser Ausgabe wird die Schrift im folgenden jeweils mit Angabe der Seitenzahlen zitiert.

¹⁴ Wagners produktive Rezeption der Philologie und Altertumswissenschaft ist von der Wagner-Forschung erst in Ansätzen untersucht worden. Zwei wichtige Arbeiten sind hier zu nennen: Hermann Wiesener: Der Stabreimvers in Richard Wagners ‚Ring des Nibelungen‘, Berlin 1924; Curt von Westernhagen: Richard Wagners Dredener Bibliothek 1842-1849, Wiesbaden 1966. – Im Hinblick auf

entwickelt in diesem Kontext – als Baustein für die Begründung seiner Theorie vom musikalischen Drama – eine eigene Sprachentstehungslehre, verwurzelt in der Physiologie der menschlichen Stimme. Und er begründet Motive einer höchst modern anmutenden Sprachskepsis, die vermittelt durch Nietzsche und Hofmannsthal ins Zwanzigste Jahrhundert gelangen werden.

Die deutsche Philologie hatte zu Wagners Lebzeiten wenig Ähnlichkeit mit dem, was seither aus ihr geworden ist. Durch die Arbeiten von Jacob und Wilhelm Grimm, von Karl Lachmann und anderen war sie eine der wesentlichen Triebkräfte der ‚Historischen Schule‘ in Deutschland.¹⁵ Sie teilte die Begeisterung für die Kulturblüte der altdutschen Zeit, welche schon Tieck, Wackenroder, von Arnim und Brentano inspirierte, und trug nach den napoleonischen Kriegen ihren Teil zur Ausbildung eines deutschen Nationalbewußtseins bei. Die Germanistik war keine nur akademische, sondern eine breite kulturelle und politische Bewegung. Die Entdeckung und Vermittlung der ‚vaterländischen Geschichte‘, Sprache, Literatur und Kultur verstand sie als nationale Aufgabe.¹⁶ Als Universitätsfach widmete sie sich u. a. der Untersuchung der germanischen Märchen und Sagen, der Heldenepik und der Edda, der Rechtsquellen und der älteren Sprachstufen.¹⁷ Die Edition der überlieferten Texte sowie quellenkritische Probleme kamen hinzu. An Friedrich Schlegel, Franz Bopp und Jacob Grimm anschließend¹⁸, verfolgte sie andererseits Fragen der Vergleichenden Sprachwissenschaft. ‚Grammatik‘ – das war nach damaligem Verständnis: die Erforschung des alten germa-

die Beschäftigung mit der Klassischen Philologie bzw. der Altertumswissenschaft vgl. Wolfgang Schadewaldt: Richard Wagner und die Griechen, in: Richard Wagner und das neue Bayreuth, hg. von Wieland Wagner, München 1962, S.149-173. – Schließlich die Arbeiten im Richard-Wagner-Handbuch von Ulrich Müller (‘Richard Wagner und die Antike’) und Volker Mertens (‘Richard Wagner und das Mittelalter’), in: Richard-Wagner-Handbuch, S.7-18, 19-59.

¹⁵ Wagners Jugend fällt in die Zeit der Etablierung der Deutschen Philologie als Universitätsfach: 1805 der erste Lehrstuhl (in Göttingen), bis 1848 dann ihre Ausbreitung an allen Universitäten. Wagner gehört dem Altersjahrgang der Schüler von Karl Lachmann (1793-1851), wie etwa Wilhelm Wackernagel (1806-1869), Moritz Haupt (1808-1874), Karl Müllenhoff (1818-1884), Adolf Holtzmann (1810-1868) usw. an.

¹⁶ Vgl. Hella Bartnig: Das Musikdrama, S.31 ff.

¹⁷ Vgl. die souveräne fachgeschichtliche Skizze von Konrad Burdach: Einleitung zu dem Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Karl Lachmann, Jena 1927, S.XV f.

¹⁸ Nicht zufällig erscheinen zwischen 1818 bis 1836 die epochemachenden sprachwissenschaftlichen Arbeiten von Franz Bopp, Erasmus Christian Rask, Jacob Grimm, Wilhelm von Humboldt und Friedrich Diez.

nischen Wortbestandes, der Etymologie, des Lautwandels und der damit in Zusammenhang gesehenen grammatischen Formen. Jacob Grimm und andere führten damit wesentliche Motive der Sprachlehren des 18. Jahrhunderts weiter, wie sie Condillac, Rousseau, Herder und deren Zeitgenossen begründet hatten.¹⁹

Wenn es ein legitimes Interesse der Philologen an Wagner gibt, so nicht zuletzt deshalb, weil Wagner selber ein Philologe im Nebenamt gewesen ist, ein „deutscher Poet-Philolog“, wie ihn Nietzsche genannt hat.²⁰ Von seiner Jugend an hat Wagner die historischen und philologischen Forschungen mit angespanntem Interesse verfolgt, die der griechischen wie die der germanischen Mythologie und Geschichte. Einer von Wagners Lehrern auf der Dresdner Kreuzschule (1822-1827) war der Catull- und Plinius-Herausgeber Karl Julius Sillig. Dieser hat Wagner, nach eigenem Bekenntnis, „mit Bestimmtheit die Philologie als Fach zugewiesen“.²¹ Während seiner gesamten formativen Phase (in Dresden, Leipzig, Paris und wieder in Dresden) erhielt er wesentliche Anregungen von Philologen²², darunter wohl die wichtigsten von seinem Onkel Adolf Wagner (1774-1835), der selber Germanist und Sprachwissenschaftler war.²³ Die private Bibliothek, die Richard Wagner in Dresden zwischen 1842 und 1849 aufbaute, gibt einen Einblick in seine ausgebreiteten und mehr als laienhaften philologischen und historischen Studien.²⁴ Fast die Hälfte aller Bücher

¹⁹ Vgl. den von Joachim Gessinger und Wolfert von Rahden herausgegebenen Band: *Theorien vom Ursprung der Sprache*, 2 Bde, Berlin 1989, bes. Bd.1, S.312 ff., Bd.2, S.30 ff.

²⁰ „Goethe als deutscher Poet-Philolog; Wagner als noch höhere Stufe...“, Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente*, zitiert nach: *Der Fall Wagner*, S.320. Nietzsche münzt diese Bezeichnung außer auf Goethe und Wagner auch auf Schopenhauer. Wagner bezeichnet er als ein „eminent philologisches Ereignis“, von ihm erhoffte er sich eine Belebung, ja eine Erneuerung der akademischen Disziplinen und der allgemeinen Volksbildung.

²¹ An Friedrich Nietzsche (12.6.1872), in: *Gesammelte Schriften*, Bd.13, S.112.

²² So u. a. durch den Schwager Friedrich Brockhaus, den bekannten Leipziger Buchhändler. Während seines ersten Pariser Aufenthalts zählte er auch den Buchhändler und Schwager Eduard Avenarius zu seiner engsten Umgebung, weiterhin den aus Königsberg stammenden Philologen Samuel Lehr, der ihn auf den Tannhäuser-Stoff hinwies.

²³ Vgl. Hella Bartnig: *Das Musikdrama im Spiegel des bürgerlichen Sprach- und Geschichtsbewußtseins*, S.35-49. Adolf Wagner erhielt wegen seiner philologischen Verdienste sogar den Ehrendoktor der Universität Marburg.

²⁴ Vgl. Curt von Westernhagen: *Wagners Dresdner Bibliothek*, Wagner zählt in seiner Dresdner Zeit zu den Abonnenten von Moritz Haupts ‚*Zeitschrift für Deutsches Alterthum*‘, das führende Organ der Germanisten der Zeit, dessen

sind Editionen und Forschungsarbeiten zur mittelhochdeutschen und germanischen Literatur. Epochenmachend war dabei nach eigenem Bekunden die Leküre von Jacob Grimms ‚Deutscher Mythologie‘ (Göttingen 1844).²⁵ „Ja, Jacob Grimm ist eine Art Mutter gewesen“, wird er später einmal gegenüber Cosima ausrufen.²⁶

Vom „sprachwissenschaftlich ungebildeten Wagner“²⁷ sollte man also nicht sprechen. Wagner hat die avanciertesten sprach- und literaturwissenschaftlichen Forschungen seiner Zeit nicht nur zur Kenntnis genommen, sondern auf teils originelle, teils kuriose Art weiterentwickelt. In der Auseinandersetzung mit der Sprachwissenschaft und Germanistik seiner Zeit findet er wichtige Anregungen im Vorfeld zur Dichtung und Komposition des ‚Ring‘. Als Poeta doctus entspricht er dem Leitbild des umfassend gebildeten und theoretisch reflektierenden Künstlers, wie es die Romantiker geprägt hatten.²⁸ In der wissenschaftlichen Selbstreflexion künstlerischen Schaffens, ja im theoretischen Rückbezug auf die Schöpfungen der eigenen Einbildungskraft galt es, eine neue Quelle der Inspiration zu finden.

erste sechs Bände sich in seiner Bibliothek befanden. – Von Jacob Grimm besaß Wagner neben der ‚Deutschen Mythologie‘ auch die ‚Deutsche Grammatik‘ (Band 1, 3. Aufl. Göttingen 1840), die ‚Geschichte der deutschen Sprache‘ (Leipzig 1848), ‚Über den altdeutschen Meistergesang‘ (Göttingen 1811), ‚Deutsche Rechtsalthertümer‘ (Göttingen 1828).

²⁵ Die Lektüre der ‚Mythologie‘ (1844) habe auf seine „innere Seelenstimmung nicht anders als mit einer vollständigen Neugeburt gewirkt“. Mein Leben, hg. Eike Middell, Bd.1., Leipzig 1986, S.300. Vgl. Volker Mertens: Die Grimms, Wagner und Wir, in: Die Grimms, die Germanistik und die Gegenwart, hg. Volker Mertens, Wien 1988, S.113-132. Mertens arbeitet vor allem die Rezeption der germanischen Mythen heraus, das sprachlich-poetische Verfahren Wagners und dessen Verwurzelung in der Tradition der Sprachentstehungslehren bleiben außer Betracht.

²⁶ Als er sich über die „kindische Beurteilung der Deutschen“ durch Gibbon ärgert. (Cosima Wagner: Die Tagebücher, hg. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd.1, München/Zürich 1976, S.343). – Ein Indiz der stilbildenden Abhängigkeit von Jacob Grimm ist auch Wagners Benutzung der Kleinschreibung in seinen Schriften und in der Korrespondenz um 1850.

²⁷ Volker Mertens: Die Grimms, Wagner und Wir, S.118.

²⁸ „Ein Dichter muß nicht nur die umfassendsten Studien antiker und moderner Poesie gemacht haben, er muß in gewissem Grade auch ein Philosoph, Physiker und Historiker sein“, hieß es bei August Wilhelm Schlegel. Zitiert nach Hella Bartnig, S.25. – Zur Theorie des Musikalischen in Poetik und Sprachtheorie bei Tieck, Wackenroder, Friedrich Schlegel und Novalis vgl. Barbara Naumann: Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik, Stuttgart 1990. Naumann geht auf Richard Wagner allerdings nicht ein.

2. Die Entdeckung des Stabreimverses

Die Vorgeschichte der 1848 bis 1852 verfaßten ‚Ring‘-Dichtung ist ohne Wagners vielfältige philologische Studien nicht denkbar.²⁹ Im November 1848 schließt er die Dichtung ‚Siegfrieds Tod‘ (mit dem Untertitel ‚Eine große Heldenoper in drei Akten‘) ab, jenen Text, der 1852 revidiert wird und dann den Schlußteil von ‚Der Ring des Nibelungen‘ mit dem Titel ‚Götterdämmerung‘ bildet. Es ist Wagners erste Dichtung in Stabreimversen bzw. Stabreimen, nachdem die Texte seiner Opern bis hin zu ‚Lohengrin‘ im wesentlichen vom Jambenvers Gebrauch gemacht hatten. Was hat Wagner dazu bestimmt, auf diese in der Regel fünfhebige, regelmäßig alternierende Versart, das traditionelle Metrum der Opernlibretti seit dem 18. Jahrhundert, zu verzichten?

Der jambische Vers trat in den Versdramen wie in den Opernlibretti entweder gereimt oder ungereimt auf. Die ungereimte Form entsprach dem Blankvers, also dem Vers der klassischen deutschen Dramendichtung von Lessing, Schiller und Goethe.³⁰ Im Dualismus zwischen ungereimten und gereimten Jambenversen fand der Opernkomponist die Differenz zwischen rezitativen und ariosen Partien vorgebildet. Wagner muß die Fragwürdigkeit dieses Unterschieds um 1848 bewußt geworden sein. Die beiden Metren gewährten zu wenig Freiheit für die rhythmische Gestaltung der Sprachmelodie, ihre Endreime unterbrachen den natürlichen Sprachausdruck.³¹ Das Anhören von jambischen Versen in den Opern könne „zur vollständigen Marter“ werden, schreibt Wagner in ‚Oper und Drama‘.³² Den Komponisten seit Gluck sei nichts anderes übrig geblieben, als die Jamben „in Prosa aufzulösen und aus dieser Prosa sie als selbständige Melodie erst wiederzuge-

²⁹ Vgl. Volker Mertens: Richard Wagner und das Mittelalter, in: Richard-Wagner-Handbuch, S.31 ff. Mertens zeichnet nach, wie Wagner die nordischen Mythen in die ‚Ring‘-Dichtung einschmelzt. Vgl. Peter Wapnewski: Die Oper Richard Wagners als Dichtung, in: Richard-Wagner-Handbuch, S.223-352.

³⁰ Vgl. Werner Breig: Wagners kompositorisches Werk, in: Richard-Wagner-Handbuch, S.417 f.

³¹ Der Endreim „flatterte nur lose am Ende der Bänder der Melodie, zu welcher der Wortvers in eine immer willkürlichere und unfügsamere Stellung geriet.“ heißt es in ‚Oper und Drama‘ (237).

³² „... denn, durch den verstümmelten Sprachakzent vom richtigen und schnellen Verständnisse des Auszudrückenden abgelenkt, wird dann der Hörer mit Gewalt angehalten, sein Gefühl einzig dem schmerzlich ermüdenden Ritte auf dem hinkenden Jamben hinzugeben, dessen klappernden Trott ihm endlich Sinn und Verstand rauben muß.“ (252).

bären“ (263). Wagner bezeichnet dieses Verfahren als „musikalische Prosa“ (261), ein Begriff, der keineswegs seine ästhetische Leitvorstellung bezeichnet (wie später bei Theodor W. Adorno), sondern vielmehr einen schlechten Kompromiß. (260 f.).

Bei der Arbeit am Stoff seines Nibelungen-Dramas stieß Wagner auf den germanischen Stabreimvers. Dieser will ihm sogleich als die einzig angemessene rhythmisch-melodische Darbietungsform erschienen sein: „An dem urymythischen Quelle, wo ich den jugendlich schönen Siegfriedmenschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte“, heißt es in ‚Eine Mitteilung an meine Freunde‘ (1851): „Es war dies der, nach dem wirklichen Sprachakzente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war.“³³

Wagners Entdeckung des Stabreimverses ist gewiß nicht „ganz von selbst“ erfolgt. Bereits das erste deutsche Siegfried-Drama, das Wagner kannte, Friedrich Baron de la Motte Fouqués ‚Sigurd, der Schlangentöter‘ (1807), war teilweise in Stabreimen verfaßt. Hinzukamen die Anregungen von seiten der Philologen. Der Züricher Mediävist Ludwig Ettmüller hatte wenige Jahre zuvor die erste Übersetzung von Eddaliedern in deutschen Stabversen publiziert: ‚Lieder der Edda von den Nibelungen‘ (Zürich 1837).³⁴ In Ettmüllers Edda-Übersetzung fand Wagner, was er brauchte, eine Einführung in die Gesetze des Stabreimes und technisch gutgebaute Verse.³⁵

³³ Eine Mitteilung an meine Freunde, in: Gesammelte Schriften, Bd. I, S. 158.

³⁴ Ludwig Ettmüller: Die Lieder der Edda von den Nibelungen. Stabreimende Verdeutschung nebst Erläuterungen von L. Ettmüller [Professor der deutschen Sprache und Literatur am Gymnasium zu Zürich], Zürich 1837. In der Vorrede zitiert Ettmüller einen Auszug aus einem Text des Dänen Erasmus Christian Rask: Die Verslehre der Isländer von Erasmus Christian Rask, verdeutscht von G. Ch. F. Mohnke, Berlin 1830 [auf schwedisch 1818 erschienen]. – Rask gab hier die erste ausführliche und genaue Darstellung der altnordischen Metrik. Er behandelte den Rhythmus des Stabreimverses, den Gebrauch der Stabreime, ihre Verbindung mit Assonanzen und Endreimen, schließlich Strophenformen. Ettmüller brachte lange Auszüge aus dieser Schrift in seiner Einleitung (vgl. H. Wiesener, S. 6). – Karl Simrock sollte übrigens 1851 eine vollständige Übersetzung der älteren und jüngeren Edda (1851) vorlegen.

³⁵ H. Wiesener: Der Stabreimvers, S. 10. Wagner hatte seinen sächsischen Landsmann Ettmüller nach der Flucht aus Dresden 1849 in Zürich kennengelernt. Ettmüller wußte von gemeinsamen Begegnungen zu berichten, daß Wagner „nordische Heldensage und Edda studiere und Anweisung und Erklärung suche, weshalb er ihn oft sehe.“ (Vgl. Wiesener, S. 27).

Was verstand die damalige Philologie unter Stabreimvers? Der von Etmüller zitierte dänische Edda-Forscher Erasmus Christian Rask hatte eine bündige Definition gegeben: „In den zusammengehörenden Zeilen müssen drei Wörter vorkommen, die mit denselben Buchstaben anfangen. Von diesen drei Wörtern finden zwei in der ersten, das dritte jedoch in der zweiten Zeile ihre Stelle. Diese übereinstimmenden Anlaute heißen Reimstäbe oder Reimstaben, und der in der zweiten Zeile befindliche heißt der Hauptstab, weil er als der herrschende, bestimmende angesehen wird.“³⁶ Reimstäbe sind also Anlaute bzw. Konsonanten in Worten, die sich in betonter Satzstellung befinden und deshalb einen natürlichen Akzent aufweisen. Als Träger der Stäbe kommen nur Stammsilben von Substantiven und Verben in Betracht, nicht die Hilfs- und Nebenworte der Sprache (Hilfsverben, Artikel, Adjektive, Appositionen, Adverbialbestimmungen usw.) – für Wagner ein wesentlicher Gewinn gegenüber dem festen Metrum des jambischen Verses, wo es immer wieder zu Kollisionen zwischen Bedeutungsakzent und Metrum kommt, wenn der Akzent auf Nebenworte fällt.

Untersucht man Wagners Verskunst in der ‚Ring‘-Dichtung, so wird man eine recht freie Handhabung dieser Versregeln feststellen. An die Regel vom Hauptstab im zweiten Vers etwa hat sich Wagner keineswegs gehalten.³⁷ Wagner kam es eben nicht auf die Begründung eines neuen bzw. auf die Restitutio eines alten metrischen Systems an, sondern vielmehr auf die neuen poetisch-musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, die sich ihm hier boten.³⁸ Werner Breig hat Wagners Handhabung des Stabreimverses anhand eines Beispiels aus der 2. Szene des ‚Rheingold‘ aufschlußreich beschrieben. Wotan begründet hier gegenüber Fricka, weshalb er dem Rat des durchtriebenen Loge folgen will und den Riesen ihr Faustpfand, Freia, mit List wieder zu entreißen gedenkt:

³⁶ Wiesener, S.26.

³⁷ Wiesener behauptet, daß Wagner „das Gesetz von der Stellung des Hauptstabes im Vers [nämlich nach Rask zu Anfang der zweiten Zeile] gar nicht [kennt], stattdessen verbindet er die Stäbe frei mit den Hebungen.“ Wiesener will diese Unkenntnis Wagners auf einen Einfluß von Etmüller zurückführen, dieser habe seinerseits dieses Gesetz nicht ausdrücklich erwähnt. Ebd., S.27 f.

³⁸ Gibt das Zwiegespräch zwischen Hans Sachs und Walther in den ‚Meistersingern‘ nicht den besten Kommentar zu diesem freien Umgang mit dem poetischen Regelwerk ab? „Walther: Wie fang ich nach der Regel an? Sachs: Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann.“ (Meistersinger, 3.Aufzug, 2.Szene).

<i>Auftakt</i>	<i>Verstakt 1</i>	<i>Verstakt 2</i>	<i>Verstakt 3</i>
Wo	frei-er	Mut	frommt,
al-	lein	frag' ich nach	keinem.
Doch des	Fein-des	Neid	
zum	Nutz sich	fü-gen,	
	lehrt nur	Schlau-heit und	List,
wie	Lo-ge ver-	schla-gen sie	übt.
	Der zum Ver-	tra-ge mir	riet,
ver-	sprach mir,	Frei-a zu	lö-sen:
auf	ihn ver-	lass'ich mich	nun. ³⁹

Variabler Auftakt, Abwechslung von Versen mit zwei oder drei Akzenten bzw. Hebungen, variable Anzahl der Verssenkungen bzw. unbetonten Silben, über Kreuz geführte Doppelstäbe – all das sind Charakteristika, die Wagners Stabreimtechnik die Freiheit ungebundenen Sprechens verleihen. Zugleich erwecken die reich instrumentierten Stäbe und die gehäuften Assonanzen den Eindruck der Gebundenheit von Versen und einer über die Alltagsdiktation hinausgehenden gehobenen Sprechweise.⁴⁰ Wagner findet im Stabreimvers mithin die Freiheit des Rhythmischen, die sich der Natürlichkeit gesprochener Sprache anschmiegt, und zugleich die Wucht erhabener Diktion – wahrhaft ein Idiom, das dem Gespräch zwischen Göttern, Halbgöttern und Menschen als „sinnlich vollendeter Sprachausdruck“ angemessen ist. Mit seinen „Atem- und Phrasenabschnitten“ (273), seinen eindringlichen Wiederholungen, seinem Verzicht auf die im Deutschen „unverhältnismäßige Anzahl unzubetonender Worte“ (276) und seiner großen Variabilität unterhält der Stabreimvers überdies eine besondere Affinität zur Musik. Er „befruchtet“ das musikalische Vermögen und ist Verbindungsglied zwischen Sprache und Musik

³⁹ Gesammelte Schriften, Bd.4, S.29 Nach Werner Breig lassen sich die Charakteristika dieser Verse in folgenden Beobachtungen zusammenfassen: „1. Der Einzelvers hat zwei oder drei Hebungen. 2. Die Zahl der Silben in den Senkungen ist variabel; sie kann im Auftakt und im Versinneren 0 bis 3, im Versausgang 0 bis 2 betragen. 3. Jeder Einzelvers alliteriert entweder in sich (Binnenstäbe) oder mit einem Nachbarvers (Verbindungsstäbe); oft sind auch beide Stabungsarten kombiniert. 4. Stabreime werden dadurch gebildet, daß mehrere betonte Silben mit gleichem Konsonanten oder mit ungleichem (seltener: mit gleichem) Vokal anlauten. 5. Die Einzelverse können zu stropfenartigen Gebilden gruppiert werden, aber auch in unregelmäßiger Reihung stehen.“ W. Breig: Wagners kompositorisches Werk, S.418.

⁴⁰ Vgl. zu diesem Aspekt Oper und Drama, S.294.

– eine der Thesen, die ‚Oper und Drama‘ ausführlich begründen wird.⁴¹

Den Begriff des ‚Sprachakzentes‘ (260) hatten die französischen Enzyklopädisten, besonders Condillac, Rousseau und Diderot und in ihrem Anschluß Herder zur Grundlage von Poetik und Musiktheorie gemacht. Durch die germanistischen Verslehren war er in die Diskussion der Philologie im 19. Jahrhundert eingegangen.⁴² Auch für Wagner ist dieser Begriff grundlegend, auf ihm baut er seine Kritik an den überkommenen metrischen Formen der Dichtung auf (249 ff.), ebenso wie seine Kritik an der französischen und italienischen Sprache, wo der Satzakzent jeweils sinnwidrig auf der Schlußsilbe liegt (255 f.).⁴³ Der Stabreimvers erscheint demgegenüber als die einzige poetische Form, welche die natürliche Akzentsetzung auf der sinntragenden Silbe berücksichtigt und zugleich eine lebhaft-wichtige Diktion ermöglicht. Kritiker von Wagners Verskunst haben bemängelt, daß die gehäufte Verwendung des Stabreims in seinen Opern zur Monotonie führe.⁴⁴ Doch übersehen sie, daß diese Versart in metrisch-rhythmischer Hinsicht eine große Variabilität im Sinne des affektvollen und zugleich die Alltagssprache überhöhenden Ausdrucks erlaubt. Darüber hinaus erleichtert dieser Vers die Verwandlung der Sprech- in die ‚Wort-Ton-Melodie‘ bzw. ‚Versmelodie‘ (349).

⁴¹ „Durch die Zahl, Stellung und Bedeutung der Akzente, sowie durch die größere oder mindere Beweglichkeit der Senkungen zwischen den Hebungen und ihre unerschöpflich reichen Beziehungen zu diesen, ist aus dem reinen Sprachvermögen heraus eine solche Fülle mannigfaltigster rhythmischer Kundgebung bedingt, daß ihr Reichtum und die aus ihnen quellende Befruchtung des rein musikalischen Vermögens des Menschen durch jede neue, aus innerem Dichterdrange entsprungene Kunstschöpfung nur als unermeßlicher sich herausstellen muß.“ (275).

⁴² Zum Akzent finden sich Ausführungen etwa in: K. F. Becker: Ausführliche deutsche Grammatik, 1836 2 Teile (I, S.39 f. Becker bezeichnet den ‚accentus‘ als die ‚anima vocis‘); Jacob Grimm: Deutsche Grammatik I 1822, S.22 ff; Karl Lachmann: Über althochdeutsche Betonung und Verskunst, in: Kleine Schriften zur Deutschen Philologie, hg. Karl Müllenhoff, Bd.1, Berlin 1876, S. 358 ff.

⁴³ S. u. Abschnitt 3 zur Kritik am Italienischen und Französischen als Sprachen des modernen Musikdramas.

⁴⁴ Wolfgang Kaiser: Kleine deutsche Versschule, 12. Aufl. Bern/München 1966, S.95: „Denn abgesehen von den sprachlichen Härten und Verrenkungen, die bei der Suche nach Alliterationen so spürbar werden, empfindet unser Ohr den gehäuften Stabreim weniger als Klang denn als Geräusch und fühlt schon bei der Vorerwartung Unbehagen. Wagner hat das Gegenteil von dem erreicht, was er wollte. In wirklich klangvoller Sprache wird der Stabreim meist erst dem prüfenden Blick bewußt und wirkt als ein Mittel neben anderen wie Binnenreim, Assonanz, Harmonie der Vokale.“

Der Dichterkomponist kann mit Hilfe des Stabverses „schon im voraus für die Musik rhythmische Schwerpunktdispositionen und melodische Korrespondenzen wenigstens der Tendenz nach“ festlegen.⁴⁵ Indem die Akzente bestimmte Fixpunkte setzen, zeichnen sie die Melodiebögen vor (auch wenn dabei noch andere expressive, deklamatorische und formale Gesichtspunkte beachtet werden müssen, wie etwa das Bemühen, eine „dichterisch-musikalische Periode“ (307), also eine Folge von gesungenen Versen, als eine Formeinheit in Erscheinung treten zu lassen). Die Sprache „waltet“ der Versmelodie und damit der Musik „vor“, wie Hugo von Hofmannsthal mit einem treffenden Ausdruck zu Wagners Dichtungen bemerkte.⁴⁶

Zugunsten des Stabverses, an dem Wagner mit leichten Modifikationen bis zu ‚Parsifal‘ festhielt, sprach schließlich noch etwas anderes: Der einzelne Vers mit (gewöhnlich) Auftakt, zwei oder drei Hebungen und variabel vielen Senkungen erstreckt sich in der Regel jeweils über eine Atem-Einheit – ein Kriterium, aus dem Wagner wohl als erster kompositorische Folgerungen gezogen hat.⁴⁷ Bei dreiebigem Versen wird am Versende gewöhnlich eine Pause eingeschoben, damit der Anfang des nächsten Verses wieder mit vollem Atem genommen werden kann (274 f.). Die Einführung

⁴⁵ W. Breig: Wagners kompositorisches Werk, S.418.

⁴⁶ So Hofmannsthal in einer brieflichen Äußerung gegenüber Richard Strauss, nachdem er fünf Textbücher von Wagner durchgelesen hatte: „Nicht der dramatische Aufbau ... aber die unnachahmliche Vortrefflichkeit, mit der in der Ausführung der Musik vorgewaltet ist – die unerreichbare Qualität: daß, wie die Flußläufe eine Landschaft bestimmten – so hier die poetische Landschaft durch die vom Dichter schon gewußten Ströme und Bäche der Melodie figuriert ist –, das hatte mich wirklich niedergeschlagen.“ Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss am 24.9.1913, in: Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel, hg. Willi Schuh, 5. Auflage, München 1990, S.240.

⁴⁷ „Im aufrichtigen Affekte, wo wir alle konventionellen, die gedehnte moderne Phrase bedingenden Rücksichten fahrenlassen, suchen wir uns immer in einem Atem kurz und bündig so bestimmt wie möglich auszudrücken: in diesem gedrängten Ausdrücke betonen wir aber auch – durch die Kraft des Affekts – bei weitem stärker als gewöhnlich, und zumal rücken wir die Akzente näher zusammen, auf denen wir, um sie wichtig und dem Gefühle ebenso eindringlich zu machen, als wir unser Gefühl in ihnen ausgedrückt wissen wollen, mit lebhaft erhobener Stimme verweilen. Die Wahl dieser Akzente, die unwillkürlich während der Ausströmung eines Atems sich zu einer Phrase oder zu einem Hauptabschnitte der Phrase abschließen, wird stets im genauen Verhältnisse zum Charakter der Erregtheit stehen, so daß z. B. ein zürnender, tätiger Affekt auf einem Atem eine größere Zahl von Akzenten auströmen lassen wird, während dagegen ein tief und schmerzlich leidender in wenigeren, länger tönenden Akzenten die ganze Atemkraft verzehren muß.“ (Oper und Drama, 267 f.).

der neuen Versart ist mithin nicht nur musikästhetisch, sondern auch gesangstechnisch von höchster Bedeutung.

Wagner konnte sich eine gewisse Wirkung seiner Dichtung durchaus auch durch den mündlichen Vortrag vorstellen⁴⁸, wie er denn selber seine Dichtung offenbar sehr eindrucksvoll vortrug. Der Musikalität der Stabreimverse war er sich sicher. Die später auch von Thomas Mann kolportierte Meinung, daß es sich bei diesen Versen nur um „Anweisungen für eine theatralische Ausdrucksveranstaltung“ handele⁴⁹, hätte er zurückgewiesen. Halb-szenische Aufführungen seiner Dramentexte⁵⁰ haben diese Auffassung nur bestätigen können. Wagners Verse sind sprach- und bildkräftig genug, um sich im mündlichen Vortrag zu behaupten.⁵¹

3. Wagners Sprachursprungslehre in ‚Oper und Drama‘

‚Oper und Drama‘ begründet Wagners Lehre vom musikalischen Drama und von der neuen bzw. alten germanischen Versart durch eine umfassende Sprachlehre. Diese an vielen Stellen abstruse Theorie ist alles andere als eine Arabeske oder die Marotte eines dilettierenden Philologen. Sie ist ein wesentlicher Bestandteil von Wagners Dichtungsverständnis und ein Katalysator für seine Kompositionspraxis gewesen.

Der Argumentationsgang von ‚Oper und Drama‘ ist oberflächlich gesehen recht einfach: Im ersten Teil attackiert Wagner die Autonomisierung der Opermelodie, ihre Loslösung von Drama und Poesie, wie er sie insbesondere in Rossinis und Meyerbeers Schaffen konstatiert. Als Hoffnungszeichen gelten ihm dagegen die Opern Mozarts und die 9. Symphonie von Beethoven. Der zweite Teil von ‚Oper und Drama‘ ist dem „Schauspiel und dem Wesen der dramatischen Dichtkunst“ gewidmet mit der Frage nach

⁴⁸ Vgl. den Brief an Liszt: „Das Geschriebene ist – fürchte ich – für meine Absicht so unvernünftig: kann ich Dir's aber mit lauter Stimme – und andeutungsweise so wie ich es beabsichtige – vortragen, so würde mich das über den gewünschten Eindruck meiner Dichtung auf Dich durchaus beruhigen.“ (zitiert nach W. Breig, S.419).

⁴⁹ Vgl. die von W. Breig zitierte Äußerung von Eduard Devrient, S.418.

⁵⁰ Wie etwa die ‚Rheingold‘-Aufführung durch Schauspieler des ‚Deutschen Theaters‘ in Berlin im Dezember 1994.

⁵¹ Und es ist nicht die kleinste Überraschung, daß das Komisierungspotential des Stabreimverses, das vor allem im 19. Jahrhundert parodistisch ausgebeutet wurde, sich abgenutzt zu haben scheint und stattdessen die schlagkräftige Handlungsführung und die lakonisch-großartige Diktion hervortreten.

der Sprache als dem dichterischen Ausdrucksmedium des Musikdramas. Hier wird die Lehre vom Stabreimvers exponiert. Der dritte Teil schließlich untersucht die „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft“. Hier wird das Verhältnis von Vers- und Orchestermelodie, von Sprache, Musik und Szene erörtert.

Wagners Beweisziel ist ein doppeltes: Zum einen will er zeigen, daß die Musik nur durch die Dichtung „befruchtet“ werden kann, um zu ihrer höchsten Entfaltung, ja zu ihrem eigentlichen Telos zu gelangen; zum anderen, daß die moderne dramatische Dichtkunst von sich aus zu dieser Vereinigung mit der Musik tendiert. Das musikalische Drama soll ein festes Fundament in Wort und Stimme der Dichtung finden.⁵² Wagner nimmt hier Impulse einer poetisch-ästhetischen Bewegung auf, die seit dem 18. Jahrhundert auf eine Vereinigung von Dichtung und Musik, von Wort und Gesang abzielte.⁵³ In Opposition zum klassischen französischen Sprechtheater wie auch in Opposition zu den überkommenen rhetorisch bestimmten Dichtungsformen sollte die Poesie aus Rhythmus und Klang erneuert werden, das Drama aber eine Form der umfassenden Verbindung aller Künste werden – tendenziell Gesamtkunstwerk. Die Monodramen von Rousseau, Wieland und Herder, das Interesse am Bardengesang (Ossian) und am Volkslied, Schillers Versuche einer Neubegründung der Tragödie aus dem Chordrama, schließlich die Diskussionen über eine ursprüngliche Einheit von Poesie, Gesang und Tanz bei Herder, Schiller, Nova-

⁵² In einem Brief an Theodor Uhlig vom 12.12.1850 beschreibt Wagner den Gang seiner Abhandlung folgendermaßen: „I. Darstellung des wesens der oper bis auf unsre tage, mit dem resultate, die ‚musik ist ein gebärender Organismus (Beethoven hat ihn gleichsam zum gebären der melodie geübt) – also ein weiblicher‘. – II. Darstellung des wesens des drama’s von Shakespeare bis auf unsre tage: resultat, der dichterische verstand ist ein zeugender organismus, die dichterische absicht der befruchtende same, der nur in der liebeserregung entsteht und der drang zur befruchtung eines weiblichen organismus ist, der den samen – in der liebe empfangen – gebären muß.“ – III. (Hier fange ich jetzt erst an) ‚Darstellung des gebärungsaktes der dichterischen absicht durch die vollendete tonsprache‘.“ Richard Wagner: Sämtliche Briefe, hg. Gertrud Strobel u. Werner Wolf, Bd.III, Leipzig 1975, S.477, zitiert nach K. Kropfinger, Nachwort zu: ‚Oper und Drama‘, S.454. – Auf die eigentümliche Geschlechtsmetaphorik wird weiter unten eingegangen.

⁵³ Der Germanist Konrad Burdach hat diese Bewegung eindrucksvoll in einer 1910 erschienenen Abhandlung über ‚Schillers Chordrama und die Geburt des Tragischen Stils aus der Musik‘ beschrieben, in: Konrad Burdach: Goethe und sein Zeitalter, Halle 1926, S.116-237. Burdach hat diesen Ansatz in einem von der Wagner-Forschung bislang weitgehend ignorierten Text auch für das Wagner-Verständnis fruchtbar zu machen versucht. Vgl. K. Burdachs Rede auf Wagners 100. Geburtstag, ebd., S.463 ff.

lis⁵⁴ und den Brüdern Schlegel, nicht zuletzt die dionysische Musiklehre Wilhelm Heinses – all das sind Ansätze, die Richard Wagners ‚Oper und Drama‘ aufnimmt und überbietet.⁵⁵

Eine These der Sprachtheoretiker des 18. Jahrhunderts wird für ihn richtungsweisend: Das Sprechen sei in den frühen Stufen der Menschheitsentwicklung selber poetisch gewesen – Naturpoesie; oder – wie Rousseau und Herder mit Rückgriff auf eine bereits in der Antike entwickelte These behaupteten – Sprechen sei ursprünglich nichts anderes als Singen gewesen.⁵⁶ Die weitere Entwicklung erst brachte die Entsinnlichung der Sprache, den Verlust von Melodie und Akzent, andererseits aber logische Klarheit und Tauglichkeit zum abstrakten Denken. Der Sprachgebrauch der Moderne bezeichnet den Nullpunkt dieser Entwicklung, in der Alltagssprache ist alle Poesie verloren gegangen.⁵⁷ Diese Sprachentstehungslehre verbindet ein geschichtsphilosophisches mit einem kulturkritischen Argument: Der Frühe des Ursprungs steht die Ursprungsferne der Gegenwart und die Entfremdung des menschlichen Affektausdrucks gegenüber. Die Germanisten hatten diese These auf die Geschichte der germanischen Poesie übertragen.⁵⁸ Wagners Sprachlehre schließt sich dem an, allerdings mit einer durchaus eigentümlichen Begründung:

⁵⁴ Novalis hatte unter dem Stichwort „Monotonie-Polytonie-Harmonie“ etwa geschrieben: „Rede – Gesang – Rezitativ – oder besser Rezitativ (Epos) – Gesang (Lyra), echte Deklamation (Drama)./ Vollkommene Oper ist eine freie Vereinigung aller, die höchste Stufe des Dramas.“ Zitiert nach R. Gerlach: Musik und Sprache, S.35. Zu Wagners Stellung zur romantischen Ästhetik und insbesondere zu Novalis vgl. Othmar Fries: Richard Wagner und die deutsche Romantik, Zürich 1952.

⁵⁵ K. Burdach: „Das Musikdrama Richard Wagners war eine Fortbildung und großartige künstlerische Durchführung der Ahnungen und Hoffnungen des 18. Jahrhunderts über eine Wiedergeburt des Dramas aus der Oper, freilich unter Hinzunahme des polyphonen Orchesters ...“ Goethe und sein Zeitalter, S.227.

⁵⁶ Diese These von der ursprünglichen Identität von Sprache und Gesang geht auf Strabon (‘Geographica’ I) zurück, sie wird im 18. Jahrhundert vor allem von Bernard Lamy, Abbé Du Bos und Rousseau vertreten. Vgl. die Kommentare von Jean Starobinski in: Jean-Jacques Rousseau: Essai sur l’origine des langues, hg. Jean Starobinski, Paris 1990, S.67, 220.

⁵⁷ Vgl. Ulrich Wyss: Der Schlaf der Geschichte, in: Die Grimms, die Germanistik und die Gegenwart, hg. Volker Mertens, Wien 1988, S.58.

⁵⁸ Karl Lachmann etwa schreibt: „Die zweifache Thätigkeit des Dichters, Singen und Sagen, ist in den älteren Zeiten der deutschen Poesie als so wesentlich verbunden betrachtet worden, daß die sprichwörtliche Zusammenstellung beider Ausdrücke noch jetzt dauert, da doch von dem Singen der Dichter selten noch die Rede sein kann. Ja man darf sagen, die Begriffe haben sich erst allmählig gesondert.“ Karl Lachmann: Über Singen und Sagen (Berlin 1835), in: Kleinere Schriften zur Deutschen Philologie, S.461-479, 460.

Nach Wagner war das ursprüngliche Äußerungsorgan des Menschen die rein vokalische, noch von keinen Konsonanten gegliederte Tonsprache (231). Diese Sprache war Medium des unmittelbaren Gefühlsausdrucks, die „erste Empfindungssprache“ (231), in der alle freudigen und schmerzvollen Affekte einen unmittelbaren Wiederklang fanden, durch Hebung und Senkung der Stimme, Ausdehnung und Kürzung, Steigerung und Abnahme der tönenden Laute. Entsprechende Leibgebärden begleiteten die vokale Aktion, wie denn überhaupt der ganze Körper in rhythmischen Bewegungen und im Tanz an diesem Affektausdruck beteiligt war. Der „tönende Laut“, der Vokal, war als Ausruf zum einen ein Echo der ursprünglichen Empfindungen des Menschen in Reaktion auf die Gegenstände der äußeren Welt, andererseits teilte sich durch ihn das innere Gefühl anderen Menschen mit und erregte entsprechende Empfindungen – ein reiner Gefühlskreislauf, den bereits Rousseau für seine Sprachentstehungslehre behauptet hatte.

Allerdings traten die Vokale von einem bestimmten Zeitpunkt der Entwicklung an stets in Verbindung mit Konsonanten, also mit An- oder Auslauten, auf. Diese Verbindung entstand nach Wagner, als das Bedürfnis aufkam, nicht nur unmittelbare Gefühlsausdrücke mitzuteilen, sondern Bezeichnungen für äußere Gegenstände zu finden. Dieser Aufgabe war die rein vokale Tonsprache nicht mehr gewachsen. Durch stumme Konsonanten, durch eine Art von äußerer Bekleidung, wurden die Vokale deshalb gewissermaßen verhüllt, sie erhielten eine Außenhaut, und dieses nach außen gewandte „Angesicht der Wurzel“ (280) verlieh dem Sprachklang Abgrenzung und Bestimmtheit. Nach Wagners metaphorischem Sprachgebrauch wendet sich der Vokal an das Ohr, den inneren Sinn des Menschen, der Konsonant dagegen an das „Auge des Gehörsinns“, also den nach außen gewandten Sinn. Vokalischer Lautstrom und konsonantische An- und Auslaute bilden „Ohr“ und „Auge“ des Gehörsinns, beide zusammen sind sie die „Empfängnisorgane“, mit deren Hilfe sich der Sprachschöpfungsprozeß vollzieht. Bei diesem Prozeß hat der Vokal den Vorrang: Wagner bezeichnet ihn als das Herz im Körper der Sprachwurzel und prägt für seine Funktionen eine physiologische Leitmetaphorik: Vom Vokal aus geht das Blut in die äußeren Gliedmaßen und in die Haut des Leibes, um sich dort die Konsonanten zu schaffen, als das „mit dem Innern verwachsene Fleischfell“ (284). Aus solcher „Fügung und Zusammenfügung“ von Vokalen und Konsonanten in den Sprachwurzeln sei ursprünglich „das ganze sinnliche

Gebäude unserer unendlich verzweigten Wortsprache errichtet.“ (233).⁵⁹

Diese Sprachschöpfung ereignet sich allerdings nur in einem Erregungszustand, an dem alle Organe des Menschen (vor allem Herz und Lunge) ebenso wie alle anderen Vermögen beteiligt sind. Wagner deduziert die Sprache aus einer affektisch-physiologischen Ausdrucksbewegung⁶⁰, doch radikalisiert er diese Bewegung zu einem ekstatisch-körperlichen Akt der Erregung, der Zeugung und orgiastischen Gefühlsentladung. Diese ursprüngliche Sprachentstehung ist Modell auch für den dichterisch-kompositorischen „Gebärungsakt“: Sobald sich eine schöpferische Erregung anbahnt, entäußert sich der noch unbestimmte vokalische Klang an den Konsonanten, gewinnt dort an Festigkeit und Bestimmtheit, um – aus dieser Entäußerung bereichert und affektisch aufgeladen – in den vokalischen Strom der Wurzelsilbe zurückzukehren, nunmehr die Universalität des Gefühls und die Bestimmtheit der Gegenstandsbezogenheit in sich vereinigend.⁶¹ In diesem Sinne ist der „bereicherte, individuell gefestigte, zur Gefühlsuniversalität ausgedehnte Ton ... das erlösende Moment des dichtenden Gedankens, der in dieser Erlösung zum unmittelbaren Gefühlsergüsse wird.“ (288).⁶² Das dichterisch-musikalische Schaffen ist demnach ein Zeugungs- und Gebärungsvorgang mit den Stufen: vokalische Unbestimmtheit des Gefühlsausdrucks, Bestimmung durch die Konsonanten, Rückkehr des nunmehr bestimmten und zugleich universellen Gefühlsinhalts in die „Worttonmelodie“, Auflösung dieses Gehalts in der Universalität des Gefühlsergusses. Dessen Ton ist individuell bestimmt und universell zugleich, gegenstandsbezogen-verständlich und an die Urverwandtschaft aller Töne erinnernd.

⁵⁹ Auch in dieser sprachgenetischen Theorie – so phantastisch sie anmutet – nimmt Wagner einen Gedanken der Vergleichenden Grammatik seiner Zeit auf, etwa von Franz Bopp, der gefordert hatte, man müsse „die Sprache gleichsam im Werden und in ihrem Entwicklungsgange verfolgen“. Franz Bopp: *Vergleichende Grammatik* (Erstausgabe 1833), Bd.1, zitiert nach der 3. Ausgabe Berlin 1868, S.III.

⁶⁰ Nicht anders als die Sprachentstehungslehren von Rousseau bis hin zu Wilhelm Wundt, vgl. dazu: Karl Bühler: *Ausdruckstheorie*, Jena 1933.

⁶¹ Das „belebende Blut“, das der Vokal „nach außen zum Konsonanten verdichtete, kehrt, da es in seiner Überfülle durch diese Verdichtung durchaus nicht aufgezehrt werden konnte, von diesem zu seinem eigensten Sitze zurück, um durch den das Blut wiederum unmittelbar belebenden Luftstrom sich selbst in höchster Fülle nach außen zu wenden.“ (285).

⁶² „Was den Vokal gebar und ihn zu besonderster Verdichtung zum Konsonanten nach außen bestimmte, zu dem kehrt er, von außen bereichert, als ein besonderer zurück, um sich in ihm, dem nun ebenfalls Bereicherten aufzulösen.“ (288).

Wagner wurde zu dieser erotischen Lautphysiologie nicht zuletzt durch den Dionysiker unter den deutschen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts, durch Wilhelm Heinse, angeregt – was von der Wagner-Forschung bislang noch nicht berücksichtigt wurde. Heinse hatte in seinem Musikroman ‚Hildegard von Hohenthal‘ (1795/96) Motive der Rousseauschen Musiktheorie aufgenommen und sexuell aufgeladen. Im Zentrum stand die menschliche Stimme, als Substrat der Sprache wie der Musik.⁶³ Auch zum Verhältnis von Vokal und Konsonant in der Ursprache hatte Heinse Spekulationen angestellt: Der Vokal sei der Laut des ursprünglichen Gefühls, der Konsonant dagegen ahme die Oberfläche der Dinge nach und mache diese wiedererkennbar.⁶⁴ Wesentliche Motive von ‚Oper und Drama‘, wie der Kult der menschlichen Stimme, die dionysische Ekstase des Kunst- und Musikrausches, die Lust des Zeugens und Gebärens (das Telos aller Lust⁶⁵), das Verhältnis von Musik und Sprache⁶⁶ usw. fanden sich in Heinses Roman expo-

⁶³ „Die Menschenstimme ist unstreitig das Wesentlichste bey der ganzen Musik...“ Wilhelm Heinse: Hildegard von Hohenthal, Gesamtausgabe, hg. Carl Schüddekopf, Bd.5, Leipzig 1903, S.21. „Die bloße Vokalmusik ist eigentlich, was in den bildenden Künsten das Nackende ist.“ Ebd., S.13. „Es ist erstaunlich, wie unendlich mannigfaltig der Mensch die wenige Luft verändert, die er mit einem Zug einathmet! Man muß zugleich die Geschmeidigkeit und Gewalt des Elements und der Werkzeuge, womit er es bildet, bewundern. Welche Menge von Stimmen, Tönen, Worten, Sprachen. – Die Werkzeuge sind der Thorax, oder Brustkasten, die Lungen, die Luftröhre, der Kehlkopf, vorzüglich dessen Stimmritze, die Zunge, der Gaumen, die Nasenhöhlen, die Zähne, der Mund, und die Lippen. Bloß aus Ton und Wort kann ein feines und erfahrenes Ohr die Beschaffenheit aller dieser Werkzeuge an einem Menschen erkennen, und Gefühl und Verstand nicht wenig an ihm empfinden und über ihn urtheilen.“ Ebd., S.23.

⁶⁴ „Bey Leidenschaften also ist die Musik an ihrer rechten Stelle; besonders bey heftigen, wo man nicht mehr an Worte denkt, sondern von den Sachen selbst durchdrungen wird. Wir stoßen einen Theil von dem Leben aus, das in uns ist. Und dieß geschieht am leichtesten durch Vokale. Die Konsonanten ahmen die Oberfläche der Dinge nach, oder wie sie sich durch Geräusch äußern, oder Gefühl und andre Sinne etwas Besonderes dabey und daran gewahr werden. Für alles, was aus unserm Inneren unmittelbar selbst kommt, ist der Vokal der wesentliche Laut. Der Wilde sieht etwas Schönes von weitem, und ruft: A! Er nähert sich, erkennt es deutlich, und ruft: E! Er berührt es, wird von ihm berührt, und beyde rufen: I! Eins will sich des andern bemächtigen, und das, welches Verlust befürchtet, ruft: O! Es unterliegt, leidet Schmerz, und ruft: U! Die fünf Vokale mit ihren Doppellautern sind die Tonleiter des Alphabets und der gewöhnlichen Aussprache.“ S.243 f.

⁶⁵ Vgl. Max L. Baeumer: Das Dionysische in den Werken Wilhelm Heinses. Studien zum dionysischen Phänomen in der deutschen Literatur, Bonn 1964, S.69 ff., 121 ff.

⁶⁶ „Das Wort ist die Form des Tons; und menschliche Musik ist auch vom Wort unzertrennlich. Poesie und Musik waren ursprünglich Eins. Nur durch

niert. Der mit musiktheoretischen Reflexionen gespickte Roman-text⁶⁷ war ein Steinbruch, aus dem sich Wagner bedienen konnte.

Die eigentümliche Lehre von Auge und Ohr des sprachlichen Empfängnisorgans ist allerdings eine originäre Erfindung von Wagner, und sie ist der Kern seines Beitrags zur Sprachentstehungslehre – wie sie auch der Kern seiner Dichtungs- und Kompositionslehre in der Züricher Zeit ist. In der Opposition von Auge und Ohr findet Wagner die anthropologische Grundfigur für seine Lehre vom musikalischen Drama.⁶⁸ Bereits in ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘ (1848) entwickelte er die Grundzüge dieser Anthropologie: Der Mensch ist demnach „ein äußerer und innerer. Die Sinne, denen er sich als künstlerischer Gegenstand darstellt, sind das Auge und das Ohr: dem Auge stellt sich der äußere, dem Ohre der innere Mensch dar.“⁶⁹ Der innere Mensch teilt sich dem Ohre unmittelbar durch seine Stimme mit⁷⁰, die Sprache aber ist „das verdichtete Element der Stimme, das Wort die gefestigte Masse des Tones. In ihr teilt sich das Gefühl durch das Gehör an das Gefühl mit, aber an das ebenfalls zu verdichtende, zu gefestigende Gefühl, dem es sich zum sicheren, unfehlbaren Verständnisse bringen will.“⁷¹

Erfindung mehrerer und vollkommener Instrumente sind sie getrennt worden. Was wir jetzt besonders Musik nennen, ist weiter nichts, als Schönheit von der Musik der Sprache. Wo die Sprache schon an und für sich viel Musik hat, ist die Komposition leicht; man merkt auch das Willkürliche da weit weniger...“ Heine, Hildegard von Hohenthal, S.236.

⁶⁷ ‚Hildegard von Hohenthal‘ übernimmt Motive und selbst ganze Textpassagen aus Heines musikkritischen Schriften, vgl. Gesamtausgabe, Bd.8, S.338 ff.

⁶⁸ Klaus Kropfänger hat zu Recht behauptet, daß allein dank der „Auge/Ohr-Metapher ein Zusammenhang zwischen Wagners Stabreimtechnik, seiner Versmelodie bzw. dichterisch-musikalischen Periode und den mit Versmelodie und Gebärden korrespondierenden Motiven der Orchestermelodie“ hergestellt werde. K. Kropfänger: Metapher und Dramenstruktur, S.427.

⁶⁹ Das Kunstwerk der Zukunft, Gesammelte Schriften, Bd.10, S.70.

⁷⁰ Deren „Ton ist der unmittelbare Ausdruck des Gefühls, wie es seinen physischen Sitz im Herzen, dem Punkte des Ausganges und der Rückkehr der Blutbewegung, hat. Durch den Sinn des Gehörs dringt der Ton aus dem Herzensgeföhle wiederum zum Herzensgeföhle. ... Wo jedoch wiederum der unmittelbare Ausdruck des Tones der Stimme, in der Mitteilung und genau unterscheidbaren Bestimmtheit der einzelnen Herzensgeföhle an den mitführenden und teilnehmenden inneren Menschen, seine Schranke findet, da tritt der, durch den Ton der Stimme vermittelte Ausdruck der Sprache ein.“ Ebd., S.71.

⁷¹ Ebd., Bd.10, S.71. In ‚Oper und Drama‘ wird derselbe Sachverhalt in einer stärker physiologischen Sprache gefaßt: „Das Blut, dieser nur in ununterbrochenem Fließen lebengebende Saft des Leibes, dringt von dem Herzen aus, vermöge jenes Zusammenhanges des Fleischfelles mit den inneren Organen, bis in die äußerste Haut dieses Fleisches vor; von da aus fließt es aber, mit Hinterlassung

Wagner geht es allerdings weniger um eine neue anthropologische Theorie, als vielmehr um den Sprachschöpfungsprozeß als Modell für den Schaffensprozeß des Dichter-Komponisten. ‚Oper und Drama‘ deduziert die Strukturelemente des Dramas: Sprache, Gesang, Gebärde, Bewegung, Orchestermusik denn auch aus dem Schöpfungsakt des Dichter-Komponisten.⁷² Dies gilt zunächst für den Stabreimvers. In ihm wird der nur „tönende Laut“ des Konsonanten, der sich an das Auge des Ohres, also an die Verstandesseite des Hörens wendet, in einen „lautenden Ton“ transformiert (286). In Verbindung mit den vokalischen Tönen richtet sich dieser lautende Ton auch ans „Ohr des Gehöres“ (286), und der Verstandesinhalt der Verse löst sich im „Gefühlserguß“ auf, die bestimmte Äußerung wird in die Universalität des musikalischen Tons überführt (287 f.).⁷³ Der Stabvers bezeichnet mithin eine entscheidende Entwicklungsschwelle im poetisch-musikalischen Gebärungsakt: Der „Wortdichter“ wird hier zum „Tondichter“ (289), und seine Äußerungen werden zur „Versmelodie“. Der Stabreimvers stellt so das „Scharnierstücke zwischen Sprache und Musik“ dar.⁷⁴ Der innere und der äußere Mensch, Ohr und Auge des Gehörs, Gefühl und Verstand, Dichter und Musiker treten in der „Wort-Tonsprache“ zusammen – als endlich erreichte Vereinigung des durch die Kultur Getrennten: „Wie sich uns zu vollster, befriedigendster Gewißheit nur derjenige Mensch darstellt, der unserem Auge und

der nötigen Nahrung, wieder zurück zum Herzen, welches nun, wie in Überfülle inneren Reichtumes, durch den Atem der Lungen, die dem Blute zur Belebung und Erfrischung den äußeren Luftstrom zuführten, diesen von seinem bewegten Inhalte geschwängerten Luftstrom, als eigenste Kundgebung seiner lebendigen Wärme, nach außen unmittelbar selbst ergießt. – Dieses Herz ist der tönende Laut in seiner reichsten selbständigsten Tätigkeit ...“ (285). Das ist Wagners physiologische Beschreibung des über Herz, Blut und Atem vermittelten Gefühlsausdruck, wie er sich im Laut der Stimme äußert.

⁷² Das Musikdrama will Wagner als „ein organisches Seiendes und Werdendes“ deduzieren, das „aus innerstem Bedürfnisse heraus sich den allermöglichenden Ausdruck seines Inhaltes gebiert.“ (365). Dieses Projekt, das Musikdrama aus seinem Ursprung heraus zu deduzieren, erinnert entfernt an die Deduktionen der Junghegelianer mit ihren von Hegel abgeschauten Formen der Ableitung von theoretischen Bestimmungen durch die Arbeit des Begriffs. Vgl. zu den Junghegelianern, in deren Zusammenhang der Züricher Wagner gehört, Karl Löwith: Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts, 9. Aufl. Hanburg 1986, bes. S.65-152.

⁷³ „Dadurch, daß der Dichter den Vokal des akzentuierten und stabgereimten Wurzelwortes in sein Mutterelement, den musikalischen Ton, auflöst, tritt er mit Bestimmtheit nun in die Tonsprache ein“ (288).

⁷⁴ K. Kropfnger: Metapher und Dramenstruktur, S.427.

Ohre zugleich sich kundgibt, so überzeugt auch das Mitteilungsorgan des inneren Menschen unser Gehör nur dann zu vollständigster Gewißheit, wenn es sich dem Auge und dem Ohre dieses Gehöres gleichbefriedigend mitteilt. Dies geschieht aber nur durch die WORT-TONSPRACHE, und der Dichter wie der Musiker teilte bisher nur den halben Menschen mit: der Dichter wandte sich nur an das Auge [d.h. die verstandesmäßige Bestimmtheit der Sprache], der Musiker nur an das Ohr dieses Gehöres [d.h. die unbestimmte Universalität des Klangs]. Nur das ganze, sehende und hörende, das ist – das vollkommen VERSTEHENDE Gehör, vernimmt aber den inneren Menschen mit untrüglicher Gewißheit.“ (286). Im Begriff der Wort-Tonsprache zielt Wagner mithin auf jenes Medium, in dem das Wort Ton und die Sprache Musik wird.

Die anthropologische Grundfigur von Auge und Ohr dient Wagner auch zur Erklärung, weshalb sich die Wort-Tonsprache im musikalischen Drama mit Bühne und Instrumentalmusik verbinden muß. Zumindest metaphorisch stellt Wagner Begründungszusammenhänge her: Demnach sei die Versmelodie allein außerstande, jenes „Unaussprechliche“ auszudrücken, das sich allein durch die Gebärden der Sänger dem Auge mitteilen könne (330-348), deshalb das Bühnengeschehen. Die Versmelodie bedürfe zu ihrer Unterstützung weiterhin jenes anderen „Unaussprechlichen“, das nur durch die Orchestermelodie dem Ohr vermittelt werde, deshalb die Orchestermusik. Diese fungiere als eine Art von „Gefühlswegweiser durch den ganzen vielgewundenen Bau des Dramas“ (360). Ahnung und Erinnerung (349) stellen für Wagner die beiden Dimensionen dar, die in den Orchestermelodien exponiert werden und mit deren Hilfe das Gefühl in „gehobener Stimmung“ (359) gehalten wird.

Allerdings genießt die Versmelodie in ‚Oper und Drama‘ eindeutig den Vorrang. So wie die „Willkür des Musikers“ sich der „Absicht des Dichters“ im musikalischen Drama unterzuordnen hat (359), so wird die Orchestermelodie vom Sprachgesang dominiert. In den entscheidenden Augenblicken des Dramas tritt sie zugunsten der Gesangsstimme in den Hintergrund.⁷⁵ Gegenüber

⁷⁵ „Diese Momente beziehungsvoller Ergänzung [von Gesangsstimme und Orchester] treten zurück, sobald das mit sich ganz einige handelnde Individuum zum vollsten Ausdrucke der Versmelodie selbst schreitet: dann trägt das Orchester dieses nur noch nach seinem verdeutlichendsten Vermögen, um, wenn der farbige Ausdruck der Versmelodie sich wieder zur nur tönenden Wortphrase herabsenkt, von neuem durch ahnungsvolle Erinnerungen den allgemeinen Gefühlsausdruck zu ergänzen und notwendige Übergänge der Empfindung gleichsam aus unsrer eignen, immer rege erhaltenen Teilnahme zu bedingen.“ (361).

der Versmelodie und den „vielstimmigen Gebärden“ (335) verharrt das Orchester stets in begleitender Rolle. Das „Sprachvermögen des Orchesters“ (321) ist nur ein Komplement zur Wort-Tonsprache, „mitertönendes Tonsprachorgan“ (359), nicht selber „tragend.“⁷⁶ Wagner grenzt sich damit nicht zuletzt von romantischen Komponisten wie Berlioz und Schumann ab, für die die Instrumentalmusik auch ohne Unterstützung durch die Gesangsstimme das Unaussprechliche vergegenwärtigen kann.⁷⁷

Diesen Phonozentrismus von ‚Oper und Drama‘ wird Wagner später revidieren, in seinen Züricher Schriften ist er der hervorstechende Zug. Die Stimme steht im Zentrum.⁷⁸ Das „Tonorgan der Sprachstimme“ sei „das reichste und vollkommenste, nämlich organisch bedingteste“ Instrument, „gegen das die erdenklichst mannigfaltigste Mischung von Orchestertonfarben ärmlich erscheinen muß.“ (322). Zwar ist die menschliche Stimme von bestimmter Individualität, weil ihre Träger entweder männlich oder weiblich sind und verschiedene Stimmregister repräsentieren (315); auch muß sich die Stimme selber beschränken, um sprach-

⁷⁶ K. Kropfinger: Metapher und Dramenstruktur, S.426.

⁷⁷ Bereits in der frühen Kunstnovelle ‚Eine Pilgerfahrt zu Beethoven‘ hatte Wagner die Wirkungsmächtigkeit einer Verbindung von Vokal- und Instrumentalmusik herausgestellt. Vgl. Gesammelte Schriften, Bd.1, S.199. Im Zusammenhang lautet diese, gerade für die Funktion der Stimme wichtige Stelle: „Die menschliche Stimme ... ist sogar ein bei weitem schöneres und edleres Tonorgan als jedes Instrument des Orchesters. ... In den Instrumenten repräsentieren sich die Uroorgane der Schöpfung und der Natur; das, was sie ausdrücken, kann nie klar bestimmt und festgesetzt werden, denn sie geben die Urgefühle selbst wieder, wie sie aus dem Chaos der ersten Schöpfung hervorgingen, als es selbst vielleicht noch nicht einmal Menschen gab, die sie in ihr Herz aufnehmen konnten. Ganz anders ist es mit dem Genius der Menschenstimme; diese repräsentiert das menschliche Herz und dessen abgeschlossene, individuelle Empfindung. Ihr Charakter ist somit beschränkt, aber bestimmt und klar. Man bringe nun diese beiden Elemente zusammen und vereinige sie! Man stelle den wilden, in das Unendliche hinausschweifenden Urgefühlen, repräsentiert von den Instrumenten, die klare bestimmte Empfindung des menschlichen Herzens entgegen, repräsentiert von der Menschenstimme. Das Hinzutreten dieses zweiten Elementes wird wohlthuend und schlichtend auf den Kampf der Urgefühle wirken, wird ihrem Strome einen bestimmten, vereinigten Lauf geben; das menschliche Herz selbst aber wird, indem es jene Urempfindungen in sich aufnimmt, unendlich erkräftigt und erweitert, fähig sein, die frühere unbestimmte Ahnung des Höchsten, zum göttlichen Bewußtsein umgewandelt, klar in sich zu fühlen.“

⁷⁸ Sind doch die Orchesterinstrumente selber – wie Wagner in Übereinstimmung mit einer Idee Rousseaus und älteren Traditionen hervorhebt – aus der Nachahmung der menschlichen Stimme hervorgegangen (und zwar in der Folge der Blas- und Saiteninstrumente, sodann Orgel und Klavier). „Das musikalische Instrument ist gewissermaßen ein Echo der menschlichen Stimme ...“ (320).

liche Bezeichnungen für bestimmte Sachverhalte zu finden, doch ist sie zugleich von allumfassender Universalität, insofern sie durch die Wort-Tonsprache am Gefühlsraum der Menschheit schlechthin teilhat und damit an den vokalischen Korrespondenzen eines vielstimmigen Klanguniversums.⁷⁹ Im Ton der Stimme verwirklicht sich etwas von der Menschlichkeit des Menschen schlechthin – von seinem beschränkten und zugleich universellen Doppelcharakter. Jeder Mensch ist dieser bestimmte Einzelne und zugleich Mensch, der im Sinne Ludwig Feuerbachs an allen menschlichen Ausdrucksformen Anteil hat.⁸⁰ Die Botschaft von Feuerbachs Liebesevangelium bzw. Liebeskommunismus ist unüberhörbar, wenn Wagner in ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘ (1850) schreibt, daß der Mensch nur in der entgrenzenden Liebe „Egoist“ und „Kommunist“ zugleich sei, „der Eine Alle, der Mensch Gott, die Kunstart Kunst.“⁸¹ Das ist die Figur einer Entgrenzung des Individuellen, genauer gesagt: des männlichen Individuums im Liebeskosmos. So wie der unbestimmte Vokal sich an den Konsonanten entäußert und in der Wort-Tonmelodie sich von neuem entgrenzt, so transzendiert sich der Mann/Mensch im Gefühlsausdruck zum „Menschen als Gattung und in seinem Zusammenhange mit der ganzen Natur“. Eben dies nennt Wagner die „Liebe überhaupt“.⁸²

Nur die Wort-Tonsprache, also der Gesang der Dichtung, sich verbindend mit der das Unaussprechliche ausdrückenden Orchestermusik und der Gebärde, erreicht den Menschen in allen seinen Seelenvermögen, während sowohl der Musiker als auch der Dichter den Menschen lediglich in einseitiger Weise ansprechen – der eine das Ohr, der andere nur das Auge des inneren Menschen.

⁷⁹ Das ist ein Motiv, das Wagner bereits in ‚Lohengrin‘ exponiert hat, in jenem Echo- und Korrespondenzraum, der alle fühlenden Wesen umfängt, gleichviel wie weit sie räumlich von einander entfernt sein mögen. Walther von Stolzing's Liebesgesang, der den Stimmen einer von Liebe durchdrungenen Natur antwortet, ist ein anderes Beispiel für denselben Sachverhalt.

⁸⁰ Für Wagners Liebes-Philosophie in seiner Züricher Zeit stellt die Anthropologie von Ludwig Feuerbach eine der entscheidenden Voraussetzungen dar. Es ist kein Zufall, daß ‚Das Kunstwerk und die Zukunft‘ (Leipzig 1850) Feuerbach gewidmet ist, Wagner hat ihm sogar ein später unterdrücktes, huldigendes Widmungsschreiben hinzugefügt. – Neuerdings hat Peter Peil: Die Krise des neuzeitlichen Menschen im Werk Richard Wagners (Köln 1990) die Feuerbach-Rezeption bei Wagner recht umfassend behandelt, allerdings ohne den erotisch-anthropologischen Motiven ihren gebührenden Rang beizumessen.

⁸¹ Gesammelte Schriften, Bd.10, S.74.

⁸² Gesammelte Schriften, S.75.

Nur im musikalischen Drama ist die vollständige Versinnlichung eines Gegenstandes der poetischen Darstellung gewährleistet.⁸³ Das ist Wagners Antwort auf die ästhetischen Utopien von Klassik und Romantik.⁸⁴ War etwa Schiller davon überzeugt, daß nur im ästhetischen Spiel alle menschlichen Seelenvermögen zwanglos harmonieren und damit ihre Fragmentierung überwinden⁸⁵, so spricht ‚Oper und Drama‘ diese Fähigkeit dem Schöpfungsakt des musikalischen Dramas zu. Nur hier ist das in der Zivilisation Getrennte vereinigt. Wagner verallgemeinert damit produktions-ästhetisch, was sich seiner eigenen, sehr spezifischen Erfahrung verdankte, der Personalunion von Dichter und Komponist, die er in sich selber verwirklicht glaubte. Die Überzeugung davon ist recht eigentlich der perspektivische Fluchtpunkt im Argumentationsgang von ‚Oper und Drama‘.⁸⁶

Der dichterisch-musikalische Schöpfungsakt hat für Wagner allerdings eine über Dichterkomponist und Zuhörer weit hinausreichende Bedeutung. Er ist nicht weniger als das Modell für eine Regeneration des „abgestorbenen Organismus“ der Sprache der Gegenwart. Soll die reformierte Oper doch das unter dem „Schutt der historischen Zivilisation“ verdrängte Menschliche in erneuerter Sprache vergegenwärtigen, als utopischer Vorbote einer anderen Kultur und Gesellschaft. Der Dichter-Komponist als „der Wissende des Unbewußten“ (277, 365) schafft die neue

⁸³ Nur jener Dichter könne seinem eigenen wie dem inneren Bedürfnis der Musik entsprechen, der ein Gedicht so entwirft, „daß es in die feinsten Fasern des musikalischen Gewebes eindringen und der ausgesprochene Begriff sich gänzlich in das Gefühl auflösen kann.“ Zukunftsmusik, in: Gesammelte Schriften Bd.1, S.199.

⁸⁴ Vgl. zu den Traditionen der Vereinigungsphilosophie des deutschen Idealismus Dieter Henrich: Hegel im Kontext, Frankfurt/Main 1971, S.12 ff.

⁸⁵ Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1793/94), in: Schillers Sämtliche Werke, Säkular-Ausgabe, Bd.12, Stuttgart und Berlin, o.J., S.3-120, bes. S.22 ff.

⁸⁶ Ist er doch davon überzeugt, wie er gegenüber Mathilde Wesendonk vertraulich mitteilt, daß es „noch nie einen Menschen gab, der in meinem Sinne Dichter und Musiker zugleich war, und dem deshalb eine Einsicht in innere Vorgänge möglich wurde, wie von keinem Andreu sie zu erwarten sein können.“ Brief an Mathilde Wesendonk vom 8.12.1858, in: Richard Wagner an Mathilde von Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871, hg. Wolfgang Golther, Berlin 1909, S.81. – Bereits 1844 bekennt er gegenüber Carl Gaillard, daß „ihn kein Stoff anziehen [konnte], als nur ein solcher, der sich ... nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt.“ (Wagner: Sämtliche Briefe, II, S.358). Ich verdanke den Hinweis auf diese Äußerungen Klaus Kropfinger: Wagners Musikbegriff und Nietzsches ‚Geist der Musik‘, S.1-12, bes., S.8 f., 12.

Wort-Tonsprache als Vorklang einer befreiten Menschheit. Nach Wagner wird die Dichtung dazu allein nie imstande sein: „In der modernen Sprache kann nicht gedichtet werden“ (239), so dekretiert er.⁸⁷ Als Grund dafür entfaltet Wagner Motive einer radikalen Sprachkritik: Die ursprüngliche Empfindungssprache des Menschen habe sich im Gang der Geschichte abgekühlt; allmählich habe sie sich „von ihrer nährenden Mutterbrust, der Melodie, und ihrer Milch, dem tönenden Laut [also dem Vokal], entfernt“ (233); am Ende sei das melodische Element von der Prosa, von der „immer konventionelleren Ausbildung der modernen Wortsprache“⁸⁸ verdrängt worden, das Band zwischen Gesang, Sprache und Gebärde sei zerrissen; vor allem die Häufung der Konsonanten habe das lebendige Fleisch der Sprache verdorrt und diese der „religiös-staatlich-historischen Konvention“ (238) unterworfen⁸⁹; als äußere Norm bestimme die Sprache nun, wie wir denken, unsere Gefühle beherrschen und einander mitteilen sollen; seitdem spreche der Mensch eine Sprache, „die wir mit dem Gefühl nicht mehr verstehen, deren Zusammenhang mit den Gegenständen unkenntlich geworden ist.“ (238). Ein fataler Prozeß der Zivilisation, der nicht nur das Sprechen diszipliniert, sondern mit dem Sprechen auch unser Verhalten und unsere Gefühlsausdrücke.⁹⁰

Nietzsche wird diese Überlegungen in seiner unzeitgemäßen Betrachtung ‚Richard Wagner in Bayreuth‘ mit vielen wörtlichen

⁸⁷ „Das Werk des bloßen Wortsprachdichters [erscheint] als unverwirklichte dichterische Absicht.“ (357 f.) „Dem bloßen Wortsprachdichter [ist] diese vollständige Erregung des Gefühls durch sein Ausdrucksorgan unmöglich...“ Ebd. – Dergleichen Äußerungen wirkten wie Provokationen auf spätere Dichtergenerationen, etwa auf die französischen Symbolisten, die – wie Mallarmé – hier einen der Ausgangspunkte für die Begründung einer eigenen Poetologie fanden. Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe: *Musica ficta* (Figures de Wagner), Paris 1991, S.91-161.

⁸⁸ R. Wagner: *Zukunftsmusik*, in: *Gesammelte Schriften I*, S.198.

⁸⁹ Novalis hatte geschrieben: „Unsere Sprache – sie war zu Anfang viel musikalischer und hat sich nur nachgerade so prosaisiert – so enttönt. Die Konsonanten verwandeln den Ton in Schall. Es ist jetzt mehr Schallen geworden – ... sie [die Sprache] muß wieder Gesang werden. Verse [sind] bestimmt durch die Musik zu sprechen.“ Ein Fragment aus dem Nachlaß, zitiert nach Reinhard Gerlach: *Musik und Sprache*, S.17.

⁹⁰ Bereits Jacob Grimm hatte behauptet, „daß weder ein Volk wirklich blühen kann, das seine Muttersprache vernachlässigt, noch eine Sprache verfeinert werden kann von einem Volke, das seine Freiheit verloren hat.“ Jacob Grimm: *Göttinger Antrittsvorlesung* (1830). Vgl. Werner Neumann: *Zum Sprachbegriff J.Grimms*, in: *Zeitschrift für Phonetik* 38/1985, S.500-518.

Anklängen übernehmen.⁹¹ Mit gutem Grund, gibt Wagner hier doch eine auf die Sprachskepsis von Hofmannsthal und anderer vorausweisende scharfe Diagnose der Sprachnot der Moderne. Und bereits Wagner erkennt im Interesse der Modernen an der Musik ein Phänomen der Entlastung gegenüber dieser Welt der sprachlich vermittelten Konventionen.⁹² Doch nur dann, wenn das dichterische Mitteilungsbedürfnis sich aus höchster Ausdrucksnot an die Empfängnisbereitschaft der Musik in einem ekstatischen Akt entäußere, könne ein neues Sprechen heraufkommen, belebt durch die Musik, das ist Wagners Überzeugung: „Die Wissenschaft⁹³ hat uns den Organismus der Sprache aufgedeckt; aber was sie uns zeigte, war ein ABGESTORBENER Organismus, den nur die höchste Dichternot wiederzubeleben vermag, und zwar dadurch, daß sie die Wunden, die das anatomische Sezierschneidmesser schnitt, dem Leibe der Sprache wieder schließt, und ihm den Atem einhaucht, der ihn zur Selbstbewegung beseele. DIESER ATEM ABER IST – DIE MUSIK.“ (276).

Wagner bemüht sogar den biblischen Schöpfungsmythos (1. Mose, 2), um die Aufgabe des Wort-Tondichters und -komponisten

⁹¹ In Wagner sei zuerst die Erkenntnis eines Notstands der modernen Zivilisation aufgegangen, die Erkrankung der Sprache: „Indem die Sprache fortwährend auf die letzten Sprossen des ihr Erreichbaren steigen musste, um, möglichst ferne von der starken Gefühlsregung, der sie ursprünglich in aller Schlichtheit zu entsprechen vermochte, das dem Gefühl Entgegengesetzte, das Reich des Gedankens zu erfassen, ist ihre Kraft durch dieses übermäßige Sich-Ausrecken in dem kurzen Zeitraume der neueren Civilisation erschöpft worden: so dass sie nun gerade Das nicht mehr zu leisten vermag, wessentwegen sie allein da ist: um über die einfachsten Lebensnöthe die Leidenden mit einander zu verständigen. Der Mensch kann sich in seiner Noth vermöge der Sprache nicht mehr zu erkennen geben, also sich nicht wahrhaft mittheilen: bei diesem dunkel gefühlten Zustande ist die Sprache überall eine Gewalt für sich geworden, welche nun wie mit Gespensterarmen die Menschen fasst und schiebt, wohin sie eigentlich nicht wollen; sobald sie mit einander sich zu verständigen und zu einem Werke zu vereinigen suchen, erfasst sie der Wahnsinn der allgemeinen Begriffe, ja der reinen Wortklänge, und in Folge dieser Unfähigkeit, sich mitzutheilen, tragen dann wieder die Schöpfungen ihres Gemeinsinns das Zeichen des Sich-nicht-verstehens ...“ F. Nietzsche, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, S.455 – Allerdings kritisiert Nietzsche Wagners ‚Oper und Drama‘, nach dem Zeugnis von Cosima Wagner, als zu rationalistisch, er vermisse darin den Primat der Musik. Aufzeichnung von Cosima Wagner vom 11.2.1872, in: F. Nietzsche: *Der Fall Wagner. Schriften – Aufzeichnungen – Briefe*, S.554.

⁹² Hier bewahre sich der Mensch ein Refugium, um auch in ursprungsferner Zeit einen der Verstandessprache verwehrten Ausdruck der Empfindungen zu finden. Doch statt damit eine Lösung der menschlichen Ausdrucksnot herbeizuführen, verweise der Kult der Musik nur auf die perennierende Trennung von Wort und Ton, von Sprache und Musik.

⁹³ Hier sind wohl Jacob Grimm und dessen Schüler gemeint.

gegenüber der Sprache seiner Zeit zu bestimmen. Dieser strebt – bewußt oder unbewußt – nichts geringeres als eine kulturrevolutionäre Erneuerung der Sprache durch die Wort-Tonmelodie des musikalischen Dramas an. Er zielt auf eine Sprache jenseits „der Hatz unseres staatsgeschäftlichen Sprachverkehrs“ (277)⁹⁴ – als Vorklang eines Zustands, wie er sein könnte: eine Zukunftssprache, die zugleich auf die mythische Vorzeit zurückverweist.⁹⁵ Hinter die Sprachkultur ihrer Zeit zurückgreifend oder diese überholend, erweckt die Wort-Tonsprache Potenzen eines anderen Sprechens und Verhaltens und weist auf eine durch Umsturz, ja durch „Erdbeben“ (390) zu schaffende Zukunft voraus – auf den menschlich gewordenen Menschen, den ‚homo humanus‘. Der Künstler wird damit zum helllichtigen Bruder des Revolutionärs.⁹⁶ Wagner begründet damit – nach der gescheiterten Revolution von 1848 und auf dem „Trümmerfeld der Selbstzersetzung deutscher Theologie und idealistischer Philosophie“⁹⁷ – ein revolutionäres Kunst- oder besser: Künstlerprogramm, dessen Potenzen bis heute in vielfältigen Spielformen aktuell geblieben sind.

Die Frage ist allerdings berechtigt, auf welche Weise Wagner zugleich zurück zum Ursprung und voraus in die Zukunft eines anderen Sprechens gelangen will.⁹⁸ Und welche Sprache bietet sich dafür im musikalischen Drama an? Wagner plädiert

⁹⁴ „So wollen wir die kärgliche Sprache des Alltagslebens, in dem wir noch nicht das sind, was wir sein KÖNNEN, und deshalb auch noch nicht kundgeben, was wir kundgeben KÖNNEN, hinter uns werfen, um im Kunstwerke eine Sprache zu reden, in der wir einzig das auszusprechen vermögen, was wir kundgeben MÜSSEN, wenn wir ganz das SIND, was wir sein können.“ (291).

⁹⁵ Diese Überblendung von Zukunft und mythischer Urgeschichte wird Walter Benjamin am Beispiel von Charles Baudelaires ‚Tableaux parisiens‘ als einen der hervorsteckenden Züge im Selbstverständnis der Epoche herausarbeiten.

⁹⁶ „Wo nun der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken läßt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt, ja selbst der Philosoph nur noch deuten, nicht aber vorausverkünden kann ..., da ist es der KÜNSTLER, der mit klarem Auge Gestalten ersehen kann, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren – DEM MENSCHEN – verlangt. Der Künstler vermag es, eine noch ungestaltete Welt im voraus gestaltet zu sehen, eine noch ungewordene aus der Kraft seines Werdeverlangens im voraus zu genießen.“ (391).

⁹⁷ Vgl. Carl Schmitt: *Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47*, Köln 1950, S.81: „Wer die Tiefen des europäischen Gedankenganges von 1830-48 kennt, ist auf das meiste vorbereitet, was heute in der ganzen Welt laut wird“. Das beschriebene Trümmerfeld habe „sich seit 1848 in ein Kraftfeld theogonischer und kosmogonischer“ – hinzuzufügen wäre: kulturrevolutionärer – „Ansätze verwandelt. Was heute explodiert, wurde vor 1848 präpariert. Das Feuer, das heute brennt, wurde damals gelegt.“

⁹⁸ Vgl. auch Wilhelm Waldstein: *Richard Wagner*, Berlin 1922, S.100 f.

ja keineswegs für ein archaisierendes Sprechen, für den Gebrauch von dialektalen Wendungen oder eine Kunstsprache wie in James Joyces ‚Finnegans Wake‘. Seine Regeneration der Sprache besteht in der ‚Ring‘-Dichtung zunächst in der Verfügbarmachung älterer germanischer Sprachstufen als eines „Reservoirs ...“, aus dem die Zukunft zehren soll⁹⁹ – eine Art von „Etymonmusik“¹⁰⁰, die exemplarisch am Beispiel des Gesangs der Rheintöchter studiert werden kann (s.u.). In ‚Oper und Drama‘ hegt Wagner die Hoffnung, daß sich in den Sprachwurzeln der deutschen Sprache noch eine lebendige Energiequelle erhalten habe¹⁰¹, die sich auch den Zeitgenossen oder künftigen Zuhörern mitteilen könne.

Der deutschen Sprache fällt bei diesem Reformwerk eine privilegierte Rolle zu. Hatte Wagner in seiner Schrift ‚Die Kunst und die Revolution‘ (1849) noch behauptet, daß „das Kunstwerk der Zukunft den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus umfassen“ soll¹⁰², so schlägt er nunmehr offen deutsch-nationale Töne an. Wie Heidegger später der Meinung sein wird, daß nur die deutsche Sprache – neben der griechischen – zum Denken taugte, so ist es für Wagner ausgemacht, daß „von allen modernen Opernsprachen nur die deutsche befähigt [ist], in der Weise, wie wir es als erforderlich erkannten, zur Belebung des künstlerischen Ausdruckes verwandt zu werden...“ (373). Wagners Begründung: Die deutsche Sprache sei die einzige, „die auch im gewöhnlichen Leben den Akzent auf den Wurzelsilben

⁹⁹ Ebd., S.104.

¹⁰⁰ Ein Begriff, den vor Arno Schmidt der Sprachpsychologe Karl Bühler geprägt hat – allerdings in kritischer Abgrenzung von der romantischen Ursprungsphilosophie: „Das Etymon gar vieler Wörter unserer Umgangssprache ist tot; was Wörter wie ‚Pferd‘, ‚Kuh‘, ‚Schaf‘, ‚Gans‘ einst etymisch trafen, weiß heute [1934] unter den neunzig Millionen, die des Deutschen mächtig sind, vermutlich nicht einmal jeder Zehntausendste. Und wer es weiß, dem ist und bleibt dies ein kaltes Wissen, von dem er nicht das mindeste verspürt in irgendeinem praktischen Verwendungsfall der Wörter; und auch der verwegenste Dichter könnte es nicht mehr zum Klingen bringen, wenn er sich etwa nach dem Vorbild gewisser Franzosen in poésie pure ergehen und als Lyriker eine Etymonmusik machen wollte.“ Karl Bühler: Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache, 2. unveränderte Auflage, Stuttgart 1965, S.216 f. Bühler war entgangen, daß die „gewissen Franzosen“ ihrerseits eines ihrer Vorbilder in der Etymonmusik Wagners hatten.

¹⁰¹ Die Sprachwurzeln stellen unter der „frostigen Schneedecke der Zivilisation“ (277) jene Elemente dar, in denen sich etwas von der „Unwillkür des natürlichen Sprachausdrucks“ bewahrt habe. (277).

¹⁰² Gesammelte Schriften, Bd.10, S.35. „Das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein.“

erhalten habe.“¹⁰³ Wer aber in einer Sprache dichten und singen will, in der der Akzent auf den Sprachwurzeln liegt, um dadurch alle Gefühlsintensitäten zu entbinden, dem biete sich allein die deutsche an.¹⁰⁴ Der höchste künstlerische Ausdruck im Drama verweist auf die deutsche Nation und ihre Sprache (373) – als eine zu schaffende.

Diese geschichtsphilosophisch und ästhetisch hoch ambitionierte Verbindung von Dichtung und Musik im musikalischen Drama hat Wagner mehr noch als durch begrifflich nachvollziehbare Argumente durch eine Reihe von stilistisch-rhetorischen Mitteln plausibel zu machen versucht, insbesondere bedient er sich einer gewagten Metaphernkette, einer wahrhaften Allegorie:¹⁰⁵ der geschlechtlichen Zeugungsmetapher. Diese Metapher ist textkonstitutiv für die gesamte Abhandlung, an allen wesentlichen Stellen der Argumentation taucht sie auf.¹⁰⁶ Es mag an der Peinlichkeit dieser Bildersprache und der über sie vermittelten sexistischen Stereotypen gelegen haben, daß die Musikwissenschaftler sie bislang nicht in ihrer eminenten Bedeutung für den Argumentationsgang von ‚Oper und Dra-

¹⁰³ Italiener und Franzosen hätten eine Sprache, deren „wurzelhafte Bedeutung“ nur auf dem Wege des Studiums älterer Sprachen verständlich sei. „Ihre Sprache spricht für sie, nicht aber sprechen sie selbst in ihrer Sprache.“ (372) schreibt Wagner, als ob er eine These des französischen Neostukturalismus vorwegnehmen würde.

¹⁰⁴ „Und wäre es dem künstlerischen Willen allein möglich, das vollendete dramatische Kunstwerk zutage zu fördern, so könnte dies jetzt nur in deutscher Sprache geschehen.“ (372). Trotz aller nationalistischen Töne verweist das ‚jetzt‘ freilich auf einen bestimmten historischen Moment. Läßt Wagner mit diesem ‚jetzt‘ die Möglichkeit offen, daß diese privilegierte Rolle einmal von einer anderen Sprache übernommen werden kann?

¹⁰⁵ ‚Allegorie‘ wird hier im Sinne der rhetorischen Tradition als Metaphernkette verstanden, nicht im Sinne Walter Benjamins als Deutungsfigur von Geschichtlichem aus dem Blickpunkt seiner Vergängnis.

¹⁰⁶ Wagner bediente sich dieser Metapher auch, um gegenüber Liszt die Zielsetzung von ‚Oper und Drama‘ zu beschreiben: „Wenn ich der Musik, als Weib, die notwendige Befruchtung durch den Dichter, als Mann, nachweisen will, so muß ich sorgen, daß dieses herrliche Weib nicht an den ersten besten Wüstling preisgegeben werde, sondern daß nur der Mann sie befruchtet, der aus wahrer unwiderstehlicher Liebe nach dem Weibe sich sehnt. Die Notwendigkeit der von dem Dichter selbst verlangten Vermählung mit der vollen, ganzen Musik, konnte ich nicht nur durch abstrakte ästhetische Definitionen – die meist ohne Verständnis und Wirkung bleiben – nachweisen: ich mußte sie aus dem Zustande der modernen dramatischen Dichtkunst selbst mit ersichtlichster Deutlichkeit herzuleiten suchen.“ Brief an Franz Liszt, in: Franz Liszt – Richard Wagner. Briefwechsel, hg. Hanjo Kesting, Frankfurt/Main 1988, S.152.

ma' erkannt haben.¹⁰⁷ Die schwierige Verbindung von Dichtung und Musik in der Wort-Tonsprache erhält durch sie den Anschein des Naturnotwendigen. Kann doch die Spannung zwischen dem Weib Musik und dem Dichtermann nur durch die Vereinigung beider, durch den Geschlechtsakt gelöst werden. Wagner mobilisiert dafür das ganze Wort- und Bildfeld von Erregen, Vermählen, Zeugen und Gebären mit allen seinen sexuellen Implikationen.¹⁰⁸ Im Kontext einer poetologisch-musikästhetischen Argumentation ein sexuelles und näherhin phallogozentrisches Phantasma von dieser Massivität zu finden, ist ungewöhnlich – selbst vor dem Hintergrund der eroti-

¹⁰⁷ Allerdings hat Jean-Jacques Nattiez jüngst dieses erotisch-sexuelle Entgrenzungsphantasma – die „métaphore sexuelle fondamentale“ – eingehend untersucht. Vgl. Jean-Jacques Nattiez: *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, Paris 1990, S.60. In Unkenntnis von Feuerbach reduziert Nattiez die Liebesmetaphysik auf die Figur des Homosexuellen bzw. Androgynen. Soweit er dabei auf die Gestalt des Dichterkomponisten abhebt, der nach ‚Oper und Drama‘ weiblich-musikalische und männlich-poetische Strebungen zu einer schöpferischen Verbindung führt, hat diese These sogar einige Plausibilität. Vor den Dramen versagt dieser Deutungsansatz jedoch. Wenn Nattiez die Liebespaare Siegfried und Brünnhilde, Siegmund und Sieglinde, Tristan und Isolde auf die Formel androgyner Sexualität reduziert, hat sein Ansatz etwas Totalitäres, das sich selber ad absurdum führt. Wo den Liebenden in der Tat ihre Identität entgleitet, sieht er sogleich das Mannweibliche, das Doppelgeschlechtliche am Horizont. Man kann bei Nattiez einmal mehr beobachten, wie man sich im Gestrüpp der Wagnerschen Mythenstrukturen und Selbstdeutungen heillos verirren kann, sofern man versäumt, Wagners Sprachlehre und seine Liebeslehre miteinander in Beziehung zu setzen. – Zu Recht hat Sabine Zurmühl darauf aufmerksam gemacht, daß die erhoffte Vereinigung des Männlichen und Weiblichen im „wirklichen Menschen“ eine „soziale und psychische Utopie“ der Epoche gewesen sei. Sabine Zurmühl: *Leuchtende Liebe – lachender Tod. Zum Tochter-Mythos Brünnhilde*, München 1984, S.91.

¹⁰⁸ Der Dichter-Komponist werde unter seinem Ausdruckszwang in „wachsende Erregung bis zur Vollendung seines erschöpfenden Ausdrucks“ gelangen (240); er sei dabei gezwungen, „sich einem Element zu vermählen [eben dem der Musik], welches seine dichterische Absicht als befruchtenden Samen in sich aufzunehmen und diesen Samen durch sein eigenes, ihm notwendiges Wesen so zu nähren und zu gestalten vermöge, daß es ihn als verwirklichenden und erlösenden Gefühlsausdruck gebäre.“ – An die dionysische Metaphorik Wilhelm Heineses einerseits, die Liebeslehre Ludwig Feuerbachs andererseits anknüpfend, schreibt Wagner: „Der notwendige Drang des dichtenden Verstandes in diesem Dichten ist daher die Liebe – und zwar die Liebe des Mannes zum Weibe: nicht aber jene frivole, unzüchtige Liebe, in der der Mann nur sich durch einen Genuß befriedigen will, sondern die tiefe Sehnsucht, in der mitempfundenen Wonne des liebenden Weibes sich aus seinem Egoismus erlöst zu wissen; und diese Sehnsucht ist das dichtende Moment des Verstandes. Das notwendig aus sich zu Spendende, der nur in der brünstigen Liebeserregung aus seinen edelsten Kräften sich verdichtende Samen – der ihm nur aus dem Drange, ihn von sich zu geben, d. h. zur Befruchtung ihn mitzuteilen, erwächst, ja an sich dieser gleichsam verkörperlichte Drang selbst ist – dieser zeugende Samen ist

schen Gewagtheiten der Romantiker, Wilhelm Heineses oder der Autoren des ‚Jungen Deutschland‘. Bei Wagner kommt hinzu, daß sich die erotisch-sexuellen Phantasmen mit handfesten chauvinistischen Vorurteilen verquicken, die durchaus kontradiktorisch zum Feuerbachschen Liebesuniversalismus sind.¹⁰⁹ Über solchen Äußerungen droht die eigentliche Zielsetzung von ‚Oper und Drama‘ aus dem Blickfeld zu schwinden: Die Begründung einer umstürzend neuen, erotisch-sexuell aufgeladenen Empfindungssprache als Fundament eines musikalischen Dramas, das das verdrängte Menschliche der Liebe vergegenwärtigt und damit einen Beitrag zur Regeneration kultureller und gesellschaftlicher Zustände der Gegenwart, vor allem ihrer Sprachkultur, leistet.

4. Der Gesang der Rheintöchter

Bereits bei der Publikation seiner ‚Ring‘-Dichtung (im Privatdruck 1852/dann 1862) und erst recht dann bei den ersten Aufführungen

die dichterische Absicht, die dem herrlich liebenden Weibe Musik den Stoff zur Gebärung zuführt.“ (243 f.). Alle Motive von Wagners Dramensujets sind hier versammelt: die Liebesmetaphysik, derzufolge der Mensch im Sinne von Heinese und Feuerbach erst in der ekstatisch sich steigernden Liebe von Mann und Frau ‚menschlich‘ und vollkommen wird; der Lobpreis der ‚freien Liebe‘, welche die Schranken der Sitte und der Herkunft nicht achtet (vgl. Dieter Borchmeyer: *Die Götter tanzen Cancan. R. Wagners Liebesrevolution*, Heidelberg 1992, S.15, 159), die Erlösung des Mannes von seinem eigenen Begehren in Orgasmus und Zeugung; damit seine Erlösung durch die Frau; schließlich die Verteufelung der reinen Lust (und damit der Selbstbefriedigung); endlich der Dichterkomponist als potentester ‚Mann‘ (387, 391 u. ö.), die Musik hingegen als Weib, das von ihm befruchtet wird. – Auch die vielen sexuell provokanten Sujets seiner Musikdramen – ob Geschwisterinzest (Siegfried und Sieglinde), außereheliche Liebe (Tristan und Isolde) oder Venusbergphantasma (Tannhäuser) – finden hier ihre Begründung, ebenso wie der phallische Charakter der Orchestermelodie, das brünstig Schwellende, das überhitzt Erregte, das geradezu bildlich zum Orgasmus drängt. Dieter Schnebel hat diesen Aspekt am Beispiel des 2. Akts von ‚Tristan‘ kommentierend beschrieben in: *Aktualität Wagners*, in: Dieter Schnebel: *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, Köln 1972, S.85-101.

¹⁰⁹ Wagner sinkt hier zuweilen auf das Niveau von Herrenwitzen herab, wenn er etwa die These: „Die Musik ist die Gebälerin, der Dichter der Erzeuger.“ (118) im einzelnen durchführt: Die italienische Opernmusik sei „eine Lustdirne“, weil sie sich nicht rückhaltlos dem Manne hingebt; die französische Opernmusik sei dagegen eine „Kokette“, weil sie das Bewundert- und Geliebtwerden durch andere Menschen liebe; die deutsche Opernmusik schließlich eine „Prüde“, weil ihre Tugend in der Lieblosigkeit bestehe. (119-121). Nur in Beethovens ‚Chorsymphonie‘ (also der 9. Symphonie) und in Mozarts Opern werde die Musik das „unbedingt liebende Weib“ (122).

des Musikdramas hat Wagner bei seinen Zeitgenossen Unverständnis, ja Hohn für die Verse seiner Dichtung geerntet: ‚Stotterpoesie‘, ‚sprachverrenkender Schwulst‘, ‚unnützer Wortschwall‘, ‚Wortgeklingel und Wortkram‘, ‚Wigalawaia-Wahnsinn‘, so und anders lauteten die Schmähungen.¹¹⁰ Nicht von ungefähr richteten sie sich besonders gegen die erste Szene des ‚Ring des Nibelungen‘.¹¹¹ Auf dem Grunde des Rheins kreisen da in schwimmender Bewegung die drei Rheintöchter, und eine von ihnen singt in jauchzendem Lallen:

Weia! Waga!
 Woge, du Welle,
 Walle zur Wiege!
 Wagalaweia!
 Wallala weiala weia!¹¹²

Wo hatte es dies vor Wagner gegeben, daß ein Drama mit kindlichem Gestammel anhub? Und nun gar in einem ‚Bühnenfestspiel‘, das nichts weniger als ein großes Weltendrama sein wollte? An Parodien hat es denn auch nicht gefehlt.¹¹³

Wagner war freilich gerade in dieser Passage mit besonderer Vorsicht zu Werke gegangen, als ein wahrer ‚Poeta doctus‘. Er glaubte, bei seiner Erfindung die Rückendeckung durch die zeitgenössische Philologie und Grammatik zu haben. Nur dank des philologischen Studiums sei er auf den dichterischen Einfall gekommen, hat er später bekannt: „Dem Studium J. Grimms entnahm ich einmal ein altdeutsches ‚Heilawac‘, formte es mir, um für meinen Zweck es noch geschmeidiger zu machen, zu einem ‚Weiawaga‘ (eine Form, welche wir heute noch in ‚Weihwasser‘ wiedererkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln

¹¹⁰ Dies sind Äußerungen aus dem ‚Wörterbuch der Unhöflichkeit‘, einer posthumen Sammlungen von diskriminierenden zeitgenössischen Stellungnahmen gegen Wagner. Wörterbuch der Unhöflichkeit. Richard Wagner im Spiegel der Kritik, hg. Wilhelm Tappert, München 1967 [Erstausgabe 1876].

¹¹¹ „Diese unausgesetzte Buchstaben- und Lautspielerei umschwirrt uns wie ein lästiger Schwarm von Wespen“, schreibt der Wiener Kritiker Eduard Hanslick über ‚Rheingold‘. „Man schaukelt bei der Lektüre dieses poetischen Ungetüms seekrank zwischen Aerger und Lachen. Ein wahres Glück, daß man bei der Aufführung selbst fast nichts von den Textworten versteht.“ Zitiert nach: Richard der Einzige. Parodien, Satire, Karikatur, hg. Hermann Hakel, Wien/Hannover/Bern 1963, S.153.

¹¹² R. Wagner: Gesammelte Schriften, Bd. 4, S.15.

¹¹³ Vgl. Richard der Einzige. Parodien, Satire, Karikatur, S.151 ff.

‚wogen‘ und ‚wiegen‘, endlich ‚wellen‘ und ‚wallen‘ über und bildete mir so, nach der Analogie des ‚Eia popeia‘ unserer Kinderstübchenlieder, eine wurzelhaft syllabische Melodie für meine Wassermädchen.“¹¹⁴

Wagner gewährt hier Einblick in seine poetische Werkstatt. Da stößt er bei der Lektüre von Jacob Grimms ‚Deutscher Mythologie‘ (Göttingen 1844) oder auch der ‚Deutschen Grammatik‘ (3. Auflage, Göttingen 1840)¹¹⁵ auf das mhd. Wort ‚heilawac‘ (was soviel wie ‚heiliges Wasser‘ bedeutet)¹¹⁶, transformiert dieses in ‚Weia! Waga!‘, verbindet es mit klangmalerisch verwandten hochdeutschen Verbformen wie ‚wogen‘, ‚wiegen‘, ‚wellen‘ und ‚wallen‘ und erfindet schließlich in Analogie zu ‚Eiapopeia‘ die Lautsequenz „Wagalaweia!/Wallala weiala weia!“ „Wahrhaft eine synthetisch gewonnene Etymonmusik! Das Produkt dieser poetischen Ableitung nennt er eine „wurzelhaft syllabische Melodie“. Solche Melodien können weiter variiert werden, wie dies in der ersten Szene des ‚Rheingold‘ geschieht, wenn „Weia! Waga!“ zu anderen Klanggestalten wie „Weia! Waga! ... Wagalaweia! Wallala weiala weia!“ oder „Heiajaheia! Heiajaheia! Wallalalalala heiajahei!“ verändert wird.

Unter sprachlich-phonologischem Gesichtspunkt läßt sich die Analyse der Klanggestalt dieser Verse noch weiter treiben. Im Rheintöchter-Gesang fehlen etwa die harten Reibe- und Verschluss- bzw. Explosivlaute (wie ‚p‘, ‚t‘, ‚k‘ und ‚sch‘, ‚z‘, ‚ch‘), andererseits wird sparsamer Gebrauch von hellen Vokalen wie ‚i‘ gemacht, das ‚u‘ fehlt ganz. Die Verse entsprechen damit recht genau dem, was Roman Jakobson später an der Kinder- bzw. Ammensprache als universelle Eigenschaften aufzeigen wird: weiche Konsonanten

¹¹⁴ Richard Wagner: An Friedrich Nietzsche (Öffentlicher Brief vom 12. Juni 1872.), in: Gesammelte Schriften, Bd.13, S.117. – An Wagner schließen die Worterklärungen an, welche in den Reclam-Textausgaben zu finden sind. Diese weisen – ohne auf Wagners Anteil an dieser Sprachbildung einzugehen – z. B. aus, daß ‚Wag(a)‘, ‚Wagala‘ das ‚wogende Gewässer‘, ‚Wallala‘ ein Jauchzer und ‚weia, weiala‘ ‚heilig, weiblich‘ bedeutet. Vgl. Richard Wagner: Das Rheingold, hg. Georg Richard Kruse, Leipzig 1943, S.25.

¹¹⁵ Vgl. Werner Breig: Der Rheintöchtergesang in Wagners ‚Rheingold‘, in: Allgemeine Musik-Zeitung 37/1980, S.241-263. Vgl. weiterhin Volker Mertens: Die Grimms, Wagner und Wir, S.113-132. – Mertens weist die ‚heilawac‘-Stelle lediglich für die ‚Mythologie‘ aus, vgl. S.113.

¹¹⁶ Jacob Grimm: Deutsche Mythologie, Bd.1, 4. Auflage, Berlin 1975, S.485 f. – Der Eintrag ‚heilawac‘ findet sich auch in der 3. Auflage von Jacob Grimms ‚Deutscher Grammatik‘ unter dem Stichwort „‚vegs‘ (fluctus), also Wasser. mhd. heila-wac (lustralis aqua) ...“

und klingende Vokale, Vorherrschen der einsilbigen, aus Vokal und Konsonant gebildeten Morpheme, Reduplikation der Silben und lautmalerische Strukturen.¹¹⁷

Nun ist für die Dichtung des ‚Rheingolds‘ allerdings bezeichnend, daß der Sprache der Rheintöchter bereits in der ersten Szene die des Alberich entgegengesetzt wird. Dieser, aus dem Abgrund steigend und dem Spiel der Rheintöchter voyeuristisch zugetan, gebraucht mit Vorliebe eben das von den Rheintöchtern ausgesparte phonologische Material, die scharfen und hellen ‚i‘, die nasalen ‚n‘, die Verschlußlaute ‚k‘ und ‚t‘ und die Reibelaute ‚ch‘, verbunden mit kurzatmigen Perioden und heftigen Akzenten:

He he! Ihr Nicker!
 Wie seid ihr niedlich,
 Neidliches Volk!
 Aus Nibelheims Nacht
 Naht‘ ich mich gern,
 Neigtet ihr euch zu mir.¹¹⁸

Auf sprachklanglicher Ebene, oder mit Wagner gesagt: auf der Ebene der „wurzelhaft syllabischen Melodien“ wird der Gegensatz zwischen den Welten der Rheintöchter und des Finsterlings Alberich hörbar, bevor noch das Geschehen sich dramatisch zuspitzt. Deutlich wird, was es heißt, wenn Wagner in ‚Oper und Drama‘ postuliert, daß die „dichterisch-musikalische Periode“ die Keimzelle des ganzen Musikdramas sein soll. Deutlich wird auch die Sorgfalt, die Wagner der Klanggestalt seiner Dichtung zugewandt hat – eine Lautpoesie *avant la lettre*, die allerdings stets auf die Verbindung mit der Musik bezogen bleibt.

Nach Wagners Lehre in ‚Oper und Drama‘ stellen die betonten Sprachwurzeln – gebildet aus Vokal und begrenzendem Konsonanten – die Wurzeln unserer Sprache schlechthin dar, damit auch die Wurzeln der Verssprache im Musikdrama. In ihnen verdichtet sich die ursprüngliche Intensität des Gefühlsausdrucks. Der ‚Ring‘ ist voller vokalischer Äußerungen, die gewissermaßen noch vor

¹¹⁷ Jakobson schließt an den empirischen Nachweis von Anthropologen und Sprachwissenschaftlern an, wonach es eine Tendenz auch von nicht miteinander verwandten Sprachen gibt, „ähnliche Wörter für Vater und Mutter auf der Grundlage der kindersprachlichen Formen zu entwickeln.“ Roman Jakobson: Warum ‚Papa‘ und ‚Mama‘? (1960), in: Aufsätze zur Linguistik und Poetik, hg. Wolfgang Raible, Frankfurt/Main/Berlin/Wien 1979, S.107.

¹¹⁸ Gesammelte Schriften, Bd.4, S.16.

ihrer konsonantisch-zivilisatorischen Prägung stehen – Naturlaute, die einen spontanen Gefühlsausbruch signalisieren: Neben den selig lallenden Rheintöchtern etwa der kreischend- stöhnende Mime: „Ohe! Ohe! Au!“ oder der kichernde Mime: „Hihihi!“; der niesende Alberich; das auflachende und jauchzende „Hojotoho! Hojotoho! Heiaha! Heiaha! Heiahaha!“ von Brünnhilde und den Walküren; der einen „lachenden Laut“ ausstoßende oder prustende Riesenwurm Fafner; der singende Waldvogel; das dumpf-aggressive „Hoiho! Hoihohoho“ von Hagen und seinen Mannen – vokale Ausdrucksformen bezeichnenderweise ohne stark artikulierende Konsonanten.

Kein Zufall, daß Wagners großes Weltgedicht mit einem solchen Ausdruck beginnt. Wagner dichtet im Gesang der Rheintöchter einen Sprach-Entstehungsmythos. Er zeigt jenes Sprechen und Singen auf, das unserem zivilisierten Sprechen in mythischer Vorzeit vorausgeht – und uns in Zukunft vielleicht bevorsteht.¹¹⁹ Eine Äußerung des jungen Nietzsche trifft hier den Kern der Sache: „Wagner zwang ... die Sprache in einen Urzustand zurück, wo sie fast noch Nichts in Begriffen denkt, wo sie noch selber Dichtung, Bild und Gefühl ist“.¹²⁰ Sollte dies nicht eine der Utopien der Lautpoesie im 20. Jahrhundert werden, etwa bei Hugo Ball und bei den deutschen Dadaisten?

Zugleich hat Wagner mit dem Rheintöchtergesang ein sprachliches Äquivalent für das geschaffen, was sich im instrumentalen Vorspiel des ‚Rheingold‘ ereignet. Wie in der Musik eine Art von akustischer Weltentstehung dargestellt wird, mit einem immer bewegteren Es-Dur Akkord, der aus Tiefe und Finsternis zu strahlendem Licht hervorbricht¹²¹, so kann an den Wechselgesängen der Rheintöchter und des Alberich verfolgt werden, wie die Sprache aus ihrem musikalisch-vokalischen (Ur-) Zustand sich in eine konsonantenreiche, Gegenstände bezeichnende und reflektierende Gestalt verwandelt – wahrhaft eine Sprach-Ursprungsmusik, die zugleich die Stimmphysiognomien ihrer Sprecher/Sänger determi-

¹¹⁹ Nicht von ungefähr wird diese Musik von tanzhaften Bewegungen begleitet, wenn die Rheintöchter „in anmutig schwimmender Bewegung“ im Wasser schwerelos zu schweben scheinen. Gesang, Tanz und Musik sind hier in ursprünglicher Einheit vereinigt, so wie Wagner dies für den Ursprung des Menschengeschlechts unterstellte.

¹²⁰ Friedrich Nietzsche: Richard Wagner in Bayreuth, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, Bd.1, S.486.

¹²¹ Vgl. Wagners suggestive Beschreibung des „sommnambulen Zustands“, in dem er sich beim Einfall dieses Vorspiels in Italien befand, in: Mein Leben, Bd.2, S.60.

niert. Wagners musikalische Physiognomik der Sprachen und der Stimmen ist hier als dichterisches und als kompositorisches Verfahren einsehbar.

5. Nietzsche über Akzent und Melodiebildung bei Wagner

Wagner entfernte sich seit 1854 mehr und mehr von den Prämissen von ‚Oper und Drama‘. Die Lektüre von Schopenhauer, die Kompositionserfahrung von ‚Tristan und Isolde‘ und anderes mehr bewirkten eine Abkehr vom Phonozentrismus seiner Züricher Zeit. Statt von der Worttonsprache konzipierte er das musikalische Drama nun von der Musik her.¹²² In seinem ‚Beethoven‘- Aufsatz (1870) spricht er von der „neuen Bedeutung, welche jetzt die Vokalmusik in ihrem Verhältnis zur reinen Instrumentalmusik erhält.“¹²³ Die Dimension des Auges setzt er herab; und Darsteller, Gebärden und Worttonmelodie treten in den Hintergrund¹²⁴, sie werden wie Instrumente des Orchesters behandelt.¹²⁵ Die Musik besitze die Gabe, von der sichtbaren Welt zu abstrahieren und „das Traumbild zu deuten, das der Musiker im tiefsten Schläfe selbst erschaut hat.“¹²⁶ Die „Hellsichtigkeit des tiefsten Weltraumes“¹²⁷ im Medium der reinen Musik vermag demnach das Wesen des Weltwillens selber zu ergründen, damit auch die menschlichen Gebärden und Sprachlaute – tiefer als jede Worttonsprache.¹²⁸

Statt den Weg dieser impliziten Selbstkritik nachzuzeichnen, soll im folgenden die explizite Kritik an Wagners Konzept der Worttonsprache in Erinnerung gerufen werden, die Friedrich Nietzsche

¹²² Vgl. Carl Dahlhaus: Wagner und Schopenhauer, in: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S.467 ff., bes. S.473; K. Kropfinger: Wagners Musikbegriff und Nietzsches ‚Geist der Musik‘, S.7 ff.

¹²³ Gesammelte Schriften, Bd.8, S.185.

¹²⁴ Nach Wagner spricht „die Musik das innerste Wesen der Gebärde mit solch unmittelbarer Verständlichkeit aus, daß sie, sobald wir ganz von der Musik erfüllt sind, sogar unser Gesicht für die intensive Wahrnehmung der Gebärde depotenziert, so daß wir sie endlich verstehen, ohne sie selbst zu sehen.“ Ebd., S.160.

¹²⁵ Ebd., S.186.

¹²⁶ Der taube Beethoven ist demgemäß für Wagner „das An-sich der Welt als wandelnder Mensch!“ Ebd. S.175.

¹²⁷ Ebd., S.164.

¹²⁸ Welche Folgerungen diese Veränderungen für die Bestimmung des Begriffs des Musikdramas haben, zeigt Carl Dahlhaus in: Carl Dahlhaus: Die Musik, in: Richard-Wagner-Handbuch, S.197-222; vgl. ders.: Wagners Stellung in der Musikgeschichte, in: Richard-Wagner-Handbuch, S.60-85.

formuliert hat. Was dessen späten Äußerungen über Affektrhythmik, Melodiebildung und Theatrokratie bei Wagner so faszinierend macht, ist die besondere Weise, wie hier ein philologischer mit einem psychopathologischen Deutungsansatz eingeführt wird.

Der Ausgangspunkt Nietzsches ist scheinbar abgelegen: Im Gegensatz zu einer ganzen Interpretationsgeschichte hat er bereits in seinen Baseler Vorlesungen über Rhetorik von 1871 – also in der Zeit der ersten Begegnung mit Wagner – nachzuweisen versucht, daß die antike Metrik ausschließlich eine „rein quantierende Rhythmik“ kennt, „daß der rhythmische Reiz exakt in den Zeitquantitäten und deren Verhältnissen gelegen habe, und nicht, wie beim deutschen Hexameter, im Hopsasa des Iktus“.¹²⁹ Aus dieser metrischen Beobachtung zieht Nietzsche weitreichende Schlüsse: Der deutsche Vers von Klopstock und Hölderlin hat nach dieser These kaum eine Verwandtschaft mit dem griechischen, so sehr sich die Dichter auch darauf berufen mochten. „Das Strengernehmen der Dauer einer Silbe war es eben, was in der antiken Welt den Vers von der Alltagsrede abhob: was bei uns Nordländern ganz und gar nicht der Fall ist. Es ist uns kaum möglich, eine rein quantitierende Rhythmik nachzufühlen, so sehr sind wir an die Affekt-Rhythmik des Stark und Schwach, des crescendo und diminuendo gewöhnt.“¹³⁰

Diese Einsicht, die übrigens von der Klassischen Philologie weitgehend bestätigt werden sollte, macht Nietzsche nach dem Bruch mit Wagner auch für die Bewertung von dessen Musikdrama fruchtbar. Ist der akzentuierende Stabreimvers nicht ein Musterbeispiel für das „Hopsasa des Iktus“? Bringt Wagner damit nicht gewisse Tendenzen der neuzeitlichen ‚nervösen‘ Metrik zu ihrem Höhepunkt, so sehr er sich auch auf die Archaik des Stabreims berufen mochte?¹³¹ Der späte Nietzsche läßt sich auf eine

¹²⁹ Nietzsche an Carl Fuchs, (vermutlich Mitte April 1886), in: F. Nietzsche: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, hg. Giorgio Colli und Mazzi Montinari, Bd.7, München 1986, S.178. – Vgl. Dieter Schellong; ‚... und im kleinsten luxuriert.‘ Zur Bedeutung von Nietzsches Diagnose der Décadence in der Musikpraxis, in: Nietzsche-Studien 13/1984, S.412 ff. Schellong rekonstruiert Nietzsches Rezeption von Carl Fuchs‘ Buch ‚Die Zukunft des musikalischen Vortrags und sein Ursprung. Studium im Sinne der Riemannschen Reform und zur Aufklärung des Unterschiedes zwischen antiker und musikalischer Rhythmik‘ (Danzig 1884). – Vgl. weiterhin Fritz Bommann: Nietzsches metrische Studien, in: Nietzsche-Studien 18/1989, S.472-489.

¹³⁰ F. Nietzsche an Carl Fuchs, Sämtliche Briefe, Bd.7, S.178.

¹³¹ Es wäre eine interessante Frage, inwieweit sich diese Urteile auch der Erfahrung der spezifischen Aufführungs- und Gesangspraxis in Bayreuth verdanken, deren

Diskussion der kultur- und sprachreformerischen Ambitionen, wie sie Wagner in ‚Oper und Drama‘ begründete, nicht mehr ein. Was ihn nun interessiert, sind vielmehr die Auswirkungen dieser Affekt-Rhythmik auf die Melodik und auf die musikalische Kultur schlechthin. Gehe die Dominanz des Affektrhythmus in Wagners Stabreimvers mit dessen ‚crescendo und diminuendo‘ doch eindeutig zulasten der Melodiebildung. Nietzsches Diagnose ist radikal: „Verfall des melodischen Sinns, ... die immer größere Aufmerksamkeit auf die einzelne Gebärde des Affekts ..., die immer größere Fertigkeit im Vortrag des einzelnen, in den rhetorischen Kunstmitteln der Musik, in der Schauspiel-Kunst, den Moment so überzeugend wie möglich zu gestalten.“¹³²

Die Affekt-Rhythmik der modernen Versmelodie – weit entfernt davon, „sinnlich vollendeter Sprachausdruck“ zu sein, in dem eine neue Weise des Sprechens und Fühlens sich ankündigt – geht für Nietzsche Hand in Hand mit einer Theatralisierung und Rhetorisierung der Kunst. In Wagners Behandlung von Rhythmus und Akzent dokumentiert sich dieser Wirkungswille der modernen Künste auf exemplarische Weise.

Nietzsche erblickt hierin auch den Grund für das, was er – mit den Begriffen der zeitgenössischen, vor allem französischen Psychiatrie¹³³ – als die pathologisch-hysterische Wirkung von Wagners Musik beschreibt. Das *Espressivo* um jeden Preis lasse keinen Raum für freies Atmen. Wagners Kunst habe vorab die Physiologie wider sich, sie erzeuge Unwohlsein, Schweißausbruch, wirke bei Frauen gar bis ins Rückenmark hinein¹³⁴, habe hypnotische Kraft, die in somnambulische Ekstase versetze¹³⁵ und führe zu einer „Gesamt-Excitation der ganzen nervösen Maschinerie“.¹³⁶ Von

Zeuge Nietzsche wurde. Zu der wichtigen Frage ‚Sprachgesang oder Belcanto? Wagners Sänger, die Bayreuther Schule und die Entwicklung des Wagner-Gesangs‘ vgl. Jens Malte Fischer: Große Stimmen. Von Enrico Caruso bis Jessye Norman, Stuttgart 1993, S.229 ff.

¹³² F. Nietzsche an Carl Fuchs, Sämtliche Briefe, Bd.7, S.176.

¹³³ Vgl. E. Koppen: Dekadenter Wagnerismus, S.317 ff.

¹³⁴ F. Nietzsche: Sämtliche Werke, Bd.13, S.136 f. – Nietzsche liest die pathologische Wirkung von Wagners Musik mit einer gewissen Vorliebe an den Zuhörerinnen ab, mit einer misogynen Häme, die ihresgleichen sucht, etwa: Wagner „hypnotisiert die mystisch-erotischen Weibchen, indem seine Musik den Geist eines Magnetiseurs bis in ihr Rückenmark hinein fühlbar macht (– man beobachte das Lohengrin-Vorspiel in seinen physiologischen Einwirkungen auf die Sekretion und.“ Ebd.

¹³⁵ Sämtliche Werke, Bd.12, S.543.

¹³⁶ Ebd., S.118.

ungesunder Wirkung sei insbesondere der Rhythmus.¹³⁷ Wagners Musik ist für den späten Nietzsche die Verkörperung der ‚Décadence‘ und der modernen ‚Nervenkunst‘, in ihr verschwistern sich unauf löslich Erscheinungen der nervösen Verfeinerung des ästhetischen Fühlens mit solchen der Degenereszenz und des Pathologischen.

Nietzsche entgeht nicht, daß Wagner dem „Symmetrischen“ in seiner Versmelodie, also den regelmäßig alternierenden Versformen, abgeneigt ist. Vor allem in den ‚Meistersingern‘ verzögere er „mit Vorliebe die Viertaktperioden in fünftaktige ..., die sechstaktigen in siebentaktige“.¹³⁸ Nietzsche will darin Wagners Willen des „Lebendig-machen-wollens um jeden Preis“ erkennen – eine Technik, die er mit der spätbarocken Arabeskentechnik Berninis parallelisiert.¹³⁹

Seinen psychopathologischen Deutungsansatz wendet Nietzsche nicht nur auf Wagners Worttonsprache an, sondern auch auf die Figurencharakterisierung in den musikalischen Dramen. Diese deutet er als Ausdruck „einer psychologisch-physiologischen Analyse kranker Zustände“.¹⁴⁰ Nietzsche schließt dabei an die Wagner-Deutung durch Charles Baudelaire an.¹⁴¹ Doch überbietet

¹³⁷ Sämtliche Werke, Bd.13, S.510 f. – Nietzsches späte Wagner-Deutung wird vulgarisierend von Max Nordau und anderen aufgenommen. Vgl. Nordaus Attacken auf Wagner in „Entartung“ (1892). Der „eine Richard“ sei „allein mit einer größeren Menge Degeneration vollgeladen als alle anderen Entarteten zusammen.“ Wagners Wirkung auf die Zeitgenossen erklärt Nordau aus den Besonderheiten des „Nervenlebens der Gegenwart“. Wagner habe das Glück gehabt, so lange zu leben, „bis die allgemeine Entartung und Hysterie genügend vorangeschritten war.“ Zitiert nach Sabine Zurmühl: Leuchtende Liebe – lachender Tod. Zum Tochter-Mythos Brünnhilde, München 1984, S.92.

¹³⁸ Nietzsche an Carl Fuchs am 29. Juli 1877, Sämtliche Briefe, S.261 f.

¹³⁹ In der Tat war die ‚Vivezza‘, die Verlebendigung des Affektgeschehens, für spätbarocke Künstler eine zentrale ästhetische Forderung. Und sie ging bereits damals zusammen mit einer Theatralisierung und Rhetorisierung der Künste. Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: Wollust und Grausamkeit, Affektenlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von ‚Agrippina‘, Göttingen 1986, S.127 f.

¹⁴⁰ Sämtliche Werke, Bd.13, S.465.

¹⁴¹ Charles Baudelaire hatte Wagners Musik wohl als erster als moderne Nervenkunst beschrieben. In ‚Richard Wagner et Tannhäuser à Paris‘ (1861) wird der Komponist als der Typus des modernen Künstlers schlechthin vorgestellt, mit seiner „intensité nerveuse, la violence dans la passion et dans la volonté“. Wagner sei „actuellement le représentant le plus vrai de la nature moderne“. Er sei ein „esprit romantique“, mit den ambivalenten Zügen der Exuberanz des Ausdruckswillens und zugleich der übersteigert ausgebildeten Fähigkeit zum Leiden, mit verfeinerter Nervosität und überbordender Gesundheit, antik und modern zugleich. Ch.Baudelaire: *Curiosités esthétiques*, Paris 1962, S.719 u. a. – Vgl. Philippe Lacoue-Labarthes: *Musica ficta (figures de Wagner)*, Paris 1991.

er sie – wie vor allem Erwin Koppen und Mazzino Montinari gezeigt haben – mit Hilfe der Dekadenlehren der französischen Psychologen und Psychiater.¹⁴² Verbrecher und Prostituierte, Alkoholiker und Neurotiker, Degenerierte und Irrenhuser¹⁴³ – das sind die Leitfiguren jener Dekadenz, in deren Zeichen Nietzsche das zeitgenössische Europa sieht. In Wagners Opern glaubt er all diese Figuren wiederzufinden.¹⁴⁴ Seine Kritik rührt besonders an den wunden Punkt der Sexualität. Wie er gegenüber Malwida von Meysenbug vertraulich äußert, verspürt er „tiefsten Haß gegen die ekelhafte Sexualität der Wagnerschen Musik“.¹⁴⁵ Es ist hier nicht der Ort, diese eigentümliche Passion Nietzsches nachzuzeichnen oder zu ergründen.¹⁴⁶ Recht bedenkenlos jedenfalls konstruiert er ein literaturpsychologisches Wechselverhältnis zwischen Wagners Werken und dessen Biographie.¹⁴⁷

¹⁴² M. Montinari hat auf die „sonderbare Spitalluft“ aufmerksam gemacht, die dank dieser Rezeption in die späten Schriften Nietzsches eingegangen sei, der „Einbruch des Medi-zynischen“ Vgl. Mazzino Montinari: Nietzsche lesen: Die Götzen-Dämmerung, in: Nietzsche-Studien 13/1984, S.76. Montinari verweist auf Schriftsteller wie Paul Bourget, Ernest Renan und die Brüder Goncourt, an deren Diagnose der Moderne Nietzsche anschließen konnte. – Vgl. zu diesem Komplex auch E. Koppen: Dekadenter Wagnerismus, S.278-339, bes. 281 ff., 317 ff.

¹⁴³ Das Werk des mit Charcot an der Salpatriere arbeitenden Charles Féré: *Degerescence et criminalite* (1888) hatte Nietzsche ausführlich exzerpiert.

¹⁴⁴ Die Wagnerschen Heldinnen sind ihm dementsprechend „ein Preparat zu allerlei neurotisch-hypnotisch-erotischen Experimenten Pariser Psychologen.“ Eine Anspielung auf die berühmten Experimente Charcots, des Pariser Lehrers von Freud, mit Hysterikerinnen. Vgl. Sämtliche Werke, Bd.13, S.407. „Lauter Krankheitsgeschichten in Musik gesetzt, lauter interessante Fälle, lauter ganz moderne Typen der Degenereszenz, die uns gerade deshalb verständlich sind. Nichts ist von den jetzigen Ärzten und Physiologen besser studiert als der hysterisch-hypnotische Typus der Wagnerschen Heldin ... Senta, Elsa, Isolde, Brünnhilde, Kundry: eine artige Galerie von Krankheitsfällen ... Gegen die Helden Wagners ist zunächst einzuwenden, daß sie allesamt einen krankhaften Geschmack haben – sie lieben lauter Weiber, die ihnen zuwider sein müßten ... Sie lieben lauter unfruchtbare Weiber.“ Ebd., S.465.

¹⁴⁵ F. Nietzsche an Malwida von Meysenbug, 20.10.1888, Sämtliche Briefe, Bd.8, S.457.

¹⁴⁶ Vgl. dazu die ausgewogene Darstellung von Peter Wapnewski: Nietzsche und Wagner, in: Wagner-Handbuch, S.418 f.

¹⁴⁷ „Wagner, im Banne jener unglaublich krankhaften Sexualität, die der Fluch seines Lebens war, wußte nur zu gut, was ein Künstler damit einbut, daß er vor sich die Freiheit, die ACHTUNG verliert. Er ist verurteilt, Schauspieler zu sein. Seine Kunst selbst wird ihm zum beständigen Fluchtversuch, zum Mittel des Sich-Vergessens, des Sich-Betaubens – es verändert, es bestimmt zuletzt den Charakter seiner Kunst. Ein solcher ‚Unfreier‘ hat eine Haschisch-Welt nötig, fremde, schwere einhüllende Dünste, alle Art Exotismus und Symbolismus des

Allerdings hat Nietzsche diesen so pathologisierten Wagner „einen Glücksfall“ für den Philosophen genannt.¹⁴⁸ Durch Wagner rede „die Modernität ihre intimste Sprache“. Wo fände der Philosoph „für das Labyrinth der modernen Seele einen eingeweihteren Führer, einen beredteren Seelenkündiger“?¹⁴⁹ Wagner ist für ihn der Repräsentant der europäischen Dekadenz. Im Zeichen des „Hysterismus in der Musik“ schließen sich seine Affektrhythmik, die dekadente Sexualität seiner Dramenfiguren und schließlich seine ‚Theatrokratie‘ zusammen.

Zu diesem Komplex – Wagner als Schauspieler¹⁵⁰ – hat Nietzsche einige aufschlußreiche Überlegungen hinterlassen. Ex negativo treten sie in den drei Forderungen hervor, die Nietzsche an die Kunst richtet: „Daß das Theater nicht Herr über die Künste wird. Daß der Schauspieler nicht zum Verführer der Echten wird. Daß die Musik nicht zu einer Kunst zu lügen wird.“¹⁵¹ Wagners Kunst sei von allem das Gegenteil, in ihr triumphiere die „Theatrokratie“¹⁵² und mit ihr der Versuch, die Massen zu verführen – so großartig mancher „Geniestreich der Verführung“ auch sei: „Man ist Schauspieler damit, daß man eine Einsicht vor dem Rest der Menschen voraus hat“, schreibt Nietzsche: „Was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein. Der Satz ist von Talma formuliert: er enthält die ganze Psychologie des Schauspielers, er enthält – zweifeln wir nicht daran! – auch dessen Moral. Wagner’s Musik

Ideals, nur um SEINE Realität einmal loszusein, – er hat Wagnersche Musik nötig...“ Sämtliche Werke, Bd.13, S.601. „Die Prinzipien und Praktiken Wagners sind allesamt zurückführbar auf physiologische Notstände; sie sind deren Ausdruck („Hysterismus“ als Musik). ... Die Schädliche Wirkung der W[agnerschen] Kunst beweist deren tiefe organische Gebrechlichkeit, deren Korruption.“ Ebd., S.510 f.

¹⁴⁸ Sämtliche Werke, Bd.6, S.53. – Wagner ist für Nietzsche „unser grösster Miniaturist“ (Sämtliche Werke, Bd.7, S.28), trotz des Willens zur großen Form und zum großen Stil: „In seiner Kunst ist auf die verführerischste Art gemischt, was heute alle Welt am nöthigsten hat, – die drei grossen Stimulantia der Erschöpften, das Brutale, das Künstliche und das Unschuldige (Idiotische).“ Ebd., S.23.

¹⁴⁹ Sämtliche Werke, Bd.6, S.12.

¹⁵⁰ Bereits im 5. Buch der ‚Fröhlichen Wissenschaft‘ hatte Nietzsche in polemischer Absicht eine Anthropologie des Schauspielers skizziert: ‚Lust an der Verstellung‘, ‚Falschheit mit gutem Gewissen‘, ‚Überschuß an Anpassungsfähigkeiten aller Art‘ werden als Erkennungszeichen des schauspielerischen Instinkts gewertet. Für drei Gruppen vor allem sei das Schauspielertum Mittel im Überlebenskampf, für ‚die Familien des niederen Volkes‘, für die Juden und für die Frauen. Sämtliche Werke, Bd. 3, S.609.

¹⁵¹ Sämtliche Werke, Bd.6, S.39.

¹⁵² Ebd., S.42.

ist niemals wahr. – Aber man hält sie dafür: und so ist es in Ordnung.“^{153/154}

Nietzsche reaktualisiert hier nicht einfach Platons Dichter-Kritik. Die Scheinhaftigkeit der Kunst ist für ihn vielmehr ein essentieller Wesenszug, der die Kunst in ihrem Wert keineswegs herabsetzt. Es zeichnet den Künstler geradezu aus, daß er ein Bewußtsein von der Unvermeidlichkeit des Scheins in der Kunst besitzt. Ein Versfragment aus dem Herbst 1884 lautet: „Der Dichter, der lügen kann/wissentlich, willentlich/Der kann allein die Wahrheit reden.“¹⁵⁵ Wie auch anders, wenn „Wahn und Irrthum“ eine „Bedingung des erkennenden und empfindenden Daseins“ sind?

Nietzsches späte Wagner-Kritik enthüllt sich als ein vielschichtiges Vexierbild. Sehr persönliche wie auch grundsätzliche ästhetische, philologische und psychopathologische Erwägungen treten hier zusammen. Im Hintergrund steht eine Kulturkritik der Gegenwart, zumal eine Kritik von Kultur und Politik des kaiserlichen Preußen im „klassischen Zeitalter des Kriegs“.¹⁵⁶ In Wagner findet Nietzsche wieder, was die öffentliche Kultur Preußens bestimmt: die Theatralik der Macht und die Verführung der Massen durch die Herrschaft von Gebärde und Attitüde, das Operieren mit den großen Leidenschaften und dem großen Stil¹⁵⁷, schließlich

¹⁵³ Ebd., S.39. – Nietzsche bezieht sich hier auf François Joseph Talma (1763-1826), einen französischen Schauspieler, von dem er in seine Notizbücher eine längere Äußerung exzerpierte. (Sämtliche Werke, Bd. 13, S.30 f.). Dort findet sich die epigrammatisch zugespitzte Formel übrigens nicht, wohl aber der Sachverhalt: Talma empfiehlt dem Schauspieler das genaue Studium der Leidenschaften und ihres Ausdrucks, doch solle deren Darstellung nie selber leidenschaftlich sein, sondern vielmehr in tausendfacher Wiederholung einstudiert und geübt. „Ah, nous ne sommes pas la nature, nous ne sommes que l'art, qui ne peut tendre qu'à imiter.“ (Ebd., S.31). „Der Schauspieler (Talma) – das, was wahr werden soll, darf nicht wahr sein...“ (Ebd., S.209) – Und später: „Erster Satz aller Theater-Optik: was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein. – Der Schauspieler hat das Gefühl nicht, das er darstellt, er wäre verloren, wenn er es hätte. – Man kennt, wie ich hoffe, die berühmten Ausführungen Talmas.“ (Ebd., S.244) – In der Kritischen Gesamtausgabe ist weder die Fundstelle des Talma Zitats erschlossen, noch auch die Verkürzung des Zitats durch Talma bezeugt. Mag sein, daß Nietzsche die epigrammatische Zuspitzung aus dem Gedächtnis zitierte und vergaß, daß es die eigene Prägung war.

¹⁵⁴ Dieser Ausspruch nimmt im übrigen in verkürzter Form Diderots ‚Le Paradoxe sur le comédien‘ auf, was Nietzsche offenbar entgangen ist. Vgl. Denis Diderot: Oeuvres esthétiques (hg. P. Vernière), Paris 1968, S.306 f., 308 ff.

¹⁵⁵ ‚Die Bösen lieben‘, Gedichte und Gedichtanfänge, Herbst 1884, in: Sämtliche Werke, Bd. 11, S.306.

¹⁵⁶ Sämtliche Werke, Bd.3, S.610.

¹⁵⁷ Ganz in diesem Sinne die Kritik des Wagnerismus im Wilhelminischen Deutsch-

die Neigung zum Psychologisch-Pittoresken und zur Affektrhetorik in den Künsten (neben dem Gebrauch von psychagogischen Wirkungsmitteln wie dem Brutalen, dem Künstlichen und dem Naiven). Für den Schauspieler – im musikalischen Drama wie in der Politik – ist nach Nietzsche „das goldene Zeitalter“ heraufgekommen. Wagner, in dessen Werk all diese Züge sich bündeln, kann deshalb als Repräsentant der Kultur seiner Zeit gelesen werden – in ihm redet „die Modernität ihre intimste Sprache“, für „den Philosophen ein Glücksfall“.¹⁵⁸

land in Heinrich Manns ‚Der Untertan‘. Der Titelheld Diederich Hessling gerät hier in eine ‚Lohengrin‘-Aufführung: „Überhaupt ward Diederich gewahr, daß man sich in dieser Oper zugleich wie zu Hause fühlte. Schilde und Schwerter, viel rasselndes Blech, kaisertreue Gesinnung, Ha und Heil und hochgehaltene Banner und die deutsche Eiche: man hätte mitspielen mögen. – ... Tausend Aufführungen einer solchen Oper, und es gab niemand mehr, der nicht national war.“ Heinrich Mann: *Der Untertan*, Hamburg 1959, S.316 f., 368.

¹⁵⁸ Sämtliche Werke, Bd. 8, S.494. – Th. W. Adorno schließt in seinem ‚Versuch über Wagner‘ in vielem an Nietzsche an, indem er Wagners Kompositionstechnik sozialpsychologisch als Ausdruck der Ichschwäche, damit letztlich als Hysterie deutet. Problematisch ist sein Urteil allerdings insofern, als er die Sonatenform der Wiener Klassik normativ verabsolutiert und deren Nichterfüllung als Ausdruck von Ichschwäche und pathologischer Devianz bewertet.