



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Anwendung des Leitmotivs bei Richard Wagner“

Band 1 von 1 Band

Verfasser

Thomas Klinglmüller

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

em. o. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber

Vorwort

Diese Arbeit wurde geschrieben zur Erlangung des Titels Magister der Musikwissenschaft. Aber nicht nur deshalb. Es war auch die Tatsache, dass ich wirklich zum Gebiet Wagner und Leitmotiv forschen wollte, der mich dazu brachte, um dieses Thema anzufragen. Es stellte sich sodann von Beginn an so etwas wie ein innerer Brand, eine starke intrinsische Motivation ein, den vorliegenden Gegenstand zu bearbeiten. Diese hielt bis zum Schluss an, und ich möchte sagen, es hat wirklich sehr viel Spaß gemacht, diesen Aufsatz zu produzieren.

Für die Gelegenheit, diese Arbeit schreiben zu dürfen, möchte ich daher zuerst sehr herzlich meinem Diplomarbeitsbetreuer, Herrn Univ.Prof. Dr. Gernot Gruber danken. Weiters danke ich Herrn Univ.Prof. Dr. Michele Callela und Frau Univ.Prof. Dr. Birgit Lodes für ihre unterstützenden Ratschläge sowie Herrn Mag. Dr. Wolfgang Fuhrmann besonders für die zur Verfügung Stellung der Bibliographie seiner Leitmotiv – Lehrveranstaltung des Sommersemesters 2011.

Das erste Kapitel heißt das Leitmotiv und beschäftigt sich primär mit unterschiedlichen Definitionsweisen vom Begriff des Wortes beginnend mit dem Artikel von Christoph von Blumröder aus dem Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Weiter geht es mit dem Artikel aus dem Lexikon Musik in Geschichte und Gegenwart von Joachim Veit, der von mir besprochen wird, um mit Carl Dahlhaus und „Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Richard Wagner“ fortzusetzen. Ich schließe an mit Prof. Dr. Richard Meister und dem Artikel „Die Bedeutung der Leitmotive im Drama“ und später mit Gilbert Stöck und „Die Kennfigur – System als neuer Zugang zu Richard Wagners Leitmotiv – Technik“.

Max Seiling hat über „Das indirekte Leitmotiv“ geschrieben und wurde ebenfalls in diese Arbeit einbezogen, Herbert von Steins: „Zur Funktion des Leitmotivs und der unendlichen Melodie bei Richard Wagner“ floss auch mit ein. Nochmals zurück verweise ich auf Carl Dahlhaus, der im Richard Wagner – Handbuch ein Kapitel über die Kompositionstechnik verfasste mit dem Titel: „Die Musik“.

Das zweite Kapitel handelt vom Musikdrama, einem Begriff, der meines Erachtens für das Leitmotiv konstitutiv ist, weil ohne Musikdrama ein Leitmotiv immer bloß Erinnerungsmotiv geblieben wäre. Auch dazu habe ich einige, wie ich denke, sehr prägnante Texte zusammengetragen: Ich starte mit Klaus Kropfinger, der den Artikel „Musikdrama“ in der MGG verfasste, setze fort mit Udo Bernbach, der in seinem Buch „Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch – ästhetische Utopie“ einen Abschnitt über das Musikdrama integriert hat. Dann verwende ich den Artikel über Richard Wagners Musikdramen in der Kleinen Geschichte der Oper von Elisabeth Schmierer, um damit auch schon den zweiten Teil der Arbeit zu beschließen. Jetzt sollte klar sein, was „Leitmotiv“ integriert im und begründet durch das Musikdrama bedeutet.

Im dritten Kapitel „Die Anwendung“ bespreche ich noch drei Werke und mache die eine oder andere Ergänzung zum Leitmotivbegriff b.z.w. zur Kompositionstechnik des Meisters Richard Wagner. Es wird sohin dargestellt, wie das Leitmotiv in seinem ganzen Gehalt bei Richard Wagner zur Anwendung gekommen ist. Ich erledige somit die Anwendung des Leitmotivs im Wortsinn. Ausgewählt habe ich dazu den Fliegenden Holländer als Erstlingswerk, dann den Ring des Nibelungen als Kernwerk für die

Leitmotive und schließlich den Parsifal als Spätwerk, um zu zeigen, wie weit Wagner kompositionstechnisch gekommen ist.

Beim Fliegenden Holländer habe ich Peter Wapnewskis Aufsatz: „Die Oper Richard Wagners als Dichtung“, Werner Breigs Aufsatz im Richard Wagner – Handbuch „Richard Wagners kompositorisches Werk“, sowie Carl Dahlhaus’ „Richard Wagners Musikdramen“ – zur Besprechung verwendet. Beim Ring verwandte ich Jörg Riedlbauers „Wagners ‚Leitmotive‘ im ‚Ring des Nibelungen‘ und ihre operndramatische Tradition“ und Hubert Kolland’s „Zur Semantik der Leitmotive in Richard Wagners ‚Ring des Nibelungen‘ und beim Parsifal ging ich so vor, dass ich Hans Mayer’s Richard Wagner – Buch zur Hilfe nahm – dort das Parsifal Kapitel sowie den Artikel von Johann Herzog: „‚Enthüllet den Gral‘ – Mystik und Musik in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel“. Schließlich gebrauchte ich wiederum Carl Dahlhaus’ Richard Wagners Musikdramen – Kapitel Parsifal.

Bei der Gliederung bin ich in der Weise eines kritischen Kommentars vorgegangen. Das bedeutet, ich habe mir einschlägige Artikel der Sekundärliteratur zurecht gelegt und in der Folge exzerpiert. Die Anordnung war schon davor klar. Ich wollte das Leitmotiv in Theorie und Praxis behandeln und das Musikdrama als ebenso wesentliche Kategorie als Unterbegriff zum Leitmotiv aber dennoch als zentralen Topos nicht unbehandelt lassen.

Dies ist freilich ein ungewöhnlicher Weg. Denn standardmäßig wäre man vielleicht dermaßen vorgegangen, dass man einzelne Begriffe herausgegriffen, zu diesen Literatur gesucht und schließlich dem Leitmotiv zugeordnet hätte. Diesen Weg bin ich jedoch bewusst nicht gegangen, musste ich ja auch nicht, denn wer hätte ihn mir ja auch vorschreiben sollen. Doch ich will meine ungewöhnliche Vorgehensweise auch nicht ganz unbegründet in den Raum stellen.

Es gibt drei Gründe dafür: Erstens kamen mir im Rahmen der Recherche zahlreiche Autoren unter, die in der Wagnerforschung keine unbekannten Namen sind, z.B. Carl Dahlhaus oder Klaus Kropfinger, und ich erhoffe mir dadurch mehr Interesse auch für meine Arbeit, wenn bekannt ist, dass ich deren geistiges Elaborat in meine Gedanken miteinbezogen habe, weite Teile meiner Schrift von solchen Größen geprägt sind.

Zweitens waren die Aufsätze von den Formulierungen her von sehr hervorragender Qualität, sodass ich mir sehr oft wünschte, ich könnte in genau derselben Brillanz grundsätzlich aber auch insbesondere über weite Strecken aufweisen. Deshalb habe ich überhaupt sehr häufig von der Möglichkeit der Zitation Gebrauch gemacht, weshalb es mir insgesamt ehrlicher erschien, auch die Namen der Artikelautoren anstatt bloß in den Fußnoten und der Bibliographie in den Titeln sehr prominent zu exponieren.

Schließlich sage ich drittens, dass ich in meiner Musikwissenschaftler – Karriere erst am Anfang stehe und mir darum zwar sehr wohl zumute, zu jedem wichtigen Thema so auch hier eine sehr ordentliche Stellungnahme abzugeben (siehe Ausblick), wenn es aber darum geht, einen Überblick über die Hermeneutik eines bestimmten Begriffs geht, habe ich es allerdings als redlicher und bescheidener empfunden, diese nicht allein im eigenen sondern auch im Namen der Autoren, die die Proponenten der wesentlichen Beiträge zu derselben sind, abzuführen. Aus meiner Sicht habe ich so in gewisser Hinsicht deren geistiges Eigentum in besonders sorgfältiger Weise gewahrt. Da und dort

habe ich mir ja außerdem sowieso erlaubt zu kommentieren, weil es letztlich natürlich doch um meine Arbeit handelt und ich selbstverständlich nicht an einer reinen, wertungsfreien Nacherzählung interessiert war b.z.w. bin.

Mit der großen Hoffnung, dass Sie, geschätzte Leserin/geschätzter Leser, die Lektüre der vorliegenden Arbeit genießen werden und dass die Arbeit in einem Ausmaß gelungen ist, dass sie es auch wert ist, genossen zu werden, möchte ich sehr gerne schließen. Mögen Sie damit eine angenehme Zeit verbringen und angestachelt werden, die Musik Richard Wagners noch mehr als zuvor zu lieben und das Leitmotiv als ganz besonderen Schatz der musikalischen Kunst zu würdigen!

Wien, am 18. Juni 2011

Herzlichst, Ihr Thomas Klinglmüller

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	Seite 1
1. Das Leitmotiv	Seite 5
1.1. Christoph von Blumröder	Seite 5
1.2. Joachim Veit	Seite 9
1.3. Carl Dahlhaus – 1970	Seite 15
1.4. Richard Meister	Seite 23
1.5. Gilbert Stöck	Seite 28
1.6. Max Seiling	Seite 31
1.7. Herbert von Stein	Seite 33
1.8. Carl Dahlhaus – 1986	Seite 37
2. Das Musikdrama	Seite 44
2.1. Klaus Kropfinger	Seite 44
2.2. Udo Bernbach	Seite 48
2.3. Elisabeth Schmierer	Seite 54
3. Die Anwendung	Seite 60
3.1. Der Fliegende Holländer	Seite 60
3.1.1. Peter Wapnewski	Seite 60
3.1.2. Werner Breig	Seite 60
3.1.3. Carl Dahlhaus	Seite 62
3.2. Der Ring des Nibelungen	Seite 67
3.2.1. Jörg Riedlbauer	Seite 67
3.2.2. Hubert Kolland	Seite 69
3.3. Parsifal	Seite 78
3.3.1. Hans Mayer	Seite 78
3.3.2. Johann Herczog	Seite 79

1.1. Das Leitmotiv

Ziel dieser Arbeit ist es, gängige Leitmotivdefinitionen voneinander zu unterscheiden und letztlich ein Vorverständnis anzubieten, um auf dessen Grundlage eine persönliche Belegung des Leitmotivbegriffes vornehmen zu können. Darum wird hier in der Einleitung zuerst allgemein definiert, was ein Leitmotiv ist beziehungsweise welche Arten des Leitmotivs es gibt. Es geht also vorab um das „reine“ Leitmotiv, welches aber auch schon relativ stark mit der Person Richard Wagners verschränkt ist, da der Begriff „Leitmotiv“ einfach grundsätzlich sehr viel mit Wagner zu tun hat.

Später wird diskutiert werden, was einzelne Autoren spezifisch zum Wagner'schen Leitmotiv geäußert haben, um eine Diskussion von den ungesicherteren Inhalten miteinander zu ermöglichen. Doch vorab zurück an den Start der allgemeinen Worte zum Phänomen des Leitmotivs.

Als Quellen wurden wie in den Fußnoten angegeben hier vorrangig neben der eigenen Kenntnis des Stoffes lexikalische Artikel zum „Leitmotiv“ verwendet – so dieselben aus dem Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, dem Brockhaus Musik und der Musik in Geschichte und Gegenwart, welche unterschiedliche Länge, Prägnanz und Informationsgehalt aufwiesen. Doch jedem der drei Artikel konnten für diese Arbeit sehr wichtige Punkte entnommen werden – seien es Fragen der geschichtlichen Entwicklung der Figur, Antworten zur musikalischen Grundkonstitution derselben oder etwa die Frage, welche unterschiedlichen Arten es gibt – also im Grunde der Punkt der (leicht veränderbaren) Gattungsmerkmale eines Leitmotivs.

Welche Leitmotivarten gibt es? Auf der einen Seite wäre hier das Erinnerungsmotiv, welches bloß als Interpolation an bestimmte Gedanken – seien es Personen oder Allegorien – erinnert, auf der anderen Seite eine Art Leitmotiv, das schon in seiner Ausgestaltung dem gesamten Inhalt als Konzept dient und das richtige Leitmotiv, welches in Form eines Gewebes im Ring des Nibelungen auftritt und das als einziger Grundbaustein einer unendlichen Melodie bezeichnet werden kann.

1.1. Christoph von Blumröder

Die Definition von Leitmotiv, die ich persönlich vertrete, ist eine wesentlich profanere: Ein Leitmotiv ist ein musikalisches Motiv, welches zu einem bestimmten inhaltlichen Gedanken eines Werkes hinleitet. Doch die Erklärungen stehen miteinander

keineswegs im Widerspruch. Denn bereits die gängigen Definitionen¹ schließen alle oben genannten Figuren unter einem Begriff zusammen. Das Erinnerungsmotiv, das eine Art Leitmotiv und das eigentliche Leitmotiv sind so unter einem Begriff, dem des Leitmotivs, gesamt zu verstehen.

Der Grund wird wahrscheinlich darin liegen, dass eben allen drei Motiven gemeinsam ist, dass sie auf einen bestimmten Gedanken hinleiten, was meiner Definition entspricht. Ob Wagner der Begriff recht war oder nicht, ist gemäß von Blumröder nicht geklärt, jedoch verwandte er ihn einmal geringschätzig im Zusammenhang mit einem Aufruf zur gerechten Beurteilung der dem Drama abgewonnenen musikalischen Formen.² Er sprach aber jedenfalls von Grundmotiven als Säulen eines dramatischen Gebäudes, die der Musiker als Verwirklicher der Absicht des Dichters zu melodischen Momenten zu verdichten habe.³

Nachdem Leitmotive im eigentlichen Sinn psychologisch gesehen Motive musikalisch gesehen aber Themen sind, ja sich sogar eine Synonymität zwischen Themata und Motiven ergibt, handelt es sich auch um Programmmusik, ohne jedoch auf bewährten Strukturalismus da und dort zu verzichten. Es wird ein Inhalt durch die Musik unmittelbar intendiert, ohne aber grundsätzliche Themenstrukturen über Gebühr in Frage zu stellen. Leitmotive sind nämlich strukturell betrachtet nicht nur Teile einer psychologischen Idee sondern eben auch oft einer klassischen Form.⁴ Sie verhalten sich derart zuweilen – formell gesehen – wie die Themata eines Symphoniesatzes zu ihrem Ganzen.

In der Programmmusik werden Leitmotive als *idée fixe* bezeichnet wie etwa in der von Hector Berlioz verfassten *Sinfonie fantastique*.

Natürlich wird aber schon die Hauptgattung der Oper an sich in Frage gestellt. Auf dem Weg zur Entwicklung zum Musikdrama gehen die Unterteilungen von einzelnen Nummern unter, und es entsteht stattdessen ein einziges durchkomponiertes Werk. Freilich gibt es aber trotzdem auch im Musikdrama Richard Wagners die Unterteilungen in einzelne Szenen und Akte wie bei jedem anderen Theaterstück auch, mögen sie auch dem Grunde nach aufgehoben sein.

Ein weiterer Punkt bei der Definition des Leitmotivs ist sein Symbolcharakter. So findet sich die diesen Bezug enthaltende Erklärung: „Ein Leitmotiv ist ein Motiv, welches geleitet oder leitet; es ist einer Person, einer Handlung, einem Gegenstand als Symbol beigegeben, es begleitet dieselben, oder es leitet den Gedanken des Zuhörers auf sie, erweckt ihre Vorstellung, wenn sie auch nicht auf der Bühne sichtbar sind und nur von ihnen die Rede ist.“⁵ Hinzuzufügen bleibt noch die Wiederkehr, die für das Motiv von Nöten ist, um es innerhalb eines Werkes zum Leitmotiv werden zu lassen.⁶

Nun komme ich zur prinzipiellen Differenz zwischen Erinnerungsmotiv und frühem dann spätem Leitmotiv. Vorausschicken möchte ich, dass ich entgegen mancher Stellen

¹ frei nach Christoph von Blumröder, „Leitmotiv“, Albrecht Riethmüller: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Stuttgart 1990

² ebendort: S. 3: Sp. 2: 3. Abs.

³ ebd. S. 3: Sp. 2: 1. Abs.

⁴ ebd. S. 6: Sp 1 5. Abs.

⁵ ebd.: S. 8: Sp. 1 Abs.1: A. Halm: „Über die Variation (1908 u. 1911) in: Von Form und Sinn der Musik“ herausgegeben von S. Schmalzriedt in Wiesbaden 1978

⁶ ebd.: S. 8: Sp 2 Abs. 2

in der Literatur kein Problem damit habe, alle Figuren unter dem Begriff Leitmotiv zu subsumieren, da es mir nämlich um den psychologischen Vorgang des gedanklichen Hinleitens zu einem Punkt mehr geht als um dessen strukturelle Einschätzung innerhalb eines Werkes. Es heißt ja schließlich nicht Gerüstleitmotiv, Zielleitmotiv oder so ähnlich sondern bloß Leitmotiv.

Freilich ist es so, dass man, wenn man dieses Argument mit Programmmusik – Sachverhalten vergleicht, nicht recht, auf einen grünen Zweig kommen will, denn ein Programm für eine Musik kann sicherlich nur durch gesamte Themata – Geflechte erreicht werden und nicht durch bloße Zwischenrufe und dergleichen, jedoch bin ich der Meinung, dass man durch die Hilfe der Szene sehr wohl auch bereits bei den bloßen Ansätzen der musikalischen Hinleitungen zu bestimmten inhaltlichen Gedanken bereits von kleinen Leitmotiven sprechen soll.

Denn es passt in die eben oben genannte Definition, da es eine konkrete Vorstellung zu erwecken vermag. Anderer Ansicht ist hier Carl Dahlhaus, der ausführt, es handle sich bei Erinnerungsmotiven nicht um Leitmotive im eigentlichen Sinn, da das Leitmotivsystem im Ring durch einen qualitativen Sprung zu charakterisieren sei, der nicht nur von graduellem sondern von prinzipiellem Ausmaß sei.⁷

Es geht hier vielmehr überhaupt nicht um Qualität sondern um die Klärung von Begrifflichkeiten. Denn der Begriff wird schließlich nicht nur für Wagners Musik eingesetzt sondern etwa auch für Carl Maria von Webers et cetera. Dort ersann Friedrich Wilhelm Jähns für wiederkehrende thematische Gebilde erstmals den Begriff des Leitmotivs noch weit bevor es zu einer Streiterei kommen konnte, wo der Unterschied zwischen einer romantischen Oper und einem Musikdrama und sofort liegen könnte.⁸

Die Abgrenzung sei jedoch trotzdem kurz dargestellt, nachdem sie zwar als äußere Unterscheidung aus den genannten Gründen meines Erachtens unzulässig ist, aber innerhalb des Begriffes des Leitmotivs doch sehr wohl als geltend zu beachten. Ein Erinnerungsmotiv wird derart als Reminiszenz – Erinnerung bezeichnet und bedeutet eine bloße Erinnerung, welche ausschließlich an den Verstand appelliert, wohingegen das echte Leitmotiv hauptsächlich an das Gefühl herantritt und den Sinn der dramatischen Situation erläutert.⁹

Weiters wird eben zwischen drei Wagner – Stilen, Opern zu komponieren, unterschieden. Die Erstlingswerke Rienzi, Holländer und Tannhäuser beinhalten bloße Reminiszenzen, im Lohengrin sind Art Leitmotive vorzufinden und in Tristan, Meistersingern, Ring des Nibelungen und Parsifal gibt es Leitmotive im eigentlichen Sinn.¹⁰

Erinnerungsmotive werden innerhalb eines Werkes nicht verändert, Leitmotive können sehr wohl auch in abgewandelter – verarbeiteter Form auftreten. Ich kann gar nicht oft genug betonen, dass meines Erachtens trotz der unterschiedlichen Bezeichnungen Erinnerungs- und Leitmotiv für mich das Erinnerungsmotiv eine Unterform des

⁷ ebd.: S. 9: Sp 2 Abs. 3

⁸ ebd.: S. 1: Sp 2 Abs. 1

⁹ ebd.: S. 10: Sp 1 Abs. 2: J. van Santen Kolff: „Erinnerungsmotiv – Leitmotiv“ im Musikalischen Wolchenblatt XIV, 1883

¹⁰ ebd.: S. 10: Sp 1 Abs. 4: loc. cit. XV, 1884

Leitmotivs immer bleibt und bleiben wird, auch wenn es bloß auf Interpolationen – Zwischenrufe – oft an den Wendepunkten des Werkes beschränkt auftritt.

Allgemein diskutiert wird auch gerne die Benennung von Leitmotiven grundsätzlich. Dazu meint Adorno, dies sei die Bankrotterklärung der Ästhetik Richard Wagners und Carl Dahlhaus erhebt dagegen Einspruch. Velber bestätigt, dass Adorno falsch liege, indem er Wagner verbietet, Leitmotive etwa als Allegorien aber auch als Gefühls motive explizit zu bezeichnen, die ja beide darunter vorkommen. Er meint, ein seelischer spontaner Ausdruck dürfe nicht durch seine Bezeichnung degradiert werden.¹¹

Meiner Meinung nach könnte man natürlich die Leitmotive titelfrei herausgeben und jedem selbst anheim stellen, eine geeignete Bezeichnung für das jeweilige Motiv zu finden. Ein gänzlicher Verzicht auf Bezeichnung machte die gesamte Sache jedoch schon komplett witzlos. Auch ein näher bezeichnetes Motiv kann ja den eigenen Vorstellungen entsprechend persönlich umbenannt werden, was da und dort einmal durchaus Sinn machen könnte.

Heutzutage finden sich alle Leitmotive in Klavierauszügen bereits bezeichnet, doch das war nicht immer so. Die allegorischen Motive wurden stets bezeichnet und zwar seit Hans von Wolzogens erstem Leit faden über Leitmotive, wohingegen die Namensgebung eher expressiver Motive unsicher verlief. Die Grenzen sind allerdings nicht stets fest, so sind die Allegorien zumeist musikalischer Natur, d.h. sie sind nicht als Punkt in die Dramaturgie eingebaut sondern verstehen sich nur als unmittelbar abgesteckter Inhalt als Leitmotiv. Dies ist das, was die Kritiker meiner allumfassenden Leitmotivtheorie sich eigentlich als Abgrenzung für ein Erinnerungsmotiv ausbedingen nämlich, dass das Motiv aufgrund seiner in sich Geschlossenheit primär „nur“ für den Verstand und nicht „gesamtheitlich“ für die Seele sinnfälliger wird.

Der Essay „Das Leitmotiv als Stilprinzip“ kommt sehr prägnant zu einem Schluss, den ich für absolut richtig halte. Dass wir das Leitmotiv unter allen Umständen mit dem Werk mit Richard Wagner verbinden, ist gut und richtig. Zweitens wird aus einer Reihe von Leitmotiven oft ein Klangteppich gewebt, der die Eigenart der Leitmotivkompositionstechnik ausmacht. Drittens ist ein Leitmotiv aber nicht nur in solchen Fällen gegeben, sondern eben auch in allen anderen bereits genannten, kurz in jenen, in welchen ein musikalisches Thema zu einem bestimmten inhaltlichen Gedanken wiederkehrend hinleitet. Sonst hätte Wagner nichts anderes getan, als jeder Sache, jeder Person und jeder Idee seines Dramas beziehungsweise seines Gesamtwerks ein Leitmotiv verliehen, und dies wäre bloß geistvolle Künstelei oder geistlose Spielerei gewesen. Viertens ist daher auch nicht alles, was Wagner komponiert hat, ein Leitmotiv.¹²

In der Frage um die Benennung der Leitmotive spielt auch der Begriff der Ausdrucksthemen eine Rolle. Hans von Wolzogen wollte sie 1906 derart verstanden wissen, da er unter der klassischen Bezeichnung Probleme sah. Er meinte, die Leitmotive bedeuteten grundsätzlich den dramatischen Ausdruck gleichermaßen wie den musikalischen Ausdruck, was beides zur Gesamtstimmung beitrage. Daneben aber gebe es auch herkömmliche Motive, die keinen dramatischen Ausdruck zum Ziel hätten, weshalb Verwirrung vorprogrammiert sei. Der Ausdruck Leitmotiv sei insofern

¹¹ ebd.: S. 12: Sp. 2 Abs. 5

¹² ebd.: S. 13: Sp 1 Abs. 3: freie Zitation

unzulässig, als auch andere Motive, als sie die Stimmung eines musikalischen Abschnitts leiteten, vorkämen. Ein besserer Terminus sei nun das Ausdrucksthema.¹³

Ich stimme mit seiner Kritik aus diesem Grund nicht überein, da sich dieselbe Gleichung mit Ausdrucksthema genauso aufstellen und problematisieren lässt. Es ist vielmehr nur eine Bestätigung meiner allgemeinen Leitmotivtheorie, dass Leitmotive auch im Ring des Nibelungen nicht immer vorkommen sondern von anderen Motiven - selbst diese werden zuweilen als Leitmotive bezeichnet - begleitet und unterstützt werden aber trotzdem unproblematisch als Leitmotive bezeichnet werden dürfen, da ja bereits eine Reminiszenz oder Interpolation den Tatbestand des Leitmotivs meines Erachtens erfüllt.

Alfred Lorenz übt ebenso Kritik an den Leitmotiven, indem er ankreidet, es sei grundlegend falsch, dass sie mechanisch an den Text angeklebt werden. Vielmehr müsse man den wahren Gehalt des Gesamtkunstwerkes verstehen lernen, indem die Handlung aus dem Aufbau der Themen erfasst wird und nicht umgekehrt. Aus der Einsicht in die thematischen Zusammenhänge entsteht das Verständnis der Handlungsvorgänge. Ich stimme diesem Ansatz zu und glaube auch, dass nach moderner Lesart ein derartiges Verständnis sowieso allgemein vorherrschend ist, weshalb sich eine weitere nähere Begründung erübrigt.

Die oftmals im Fliegenden Holländer vorherrschende Kompositionstechnik der Quadratur der Form, welche zuweilen als Gegenbeweis des Leitmotivs in den Werken dieser Zeit angeführt wird, vermag sich nicht durchzusetzen, als der Gattungsbegriff doch gerade nicht immer als ganzes im Zentrum stehen muss, also nicht die Frage, ob ein Musikdrama oder eine Oper vorliegt. Vielmehr geht es um die Kompositionstechnik des einzelnen Musikbausteins im Detail, die auch als Grundriss herangezogen werden kann, wenn man wissen will, ob ein Leitmotiv vorliegt oder nicht. Geht man derart vor, kann der Begriff des Leitmotivs auch als Überbegriff, innerhalb wessen sich verschiedene Werkgattungen im Sinne Wagners – gemeint sind hier romantische Oper und Musikdrama – eingliedern lassen, gelten.

Kurz: Was ist die Quadratur der Form? Quadratur der Form bedeutet „ein Prinzip der rhythmischen Korrespondenz, das es dem Hörer ermöglicht, durch Zusammenfassung von Zweitakt – Phrasen zu Viertakt – Gruppen und von Viertakt – Gruppen zu Achttakt – Perioden immer größere Teile als Einheit wahrzunehmen, bis schließlich das Ganze als plastische überschaubare Form erscheint.“¹⁴ Gemeint sind also regelmäßig angeordnete Musikbausteine, die rhythmisch gesehen „quadrierbar“ sind, sich immer zu höheren Melodie-/Thema-/Motivbestandteilen der 2er Potenz zusammenfassen lassen. Das Gegenteil davon ist etwa ein von Leitmotiven durchwobener Klangteppich oder aber nur ein von Erinnerungsmotiven/Reminiszenzen/Interpolationen unterbrochener Satz, bei dem eben keine regelmäßige – schon gar keine quadratische – Zusammenfassung der Einzelbausteine mehr möglich ist. Solchermaßen gekennzeichnete Kompositionstechnik wird „musikalische Prosa“ genannt.

Allen Stufen des Leitmotivs innewohnend ist der Umstand, dass es sich a priori jeweils um Grundgestalten, sei es rhythmischer, sei es melodischer Natur handelt. Das bedeutet, bei Wiedererklingen des Motivs kann grundsätzlich nur entweder der gleiche

¹³ ebd.: S. 13: Sp 1 Abs. 4

¹⁴ Dahlhaus, Carl: Lohengrin, Carl Dahlhaus: Richard Wagners Musikdramen, 1996² Ditzingen, S. 56 – 76: S. 76 3. Satz erschienen im Reclam Verlag 1996 in Ditzingen

Rhythmus oder die gleiche Melodie als Baustein, „Leit-/Erinnerungsmotiv“, gelten. Es ist aber auch möglich, dass nur Abspaltungen also Teile eines Stückes Musik, Variation also Abwandlung eines Motivs oder Verarbeitung also Miteinanderverwebung mit anderen einer Grundgestalt¹⁵ „leitende“ Wirkung hervorrufen. Aber es muss stets dem Prinzip, dass irgendwo – wenn auch nur entfernt – etwas gleiches vorliegt, Folge geleistet werden, um ein Leitmotiv egal welcher Stufe bejahen zu können. Dies ist meine persönliche Definition von Leitmotiv, die ich gerne einleitend hier vorschlagen möchte.

1.2. Joachim Veit

Doch wer hat eigentlich den Begriff Leitmotiv erfunden? Oft wird auf diese Frage mit Hans von Wolzogen geantwortet, und im Prinzip stimmt das auch, als er diesen Begriff 1897 in seinem Aufsatz „Die Motive in Wagner's Götterdämmerung“ wenn auch nur am Rande erwähnte. Zwei weitere Herren verwendeten ihn jedoch auch schon früher und zwar 1887 Jacob van Santen-Kolff in den Bayreuther Blättern und Wilhelm Jähns in seinem Werkverzeichnis Carl Maria von Webers' 1871, in welchem er allerdings damit bloß polemisierte. Von Wolzogen nannte die Urheberschaft eine ihm angedichtete Legende. Diese jedoch war sogar von Wagner selbst sanktioniert vgl. GS X S. 242.¹⁶

Wie entsteht die „neue“ Musik nach Wagner? Sie richtet sich nach den Gedanken des Dichters, die zuweilen auch in Alliterationen hervortreten, aus, welche bereits aus sich selbst – so Wagner – zur Musik hin drängen. Eine Plastizität ist im Endergebnis erzielbar, wenn noch die Gebärde dem bisherigen Rezept hinzutritt und zwar, ohne dass jedweder Verstand unmittelbar zum Einsatz kommt. Das besondere ist also die unmittelbare Wiedergabe des Gefühls in der Musik. Daraus folgt auch, dass nicht mehr die musikalische Grammatik sondern die Folge der Empfindungen sich als konstitutiv für die Melodie erweist, welche auch Versmelodie, die sich in dichterisch-musikalische Perioden gliedert, genannt wird.¹⁷

Nicht nur die Gebärde des Darstellers kann einen signifikanten Ausdruck in der Szene ausmachen. Auch das Orchester alleine vermag dies sehr wohl. Auch sich mit der Gebärde vereinend können durch sein hochentwickeltes Ausdrucksvermögen in Worten nicht mehr aussprechbare Gefühle sinnfällig gemacht, Gedanken exponiert werden, die in der Musik ihre Vereinigung finden.¹⁸

Um eine Empfindung hinsichtlich einer dramatischen Situation wachsen zu lassen, bedarf es zweierlei. Eines Motivs und seiner dramatischen Kundgabe durch den Darsteller. Denn nur so kann der Empfindungsgehalt erweitert werden. Dies funktioniert derart, dass vom Rezipienten die Handlung und das Motiv bei der ersten gemeinsamen Wahrnehmung zusammengedacht werden dann die somit auch für zukünftige ähnliche Situationen gewonnene Erkenntnis als Empfindung abgespeichert wird und durch die Gestaltung der Musik am Text dieser sich in der Folge im Sinne eines Profits als emotional unterstrichen sehen kann.

¹⁵ „Das Leitmotiv“: Der Brockhaus Musik, Mannheim 2006³

¹⁶ Veit, Joachim, „Das Leitmotiv“, Friedrich Blume und Ludwig Finscher: Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil, Kassel 1999², Sp. 1078 – 1095: Spalte 1079, 5. Absatz

¹⁷ ebendort Spalte 1080 4. Absatz

¹⁸ ebd. Sp. 1081 2. Abs.

Seit man allerdings begonnen hat, Leitmotiven Bezeichnungen zu geben, neigt man dazu, sie verkürzend zu verstehen, indem man sie nur auf sehr unmittelbare Weise auslegt. Wo ein ganzer Wendepunkt einer Handlung gemeint ist, wird anstatt dessen etwa nur ein bestimmter Gegenstand ins Zentrum der Diskussion gestellt. Vielmehr sollte man dem Motiv durch sein immer wieder erneutes Verstehen an der szenischen Handlung erlauben, seine emotionale Substanz auszubauen.¹⁹

Der nächste Schritt sind die ahnungs- oder erinnerungsvollen Momente. Es geht darum, Gefühlswegweiser durch den vielgewundenen Bau des Dramas zu bauen, welche die Kundgebungen der dramatischen Personen ergänzen und an der Zahl den Grundmotiven oder plastischen Gefühlsmomenten entsprechen, weil sie die Säulen des dramatischen Gebäudes bestimmen. Durch sie wird ein neues Verfahren – eine neue Form – begründet nämlich ein Gewebe von Hauptthemen in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht.²⁰

Diese Gefühlswegweiser wollen auch alle miteinander verbunden werden. Wagner bedient sich hierbei jedoch nicht altbewährter Methoden jedenfalls nicht standardmäßiger. Er orientiert sich vielmehr an einer Neuigkeit, welche erst wenig zuvor Beethoven eingeführt hatte, nämlich die sogenannte unendliche Melodie. Bei diesem symphonischen Kompositionsprinzip geht es darum, die bedenklichen Leeren zwischen den Hauptmotiven aufzuheben, indem man die Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstück ausdehnt.²¹

Überhaupt ist es Kennzeichen eines Gewebes von Themen in concreto des musikdramatischen Leitmotivgewebes, dass es symphonische Züge aufweist. Denn die Grundthemen stehen einander gegenüber, ergänzen sich, werden voneinander getrennt und miteinander verbunden. Spezifisch an diesem Symphoniesatz, der sich meist jeweils auf eine Szene bezieht, ist, dass seine Maxime hinsichtlich Scheidungen und Verbindungen bezüglich der Themata die Handlung darstellt.²²

Eine Ahnung zu erwecken, ist unter anderem zentrale Aufgabe der Leitmotive. Sie erinnern aber auch durch Darbringung einer bereits bekannten Melodie, welche man schon mit einer bestimmten dramatischen Situation abgespeichert hat und welche dadurch dieselbe oder eine ähnliche Situation erraten lassen. Wiederum Ahnungsfunktion haben zuweilen instrumentale Vorspiele von Dramen und Akten.²³

Das „beredte“ Orchester übernimmt meistens die Funktion der Exposition von Leitmotiven. Es hat so die Funktion, wissender Klangkörper zu sein. Wissend deshalb, weil die Rezipienten derart über die Motivsprache in ihm etwas über die Handlung erfahren können, noch bevor es tatsächlich stattfindet. Natürlich darf dabei nicht vergessen werden, dass immer darauf Acht gegeben werden muss, dass zu irgendeinem prägnanten Zeitpunkt eine Assoziation eines Empfindungsgehalts mit einem Motiv erkennbar stattfindet, weil sonst die beste Motivexposition nichts bringt.²⁴

¹⁹ ebd. Sp. 1081 2. Abs.

²⁰ ebd. Sp. 1081 5. Abs.

²¹ ebd. Sp. 1082 2. Abs.

²² ebd. Sp. 1082 3. Abs.

²³ ebd. Sp. 1083 1. Abs.

²⁴ ebd. Sp. 1083 3. Abs.

Das heißt, je mehr mit Ahnung gespielt wird, desto größer muss die Sicherheit sein, dass einmal eine grundsätzliche Realität gespeichert wird. Es gibt aber auch Situationen, in welchen Motive antizipiert werden – es finden keine Darbietungen auf der Bühne statt und trotzdem wird im Orchester zum ersten Mal ein Motiv vorgestellt. In diesen Fällen erfolgt die Konnotation der Motive mit ihren bestimmten Inhalten eben erst zu einem späteren Zeitpunkt. Dies erklärt sich jedoch zumeist unproblematisch aus den Umständen heraus schlüssig, da es sich etwa ohnehin (s.o.) um in Vorspielen verwendete unmittelbar sinnfällige Leitmotive handelt.

Leitmotive treten nicht nur in Reinform sondern auch abgewandelt auf. In der Regel wird jedoch bei Wagner immer darauf abgestellt, dass ein Motiv nicht alleine in seiner komplexesten Abwandlung zum Vorschein kommt, sondern in der Gesamtheit seiner unterschiedlichsten Varianten. Denn es liegt ja genau im Sinne des Komponisten, aus dem einfachen Grundmotiv, das eine bestimmte Bedeutung verheißt, eine bestimmte Grundbedeutung abzuleiten, wozu eben die notwendige Vorfrage lautet zu wissen, wie denn diese überhaupt erst heißt. Der derart gesicherte metaphorische Gehalt der Leitmotivtechnik ist also stets zentral und im Blickfeld des Komponisten. Wie erwähnt geht Wagner aber nicht nur rein puristisch vor – verwendet nur die Grundmotive – sondern spinnt diese manchmal auch fort.²⁵ Dann ist klarerweise von der Grundbedeutung ausgehend eine differenzierte Bedeutungsauffächerung der Fall.

Motive können immer einen emotionalen Gehalt aufweisen, der weit über ihr Etikett hinausgeht. So kommt es, dass sie, wenn man sie – *comme il faut* – nicht losgelöst von ihrem Kontext sieht, zu funkelnden geschliffenen Edelsteinen werden, die nach verschiedenen Richtungen Licht zu geben imstande sind. Der Vergleich ist meines Erachtens insofern zutreffend, als in ein und demselben Motiv ein großer Wendepunkt mit mehreren sich überlappenden Handlungssträngen Platz greifen kann. Dies kommt zwar nicht sehr häufig aber doch einige Male vor, und es ist bemerkenswert, welche Dimension ein oft sehr kleiner Melodiebaustein, läßt man ihn wie oben beschrieben mit Inhalt auf, bekommen kann.²⁶

„Bereits 1850 – dies spricht sehr für meine Theorie beziehungsweise Auslegung – redet Theodor Uhlig davon, dass bei Wagner die charakteristischen Motive sich wie ein roter Faden durch die ganze Oper ziehen und ihr so eine musikalische Einheit verleihen. Es sei durch Wagner ein Verfahren gefunden worden, das seit Holländer und Tannhäuser zum planvollen System erhoben und im Lohengrin mit Konsequenz und Meisterschaft angewendet wurde.“²⁷

Immer wieder gab es Kritik an den wiederkehrenden die Personen bei ihren Auftritten regelmäßig begleitenden Motiven. Man mokierte, es handle sich nicht um eine spezifische Kompositionstechnik Richard Wagners. Es handle sich vielmehr um eine konventionelle Art von Komponisten, derart Opern anzufertigen, indem eine oder wenige hervorragende Melodien permanent durch ein gesamtes Werk zum Klingen gebracht werden.

In der Kritik stand aber immer das einzelne Motiv und nie der gesamte Leitmotivzusammenhang, der bei Wagner ja immer schon im Ansatz gegeben war,

²⁵ ebd. Sp. 1083 3. Abs.

²⁶ ebd. Sp. 1084 1. Abs.

²⁷ ebd. Sp. 1084 3. Abs.

obwohl man einräumen muss, dass sich das Ganze vor Tristan und Isolde noch sehr in den Kinderschuhen befand. So gab es in den frühen Werken oft wirklich nur ein Motiv als Brennpunkt, dass das gesamte Drama zusammenfasste. Daneben gab es aber auch schon immer weitere zumindest als Erinnerungsmotive oder Interpolationen zu bezeichnende Grundmotive, welche wichtiger Hauptteil des Themenschatzes dieser Opern waren und deshalb meiner Meinung nach auf jeden Fall bereits als Leitmotive im weiteren Sinn zu bezeichnen sind.²⁸

Von einem roten Faden zu sprechen, wäre nicht von vornherein falsch aber auch nicht völlig richtig, da es sich nicht um einen einzigen Faden handelt, den die Leitmotive in einem Werk ausmachen. Vielmehr handelt es sich um mehrere goldene Fäden, die das musikalische Material bilden, welches weiterverarbeitet wird zu einem symphonischen Gewebe. Dies geschieht in unendlicher Verschlingung und über das ganze Stück hinweg. Es handelt sich insofern auch um ein System, als der Gedanke des symphonischen Gewebes von Leitmotiven eine eigene kompositorische Technik ausmacht. Man kann also durchaus von einem Leitmotivsystem sprechen, streng genommen allerdings nur beim Leitmotiv im engeren Sinn.²⁹

Sie werden als Merkzeichen für Gefühlsanschauungen verwendet, indem durch sie Charaktere oder Handlungsmomente anschaulich dargestellt werden. Diese typischen Leitthemen dienen derart als Hilfsmittel dramatischer Einheit, die wohl dazu geeignet sind, ein neues Leben in der Gattungswelt des Musiktheaters zu begründen, die sich zu ihrer Zeit als allgemein komplett überholt weil, was die Form anlangt, in jede Richtung bereits als ausgereizt in der Krise, ja, man kann fast sagen, am Ende befand.³⁰

Nun komme ich zum Unterschied zwischen Leitmotiv und charakteristischen Motiv oder auch Erinnerungsmotiv genannt, welcher ein weiterer Zugang zu den Unterkategorien der Wagner'schen Gefühlswegweiser ist. Das Leitmotiv bezieht sich auch auf eine Ahnung, das charakteristische Motiv bloß auf eine Erinnerung. Dermaßen ist das Leitmotiv ein Sonderfall des Erinnerungsmotivs. (s.u.)³¹

Ein Leitmotiv ist ein den dramatischen Anforderungen gemäß abgewandeltes Grundmotiv, es kommt zu einer Motivmetamorphose der Gestalt den Umständen gemäß. Anders wird das Leitmotiv auch als durchgängig verwendetes Tonsymbol durch Formähnlichkeit mit den vorgestellten Inhalten erklärt, hier steht die Umwandlung nicht im Vordergrund, aber die Definition ist trotzdem gültig, weshalb es letztendlich nicht ganz einfach ist, eine Unterscheidung zu treffen, die sich am musikalischen Baustein des Motivs selbst und nicht an dessen Einsatz fest machen lässt.³²

Beinahe in jedem lexikalischen Zusammenhang wird der Unterschied zwischen dem Leitmotiv und der Reminiszenz angesprochen, also wird das Erinnerungsmotiv deutlich vom Leitmotiv abgehoben, wobei das Leitmotiv untrennbar mit Sprache, Aktion oder Gebärde in einem Werk zusammenhängen soll und daher den Werken Wagners ab 1850 vorbehalten sei. Man spricht bei den anderen Motiven oft von bloßen Mottos, die nicht die Substanz eines Werkes bilden und auch schon etwa in Webers Freischütz vorkommen. Für derlei Motive sollte man eben den Begriff der Reminiszenz verwenden

²⁸ ebd. Sp. 1084 3. Abs.

²⁹ ebd. Sp. 1085 1. und 2. Abs.

³⁰ ebd. Sp. 1085 4. Abs.

³¹ ebd. Sp. 1085 4. Abs.

³² ebd. Sp. 1085 4. Abs, Sp. 1086 1. Abs. und 2. Abs.

– so ein oft formulierter Ansatz.³³ Ich kann hier jedoch nicht blind oder sollte ich besser sagen taub zustimmen. Denn die getroffene Aussage hat zwar einen wahren Kern, ist jedoch nicht zur Gänze richtig.

Meiner Meinung nach kann man zwischen Leitmotiv und Erinnerungsmotiv zwar sehr wohl trennen, aber es sind doch beide Teile ein und derselben Überschrift. Warum auch nicht? Wer schreibt zwingend vor, dass die Reminiszenzen von den Leitmotiven auszuklammern seien? Doch wohl niemand mit gutem Grund. Denn es ist keine Erniedrigung der Leitmotive im engeren Sinn, wenn auch jene im weiteren Sinn denselben Namen tragen. Freilich wird der Connoisseur den Unterschied durch Verwendung des eigenen spezifischen Begriffes zum Ausdruck bringen. Dagegen ist auch nichts einzuwenden.

Reminiszenzen oder Erinnerungsmotive werden auch siehe oben als charakteristische Motive bezeichnet. Sie sind entweder in Opernouvertüren als Vorausschau enthalten, wobei kompositorisch hier oft nicht so streng wie beim eigentlichen Leitmotiv vorgegangen wird – keine inhaltlichen unmittelbaren Bezüge gegeben sein müssen. Oft kann es jedoch sein, dass das Eröffnungsstück als Motivreservoir dient, aus welchem bei der Anfertigung des Rests zurückgegriffen wird.³⁴

Im Rezitativ kam es etwa zu Bezügen zwischen Handlung und Themata. Diese Beziehungen nutzte man auch für gesamte Opern, wodurch es zu einem formal freien Verhältnis von Musik und dramatischer Aktion kam. Die Erinnerungsmotive waren ein erster Schritt dazu. Sie wurden quasi als Scharnier oder Kitt oder inhaltsgeladener Zwischenruf oder Konjugation oder rezitativischer Baustein zwischen verschiedenen weiteren Themata im Sinne einer unendlichen Melodie in besonders dramatisch wirkungsvollen Abschnitten eingesetzt.³⁵

Wie erwähnt kommen charakteristische Motive nicht erst bei Wagner vor. Um die Wende des 19. Jahrhunderts zeigte sich bereits eine entsprechende Tendenz in der französischen Oper neben jener zur verstärkten motivischen Arbeit überhaupt. Es wurden also vermehrt inhaltlich deutbare Bezüge hinsichtlich von Themen angewandt. In diversen Stücken „finden sich also durchgängig verwendete zum Teil auch variierte Motive, die zugleich Inhaltliches bezeichnen und Teil motivischer Arbeit sind.“³⁶

Ein französischer Autor schreibt in seinem Werk „De l’opera en France“ in Paris um 1820, dass die Möglichkeit bestehe, „mit Hilfe von Motiven vergangene Worte oder Situationen lebendig werden zu lassen“ und besonders wichtige Motive der Handlung zusätzlich zu unterstreichen.³⁷ In Deutschland gehören die charakteristischen Motive langsam aber sicher zum gängigen Opernvokabular.

Die wichtigsten Anregungen für Wagners Motivtechnik sind in Carl Maria von Webers Opern *Freischütz* und *Euryanthe* zu sehen, da hier bereits wesentliche Bestandteile der Wagner’schen Technik vorweggenommen sind. Weber kommt auf das Niveau der Erinnerungsmotive, bildet also nach meiner Definition bereits Leitmotive im

³³ ebd. Sp. 1087 2. Abs.

³⁴ ebd. Sp. 1089 1. und 2. Abs.

³⁵ ebd. Sp. 1089 2. Und 3. Abs.

³⁶ ebd. Sp. 1089 4. Abs.

³⁷ ebd. Sp. 1090 1. Abs.

weiteren Sinn jedoch nicht mehr, da ihm für ein Leitmotiv im engeren Sinn das Element der systematischen Anwendung fehlt. Man sieht hier übrigens recht gut, dass sich meine Definition von Leitmotiv etc. gar nicht so arg von der allgemeinen Definition unterscheidet, denn im Ergebnis gibt es gleich viele Zuordnungsmöglichkeiten. Nur die Bezeichnungen divergieren. Auch Giacomo Meyerbeer wirkte durch *Les Huguenots* und *Le Prophète* entscheidend auf Wagner ein.³⁸

Nach Wagner kam es zu einer reichen Rezeption und Verwendung der Kompositionstechnik des Leitmotivsystems. Es wurde sogar per Analogiam ins Literarische etwa von Thomas Mann übernommen. Sowohl die Erinnerungsmotive erfahren eine Hochkonjunktur als auch die Leitmotive, welche ja in einem gesamten System zu sehen sind, das durch symphonische Webung begründet wird. „Zumeist werden jedoch hier nur einzelne Elemente des Leitmotivs aufgegriffen, anstatt die gesamte Konzeption weiterzuentwickeln.“ Dies geschieht, um nur ein Beispiel zu nennen, etwa in Antonin Dvoraks *Rusalka* (1901).³⁹

Auch Wagner – Kritiker Claude Debussy greift in *Pelléas et Mélisande* (1902) auf eine Art leitmotivische Orchestertechnik zurück, jedoch werden die Motive eher als abgeschlossene Symbole verwendet, also im Verlauf kaum weiterentwickelt sondern eher aufgelöst. Der Begriff des Symbols ist hier paradox. Denn einerseits bedeutet er die inhaltliche Konnotation eines Motivs – ein Hinleiten – also Leitmotiv im engeren Sinn, gemeint ist aber in Wahrheit lediglich ein kurzes Aufflackern oder schnelles Erscheinen eines Zeichens – eines Symbols – gleichsam wie eine Marke.⁴⁰ Insofern ist der Symbolbegriff dann doch im Sinne der Idee einleuchtend sinnfällig.

Richard Strauss hat das ganze System Richard Wagners angewandt. „Er führte es zu einem nicht mehr überbietbaren Endpunkt. So zum Beispiel in seiner *Elektra* oder *Salome*.“ Sein leitmotivisches Gewebe ist dicht und fein aber durchsichtig und spiegelt sublimste Regungen des Seelendramas wieder. Die Motivverwendung wird fast zum tiefenpsychologischen Kommentar des szenischen Bildes. Von hier aus ist eine Weiterentwicklung der musikdramatischen Möglichkeiten fast nicht mehr denkbar.⁴¹

Alban Berg durchbricht die Kontinuität des Stils, indem er einerseits mit dem durchgehenden symphonischen Gewebe aufhört und andererseits mit einem Wechsel von Stillagen und Tonfällen beginnt. Übrig bleiben Einzelsätze, es erfolgt die Rückkehr zu den musikalischen Nummern, im Ergebnis ist also eine Abkehr vom Musikdrama im Wagner'schen Sinne im Gange. Berg greift aber trotzdem zuweilen auf leitmotivische Techniken zu.⁴²

Bernd Alois Zimmermann versucht, in seiner Komposition Zeit aufzuheben, indem er die Vergegenwärtigung von Ahnung und Erinnerung negiert. Er tut dies, indem er die Zeitebenen in seinem Werk austauschbar macht, miteinander vermengt. Er schafft dazu eine räumliche Vorstellung von Zeit in den Zitatcollagen seiner „Soldaten (1965) und arbeitet dabei auch mit motivischen Bezügen.“⁴³

³⁸ ebd. Sp. 1090 2. Abs.

³⁹ ebd. Sp. 1091 2., 3. und 4. Abs.

⁴⁰ ebd. Sp. 1092 2. Abs.

⁴¹ ebd. Sp. 1092 3. Abs.

⁴² ebd. Sp. 1092 4. Abs.

⁴³ ebd. Sp. 1092 5. Abs. f.

Fraglich ist, ob im Ähnlichkeitsschluss zur Frage der sinfonischen Dichtung, welche von der Sonatenform abgeleitet wurde, Nachfolgeformen des Leitmotivsystems zulässig sind oder nicht. Es soll also geklärt werden, ob bei den Nachfolgern des unmittelbaren Leitmotivsystems genauso verfahren werden soll, wie bei der Konstellation Sonate – Sinfonische Dichtung. Dort ist der Fall so ausgegangen, dass übereingekommen wurde, dass die Schaffung eines neuen Begriffs nach der Sonate eine sehr gute Lösung ist, und man kam dabei zur neuen Gattung der Sinfonischen Dichtung. Bei kompositorischen Erscheinungen nach dem Leitmotiv mit Ausnahme jener der Arbeitstechnik von Richard Strauß stellt sich nun die Frage, ob nicht auch neue Namen für die entsprechenden Ergebnisse gefunden werden sollten. Also zum Beispiel für die Oeuvres von Berg oder Zimmermann etc. Meines Erachtens ist die Frage zu bejahen, da ein derartig angewandter Gattungpluralismus eine Bereicherung des musikalischen Wortschatzes darstellt.⁴⁴

Zu eröffnen ist auch noch einmal die grundsätzliche Definitionsproblematik des Leitmotivs, welches etwa auch hinsichtlich seiner allgemeinen Erklärungsproblematik mit der dichterisch – musikalischen Periode verglichen werden kann. Es handelt sich nämlich um einen Begriff, der fachterminologisch – noch immer nicht! – hinlänglich definiert wurde. Elemente einer Definition sind bei Wagner selbst der ahnungs- oder erinnerungsvolle melodische Moment, die zu melodischen Momenten gewordenen Hauptmotive der dramatischen Handlung als Grundmotiv, Grundthema, Gefühlswegweiser.⁴⁵

Umso zulässiger finde ich daher meine persönliche Definition, die sich auf das Hinleiten eines musikalischen Bausteins zu einem außermusikalischen – inhaltlichen – Gedanken bezieht, man könnte auch sagen, beschränkt. Denn dort, wo unablässig behauptet wird, dass ein charakteristisches Motiv kein Leitmotiv – nicht einmal im weiteren Sinne – sei, wird stets außer Acht gelassen, dass es sich auch bei solchen Themen um ein Gewebe handelt, das auf ein gesamtes Werk bezogen ist, mag es auch wesentlich größer sein als bei den eigentlichen Leitmotiven.

Wagner ist daher zwar der Hauptproponent von Leitmotiven aber nicht nur er. Nachdem er diesen Begriff gar nicht so sehr persönlich in den Mund genommen hat, ist auch nicht einzusehen, warum man ihm alleine diese Gattung zuschreiben sollte. Man muss aber klarerweise den Entwicklungsschritt des Leitmotivs zwischen Lohengrin und Tristan und Isolde sehen, und es sind die eigenen Unterbezeichnungen des charakteristischen Motivs/des Erinnerungsmotivs, der Interpolation oder der Reminiszenz keinesfalls schädigend im Gegenteil, es greift wieder der schon einmal angesprochene positive Gattungpluralismus hier jedoch im Sinne einer Diversifikation innerhalb ein und derselben Spezies.

1.3. Carl Dahlhaus - 1970

Als ersten Diskutanten im Wettstreit um die beste Erklärung, was ein Leitmotiv sei, möchte ich neben den Autoren der schon angeführten lexikalischen Artikeln Carl Dahlhaus anführen. Er legt eine Theorie vor, die sich zwar von der meinen hinsichtlich der Bezeichnungen der einzelnen Komponenten unterscheidet, welche mir aber für ein

⁴⁴ ebd. Sp. 1093 2. Abs.

⁴⁵ ebd. Sp. 1093 3. Abs.

grundsätzliches Verständnis der gesamten Angelegenheit sehr hilfreich zu sein scheint. Sie entstammt im Wesentlichen dem Aufsatz „Zur Leitmotivtechnik bei Wagner“.

Er weist hier bereits am Anfang darauf hin, „dass bei der Leitmotivtechnik von einem immer homogenen Verfahren zu sprechen, eine falsche Vereinfachung bedeuten würde. Vielmehr ist laut ihm zu konstatieren, dass die Leitmotivik im Lohengrin anders gestrickt ist als jene des Tristans und diese wiederum anders als jene des Rings. Man dürfe sich also beim vorliegenden Phänomen nicht über die Geschichte der Wagner'schen Kompositionsentwicklung hinwegsetzen. Im inneren Kern meine Leitmotivtechnik allerdings die Motivkonzeption des Rings des Nibelungen.“⁴⁶

Er beginnt nun die einzelnen Stücke kurz durchzugehen und anhand ihrer die jeweilige Technik zu analysieren und fängt dabei mit dem Fliegenden Holländer an. Die darin enthaltene Ballade der Senta – ein zentrales Stück, welches Wagner als erstes geschrieben hat und sehr viele unterschiedliche Motive enthält – sei nicht der Beweis des Vorkommens von Leitmotiven. Wagner wird zitiert, der in der Mitteilung an seine Freunde in etwa eben davon spricht.

Dahlhaus negiert jedoch gerade dies, da er der Meinung ist, Wagner könne eher, wenn dieser von einem thematischen Bild, dass sich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama ausbreite, spricht, nur von der Idee des Rings geschrieben haben jedoch nicht vom Fliegenden Holländer. Wagner jedoch meint, er hätte nur alle thematischen Keime aus der Ballade weiterzuentwickeln gehabt, um vor der gesamten Oper zu stehen. Die Wahrheit liegt wahrscheinlich wie zumeist irgendwo in der Mitte – siehe meine Definition des Leitmotivs.⁴⁷

Wagner schränkte jedoch später in derselben Schrift ein, es handle sich beim Wiedererscheinen der Themen im Fliegenden Holländer oft nur um den Charakter einer absoluten Reminiszenz. Darauf baut Dahlhaus auf und scheidet dieselbe – die Reminiszenz – begrifflich vom Leitmotiv, um unter dem neuen Wort ein Erinnerungsmotiv beziehungsweise eine Interpolation zu verstehen. Solcher Baustein sei davon gekennzeichnet, dass er abgehoben vom melodischen Kontext in diesen gleichsam wie von außen hineinragt.

„Die Motive – Holländermotiv, Sentamotiv, Erlösungsmotiv wirken dadurch wie Zusätze, die zwar von der Handlung her begründet aber musikalisch nicht vollständig miteinbezogen sind.“⁴⁸

Die musikalische Einheit eines Musikdramas ist laut Wagner auf einen Symphoniesatz begründet, der sich nach der Tragödie richtet. Dies aber ist nur so zu erreichen, indem man die bisher gängigen Nummern vermeidet und anstatt dessen den Satz auf das gesamte Werk erstreckt. Später werde ich darauf kommen, dass es manchmal auch nur Szenen sind, die hier mit ganzem Werk gemeint sind. Jeder Satz selbst aber – Untersätze für Akte oder Riesenszenen gibt es schon – ist losgelöst von gattungsbezogenen Unterregeln, also wie man ihn konkret im einzelnen zu gestalten habe. Dies ergibt sich vielmehr immer jeweils aus den Umständen des Einzelfalls.⁴⁹

⁴⁶ Dahlhaus, Carl, „Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner“, Carl Dahlhaus: Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, Regensburg 1970, S. 17 – 36: Seite 17, 3. Absatz

⁴⁷ ebendort S. 18, 2. Abs.

⁴⁸ ebd. S. 20, 2. Abs.

⁴⁹ ebd. S. 21, 5. Abs.

Wagner komponierte zuweilen wie schon oben beschrieben in dem Muster der rhythmischen Quadratur, jedoch nur bis zum Lohengrin. Dies ist die Grenze, mit der das Leitmotiv im eigentlichen Sinne und damit auch das Musikdrama beginnt. Sie zeigt uns Dahlhaus, indem er eben etwa auf den Unterschied der Werke Lohengrin und Rheingold explizit hinweist. Eine rhythmische Quadratur stünde der Leitmotiv – Verwebung grundsätzlich entgegen.⁵⁰

Andererseits muss man anführen, dass mit dem aufkeimenden Leitmotiv in Gestalt des Erinnerungsmotivs – Dahlhaus sagt natürlich, es sei kein Leitmotiv – ältere Formen nicht unbedingt an Popularität einbüßen. So werden die Motive, um sie zitathaft einzusetzen, häufig zerteilt beziehungsweise zueinander in Beziehung gesetzt. Das erinnert zuweilen deutlich an Vorder- und sich wiederholendem Nachsatz einer Periode, das Zerteilen der Motive in Halbsätze oder Teilmotive führt unweigerlich zum symphonischen Durchführungsverfahren, und last but not least in den Szenen angewandte Motivik lässt einen an Exposition und Reprise einer Sonatenform denken. Häufig bleiben überhaupt nur Periodenanfänge also sozusagen abgekürzte Zitate im motivischen Einsatz des musikalischen Materials übrig.⁵¹

Dahlhaus führt uns die von Wagner in seiner Schrift „Oper und Drama“ offengelegte Theorie der dichterisch-musikalischen Periode vor Augen⁵²: Dabei geht es um eine Art zu komponieren, die für die Leitmotivtechnik von immenser Bedeutung ist, denn es geht dabei um einen wichtigen Angelpunkt der Verquickung von Dichtung und Musik. Dieser wird anhand eines Vergleichs mit der dichterischen Verwendung der Alliteration erklärt.

Häufig werden in der Sprachkunst durch Alliteration zwei inhaltlich entgegengesetzte Worte miteinander verbunden. Das Beispiel könnte lauten: Wohl und Weh. Trotz der beiden gleichen Anlaute handelt es sich um zwei Begriffe unterschiedlichen Temperaments. In der Musik verläuft es analog. Für zwei verschiedene Gefühle braucht es ungleiche Vertonungen. Es kann also zum Einsatz der Harmonik in Gestalt eines Tonartenwechsels kommen.

Das Besondere nun an der dichterisch-musikalischen Periode ist, dass durch die Verquickung der Dichtung mit der Musik ein umfassend aussagekräftiges Ergebnis erzielt werden kann. „Für den Satz etwa: ‚Die Liebe bereitet Leid und Lust.‘, bedeutet dies beispielsweise, es wurde auf Sprachebene Positiv mit Negativ mit Positiv durch denselben Anlaut verbunden, und auf musikalischer Ebene gehört von der Tonartverwandtschaft her ein Unterschied eingeführt auf Leid, so dass schließlich Liebe und Lust möglicherweise die gleiche Tonart besitzen können, dem Leid aber wegen dessen unterschiedlichen Temperaments eine andere Tonart zugewiesen wird.“⁵³

Der Stabreim gilt als Rechtfertigung der musikalischen Prosa und kam im Lohengrin bereits in Anfängen vor.⁵⁴ „Der Motivzusammenhang, das Gewebe der melodischen Momente, erstreckt sich laut Dahlhaus in den ersten Werken Wagners ebenso nur auf

⁵⁰ ebd. S. 22, 2. Abs.

⁵¹ ebd. S. 23, 4. Abs. f.

⁵² ebd. S. 25, 3. Abs. f, noch besser finden wir diese Theorie allerdings bei Wagner selbst erklärt in dessen Schrift „Oper und Drama“ erschienen in Leipzig 1852 vorliegend in der Reclam Ausgabe, Seite 305, 2. Absatz f.

⁵³ ebd.

⁵⁴ ebd., S. 26, 1. Abs.

Teile des Werkes“ so zum Beispiel im Lohengrin. In seinem Aufsatz wird zu diesen Fragen immer wieder auch Wagner selbst zitiert, der hier meint: „Mein eigentliches System, wenn Sie es so nennen wollen, findet daher in jenen drei ersten Dichtungen nur sehr bedingte Anwendung.“⁵⁵

In der Schrift Oper und Drama so Dahlhaus hat Wagner seine Kompositionstechnik beschrieben. Dort ist die Rede von der Wiederkehr melodischer Momente, die sich nicht nur über engere Teile des Dramas sondern über das ganze Drama selbst als ein bindender Zusammenhang erstrecken. Nun meint wiederum Dahlhaus, dass Wagner hier die ersten seiner Opern vor Augen gehabt haben muss und nicht den Ring etc.

Die Dahlhaus'sche Argumentation, für ein über den Tatbestand des sich Ausstreckens über das gesamte Drama benötige es eine hinreichende Anzahl von Motiven, beschreibt exakt den Zustand, der in den Erstlingsdichtungen Richard Wagners anzutreffen ist, jedoch lässt sich meines Erachtens noch anfügen, dass auch ein Netz mit wenigen Maschen ein Netz bleibt und daher auch als solches bezeichnend zu werden pflegt, woraus folgt, dass es sich auch bei Holländer, Tannhäuser und Lohengrin um Leitmotive im weiteren Sinn enthaltende Werke handelt.⁵⁶

Wagner selbst spricht ja schon über die Wiederkehr melodischer Momente, was meiner Meinung nach nur synonym mit dem Leitmotiv im weiteren Sinn sein kann. Außerdem ist noch zu sagen, dass es im Lohengrin zu einer Umstellung des Kompositionssystems kommt, womit die nächste ihm nachfolgende Oper dann als Musikdrama zu bezeichnen ist. Einige Szenen sind im Lohengrin schon im Sinne des Ring – Tetralogie – Verfahrens angefertigt worden. Somit ist hier die Besonderheit des Vorkommens zweier Stile in einer Oper enthalten.⁵⁷

Wie ich von Dahlhaus erfahre, unterscheidet Wagner weiter zwischen Motiven und Grundmotiven, die sich jedoch im Gegensatz zu den melodischen Momenten nicht unproblematisch einer Definition zuführen lassen. Melodische Momente sind bei Wagner – ich habe diesen Begriff hier ja schon eingeführt und gemäß seiner inhaltlichen Konnotation verwendet – Motivmomente, die auf der Emanzipation von der Quadratur der Tonsatz – Konstruktion beruhen.

Gemeint ist damit, dass die Melodie durch ein Motiv gleichsam zum Stehen gebracht werden kann, ein einzelnes Momentum zum Gipfel des Blickpunktes gemacht wird. Dies dient dann wiederum der Ahnung, der Erinnerung etc. Gleichzeitig aber wird durch die Heraushebung solcher Themata der Beginn ihrer unmittelbaren Aneinanderreihung und Verwebung gegeben. Somit ist eine ganz einfache Figur Beginn von etwas sehr Komplexen.

Was Grundmotive sind, wissen wir nun allerdings noch immer nicht. Grundmotive sind in den ersten Opern Wagners als Haupt- und Nebenmotive zu verstehen und in den Musikdramen als Gestalten irgendwo zwischen plastischen d.h. formbaren sogenannten Naturmotiven und individuelleren motivischeren Prägungen, die unveränderbar sind. Ich glaube, man kann zusammenfassend sagen, mit Grundmotiv ist im Kern gesagt, dass

⁵⁵ ebd. S. 28, 1. und 2. Abs.

⁵⁶ ebd. S. 28, 4. und 5. Abs.

⁵⁷ ebd. S. 28, 5. Abs.

es bei einem Motiv, wenn es im Verlauf seines Vorkommens abgeändert wird, etwas Wiedererkennbares wie die gleiche Tonfolge oder zumindest einen Teil derselben eventuell auch in einer anderen Tonart geben muss, aber eine Erklärung aus dem Mund des Meisters selbst liegt dazu leider nicht vor.⁵⁸

Ein Wagnersches Naturmotiv ist per definitionem Richards ein Motiv, „welches sich in immer individuellerer Entwicklung zum Träger der Leidenschaftstendenzen der weitgegliederten Handlung und der in sich aussprechenden Charaktere zu gestalten hat.“ Es wird in der Forschung versucht, alle melodischen Momente auf Naturmomente zurückzuführen, was aufgrund der Begriffsbedeutungen irgendwie naheliegt, aber nicht immer gelingt.⁵⁹

Unter Wagners Zeitgenossen bestand die Debatte, ob in einem Werk die Anzahl der Leitmotive groß oder gering sein möge. Die Summe der Antworten darauf war zwiespältig. Wagner suchte zu vermitteln. Er entschied sich grundsätzlich für den Weg, wenige Leitmotive einzusetzen, diese aber dafür im Verlauf eines Musikdramas zu variieren. Er folgte sohin nicht einem Reduktions- sondern eher dem Variationsprinzip⁶⁰.

In diesem Zusammenhang noch ein Satz zur Quadratur des Tonsatz Konstruktion. Würde man sich ein Musikdrama, sagen wir den Ring oder egal welches nach dem bisherigen Schema komponiert vorstellen, würde dies in einer endlosen Monotonie enden, weil jedes Thema in Vorder- und Nachsatz gegliedert werden müsste, also im Härtefall jedes Motiv verdoppelt, derart der Starrheit des klassischen Periodenschemas unterworfen und in der Folge vielleicht noch zum Quadrat potenziert werden.⁶¹

Carl Dahlhaus erläutert im vorletzten Abschnitt seines Aufsatzes, warum die Leitmotivtechnik ganz grundsätzlich dem Ring des Nibelungen entstammt, ja eigentlich ein Verfahren ist, dass in der Blüte, in welcher es in diesem Werk vorkommt, nirgends sonst zu finden sei. Es sei derart spezifisch und unwiederholbar und den besonderen musikalisch – dramatischen Voraussetzungen der Tetralogie besonders verbunden. Dahlhaus geht soweit zu behaupten, es gäbe nichts Leitmotivischeres – ein Dictum über das sich gewiss trefflich streiten lässt.⁶²

Der Inhalt des Rings des Nibelungen darf an dieser Stelle zunächst einmal vorausgesetzt werden. Darin liegt letzten Endes der Schlüssel für die Leitmotivik. Wagner wollte zuerst die Oper Siegfrieds Tod komponieren. Darin kommt die Nornen – Szene vor, eine Szene, in der einige Frauen das Schicksal der Welt verkünden. Sie tun dies sinnbildlich, indem sie – jede einen – Faden spinnen, der gesamt ein Seil ergibt.

Wagner sah sich aber vor die Problematik gestellt, dass die Nornen dabei sehr lange Geschichten erzählen, die auf der Bühne nicht wirklich gegenwärtig werden. Nun ist aber für Richard der Innbegriff des Dramatischen das Gegenwärtige. So entschloss er sich eine Rahmenhandlung zu erfinden. Dies aus Konsequenz der mangelhaften Ausgangssituation für seine Komposition.

⁵⁸ ebd. S. 29, 1., 2. und 3. Abs.

⁵⁹ ebd. S. 29, 2. Abs und S. 30, 1. Abs

⁶⁰ ebd. S. 30, 1. Abs.

⁶¹ ebd. S. 30, 2. Abs.

⁶² ebd. S. 31, 2. Abs.

Wagner war so frustriert darüber, dass er nicht sofort zu einer Lösung dieser ungegenwärtigen Gegenwart kam, dass er sich zunächst von seiner Kompositionsarbeit abwandte und sich vermehrt seinen Schriften in concreto „Oper und Drama“ zuwandte.⁶³ „Um das bloß Erzählte szenisch – musikalisch sinnfällig werden zu lassen wurde die Siegfried Tragödie zunächst zum Doppeldrama und schließlich zur Tetralogie erweitert.“⁶⁴

Diese Vergegenwärtigung im Drama hat zum Ziel und schafft es regelmäßig auch, nicht nur die Gedanken zu berühren, wie sie auch die Erzählung erfassen kann, sondern direkt das Gefühl zu affizieren auf dasselbe einzuwirken.⁶⁵ Im Musikdrama verhält es sich so, dass die Musik unmittelbar an den szenischen Verlauf auf der Bühne anknüpft, und wenn die Handlung nicht auf ihr dargestellt sondern bloß erzählt wird, kann die Belegung von Musik mit Inhalt und umgekehrt nicht mehr so leicht nachvollzogen werden wie bisher.

Wagner sagt selbst über die Nornenszene in Siegfrieds Tod: „... fühlte ich das Unvollständige der beabsichtigten Erscheinung: es blieb eben der große Zusammenhang, der den Gestalten erst ihre ungeheure, schlagende Bedeutung gibt, nur durch epische Erzählung, durch Mitteilung an den Gedanken übrig. Es mangelte eben bisher an plastischen Motiven, um die Mitteilung an den Gedanken sinnfällig zu machen.“⁶⁶

Die Nornenszene blieb zum Zeitpunkt ihrer erstmaligen Komposition musikalischer Ausdruck ohne motivische Substanz, da die Vorgeschichte fehlte, die sinnbildlich hätte als Erinnerung dienen können. Denn zu jener Zeit hatte Wagner zwar beschlossen, er werde die anderen Teile der Tetralogie komponieren, hatte dies jedoch noch nicht zu Ende gebracht. Ihre Aufgabe war aber eine höchst sinnvolle, als sie Wagner zeigte, dass es für eine Bearbeitung des fraglichen Stoffes mehrer Teile als bloß eines bedurfte und so der Grundstein des Rings des Nibelungen gelegt wurde.

Dies geschah vor allem deshalb, da man es wie bereits erwähnt anfänglich als problematisch ansah, epische Darstellungen leitmotivisch zu besetzen. Das heißt, es wurde nicht akzeptiert, dass konstitutive – grundlegende – Leitmotive einer Erzählung im Werk bestanden, ohne dass dieselben an anderer Stelle im selben Musikdrama dramatisch – also vergegenwärtigt in einem handlungstechnischen Sinn – vorkommen.⁶⁷

In der Götterdämmerung, der späteren und endgültigen Version von Siegfrieds Tod wurde ein anderer Weg hinsichtlich Nornenszene gegangen. Man wich von der Lösung einer thematischen Exposition ab, in welcher alle zentralen Motive der Vorgeschichte gleichsam verzeichnet waren und ging wieder einen Weg, der eigentlich dem widerspricht, was zunächst Wagners Theorie vom Gegenwärtigen in der Musik des Musikdramas verheiß.⁶⁸

Anstatt der Mythen der Vorgeschichten wurden nun die Erzählung von Wotans Frevel an der Weltesche und vom nahen Untergang Walhalls thematisiert – zwei

⁶³ ebd. S. 31, 5. Abs.

⁶⁴ ebd. S. 32, 3. Abs.

⁶⁵ ebd. S. 32, 2. Abs.

⁶⁶ ebd. S. 32, 4. Abs. f.

⁶⁷ ebd. S. 33, 2. und 3. Abs.

⁶⁸ ebd. S. 35, 2. Abs.

Handlungsstränge, die zuvor nicht gegenwärtig dargestellt worden waren. Es kommt sohin zu einer epischen Darstellungsweise, die zum Zeitpunkt der erstmaligen Komposition der Nornenszene Wagner als verpönt galt.⁶⁹

Interessanterweise ist es unter anderem genau diese Nornenszene, die Thomas Mann gemeint haben wird, wenn er die Leitmotivik Wagners preist, wenn sie ihren Beziehungszauber entfaltet, der sich gerade in den episch kontemplativen Momenten der Musik darstellt. Ganz von der anfänglichen Argumentation abweichend soll es nun das besinnlich erzählerische Moment sein, das ein Leitmotiv ausmacht. Beides geht. Quod erat demonstrandum.⁷⁰

Mit der Dichtung des Rheingold und der Walküre konnte man von Vollendung der musikalisch – motivischen Konzeption der Tetralogie sprechen. Die Ausdrucksmotive waren sodann gebildet. Die Form war das Motivgewebe, dessen Umrisse unmittelbar von der Szene abhängig waren. Wagner sprach bei der symphonischen Form des Musikdramas von einer „bündigen Zusammendrängung“ und einem weit ausgreifenden Beziehungsreichtum.⁷¹

„Die plastische Einheit des mythischen Stoffes brachte es nun mit sich, dass ... die Kraft der Darstellung auf wenige, immer wichtige und entscheidende Momente der Entwicklung konzentriert werden konnte.“⁷² Das sagte Wagner über seine Leitmotive oder auch Ausdrucksmomente im Ring des Nibelungen. Interessant finde ich daran, dass dabei das Motivgewebe etwas außer Acht gelassen wird.

Denn, um Schwerpunkte bilden zu können, müssten Knoten im Teppich auftauchen. Vielleicht kann man sich hier einfach beim Terminus des Gewebes wie bei den Nornen nicht eines Teppichgewebes sondern eines Seils behelfen. Dieses Seil ist eben an den Konzentrationspunkten etwas dicker, da hier die Handlung besonders stark zum Ausdruck kommt.⁷³

Abschließend zu seinem Artikel führt Dahlhaus auch eine Diskussion zur Leitmotivbegrifflichkeit an, welche ich in Schlaglichtern nicht aussparen möchte. Es wird etwa der Punkt angesprochen, dass Wagner in Oper und Drama drei Möglichkeiten von Leitmotiv angeführt habe. „Gegenwärtigkeit, Reminiszenz und Ahnungserweckung.“ Wie schon oben erwähnt ist jedoch die Schilderung des musikalischen Werkes im Schrifttum Wagners nicht immer vollends perfekt auslegbar, und so kommt hier erneut zur Debatte, was Ahnung bedeute, wenn diese im Siegfried als Ausdruck bloßer epischer Erzählung verwendet wird. Die Antwort lautet, „es handelt sich hier in Bezug auf die fragliche Systematik lediglich um einen Einsatz im Rahmen eines instrumentalen Vorspiels,“ worauf sich eben genau die Theorie Wagners in diesem Punkt bezieht.⁷⁴

Weiters wird die Frage nach Periodenstruktur und musikalischer Prosa angesprochen. Während im Holländer musikalisch – formal die Leit- beziehungsweise Erinnerungsmotive eher akzidentiell sind, sind sie im Lohengrin schon teilweise darüber hinaus mit anderen verwoben und daher eher konstitutiv – gehen in die

⁶⁹ ebd. S. 35, 3. Abs.

⁷⁰ ebd. S. 35, 2., 3. und 5. Abs. f.; Was zu beweisen war.

⁷¹ ebd. S. 36, 2. und 3. Abs.

⁷² ebd. S. 36, 3. Abs: Gesammelte Schriften IV, S. 322

⁷³ ebd. S. 36, 3. Abs.

⁷⁴ ebd. S. 37, 1. und 9. Abs

Richtung dessen, was man musikalische Prosa nennt. Sie können dann derart Ahnung und Erinnerung im Wagnerschen Sinne erwecken. Dort wo die Motive fortgesponnen werden, könnte man auch von Entwicklung sprechen.⁷⁵

Leitmotivtechnik hat auch etwas mit Symphoniesatz zu tun. Doch ist selten das ganze Werk das, was ihm entspricht, sondern zumeist jeweils eine Szene. „Solcher Szene liegt analog eines Symphoniesatzes ein Hauptmotiv zugrunde, das ihren Charakter grosso modo bestimmt.“ Neben diesem Situations- oder Szenenmotiv tauchen aber viele weitere den Text und das dramatisch Gegenwärtige verkörpernde Themata auf, die immer eine spezifische Einzelheit der Szene im Auge haben. Beides wird nun miteinander verwoben.⁷⁶

Auf der Strecke bleibt dabei natürlich die thematische Substanzvereinheitlichung, und die Themen heben sich rein formal nicht mehr unbedingt – mit Ausnahme des Hauptthemas von den anderen ab. Denn in einer unendlichen Melodie wird Motiv gesamt an Motiv gereiht, das Hauptthema variiert, zahlreiche weitere Themen hinzugefügt und in musikalischer Prosa vollkommen frei nach den dramatischen Gesetzen miteinander verwoben.⁷⁷

Im Holländer gäbe es einen Themendualismus analog jenem dem Sonatensatz. Dies wird verneint, da zwar schon ein Dualismus von Themen vorliege dieser jedoch nicht formal sondern dramatisch zu begründen sei. Denn der anfänglich verdammte Holländer wird schließlich erlöst. Diesen beiden unterschiedlichen Zuständen muss auch ein ungleiches musikalisches Korrelat folgen. Eine Analogie zum Ring sei nicht zu ziehen, da ein entsprechender inhaltlicher Dualismus fehle.⁷⁸

Im Lohengrin könne man sehr vage etwas Ähnliches bejahen. Zur Erinnerung: Sonatensatzform: Exposition, Durchführung, Reprise. „Das einzelne Motiv wird am Anfang in periodischer Gestalt exponiert, kehrt am Schluss als Periode wieder und wird im Verlauf des Werkes variiert.“⁷⁹ Dadurch „fehlt zwar der Themendualismus“, aber der Sonatensatz ist laut seinem Gesamttablauf unproblematisch als gegeben anzusehen.⁸⁰

Beim Begriffspaar Ahnung und Erinnerung ist darauf Wert zu legen, dass bei Zweiterem etwas schon Bekanntes vergegenwärtigt, wohingegen bei Ersterem antizipierendes Hören ermöglicht wird. Das ist natürlich nicht so einfach zu verstehen. Denn wie soll man durch bestimmte Kennzeichen der Musik – Leit motive – etwas erahnen, das man noch nicht kennt beziehungsweise das noch nie sinnfällig mit den jeweiligen Handlungssträngen, Konnotationsobjekten oder – gefühlen verbunden wurde.⁸¹

Hier muss man wohl auf die Kraft der Musik selbst und alleine vertrauen, und ich kann aus eigener Erfahrung sagen, dass es wunderbar funktioniert. Denn, und fast jeder kennt das schon, wie oft fühlt man sich am Ende eines Vorspiels optimal auf die darauf folgende Szene eingestimmt? Nichts anderes geschieht bei den uneingeführten „Ahnungs – Leitmotiven“. Sie versuchen den Rezipienten auf das folgende musikalisch bestmöglich vorzubereiten.

⁷⁵ ebd. S. 38, 2., 3. und 4. Abs.

⁷⁶ ebd. S. 38, 8. und 9. Abs. f.

⁷⁷ ebd. S. 38, 8. Abs.

⁷⁸ ebd. S. 39, 2. Abs.

⁷⁹ ebd. S. 39, 3. Abs.

⁸⁰ ebd. S. 39, 4. Abs.

⁸¹ ebd. S. 39, 5. Abs.

Mit Hilfe der Qualifikation der Motive in drei Teilgruppen kann beleuchtet werden, wie eine Ausbreitung von nur wenigen Motiven über ein sehr lange dauerndes Werk möglich ist. Der Komponist bedient sich der Leitmotive erstens in Gestalt solcher Motive, welchen auch die Eigenschaft eines Themas zukommt. Zweitens verwendet er Motive im engeren Sinn des Wortes, die etwa „durch sequenzierende Wiederholung Abläufe konstituieren können,“ und drittens gibt es solche Motive, die zwar als Figur auftreten, jedoch selbst nicht ablaufbestimmend werden.⁸²

Wie man sieht, kann das kompositorische Gewebe derart mit einer gewissen notwendigen Stützstruktur versehen werden, die die Hauptthemata privilegiert. Sie sind es auch, welche in der Folge dann über das ganze Werk ausgebreitet werden, womit wir bei der Antwort auf die gestellte Frage sind. Strittig ist überhaupt, wann man von Thema, wann von Motiv, wann man von Variation spricht, aber ich denke, das ergibt sich wohl schlüssig aus der jeweiligen Situation.⁸³

Wagner habe jedoch eine Aversion gegen den Ansatz gehabt, etwa ein Leitmotiv als Variationsthema zu bezeichnen, da er ein solches immer auch als etwas Fertiges angesehen habe. Er habe die Melodie ganz allmählich entstehen lassen, aber gleichzeitig das Leitmotiv als Anlass genutzt, um die endgültige Form zu erreichen, ohne dabei auf eine fixgeprägte Taktzahl Acht zu geben. „Das Leitmotiv sei das Festgeprägte, auf das er immer zurückkomme, aber es sei auch eine fertige Melodie.“⁸⁴

Letzter Punkt der Diskussion ist die Derivation in Wagners Leitmotivtechnik. Oftmals ist es nämlich der Fall, dass etwas anderes aus einem ersten entsteht, womit Wagner an Beethoven anknüpft, der oft ein zweites Thema aus einem ersten hervorgehen ließ. „Spätere Motive entstammen früheren,“ sie sind ihnen ähnlich, auch wenn die Sinnfälligkeit der Nähe ihrer Gestalten zueinander oft keine besonders große ist.⁸⁵

1.4. Richard Meister

Als zweiten Diskutanten zum Leitmotivbegriff führe ich Richard Meister an, der in den Bayreuther Blättern einen überaus interessanten Artikel mit dem Titel „Die Bedeutung der Leitmotive im Drama“ verfasst hat. Er wertet die Arbeit Wagners als Schöpfung eines neuen Dramas. Im folgenden die Erklärungen und Wege, die gemäß Meister dazu führten und darüber hinaus.

Zu Beginn führt er die seines Erachtens drei wichtigsten Punkte sogleich an. Wagner vollbrachte erstens: die Aufdeckung der Fehlrelation von Musik und Handlung hinsichtlich Ausdruck in der Oper. Nunmehr sollte die Musik der Handlung folgen anstatt die Handlung der Musik. Zweitens: Er unterlegte der Oper die Symphonie als formale Gattung, indem er diese als Anleihe bei Beethoven aufnahm und damit die allein dem Drama Ausdruck zu geben fähige Form richtig auswählte. Und drittens: „Er setzte die Musik – Symphonie und die Dichtung in ein organisches Verhältnis zueinander.“⁸⁶

⁸² ebd. S. 40, 2. und 3. Abs.

⁸³ ebd. S. 40, 2. und 4. Abs.

⁸⁴ ebd. S. 40, 4. Abs.

⁸⁵ ebd. S. 40, 8. Abs.

⁸⁶ Meister, Richard, „Die Bedeutung der Leitmotive im Drama“, Bayreuther Blätter, Jahrgang 1918, S. 220 – 37: S. 220, 1. Abs. f.

Zu drittens ist zu sagen, dass es dabei vor allem um die Momente der Entwicklung und der Gegenbewegung ging. Damit kam der Satz bereits an die Schwelle des Dramas. Beethoven aber ging weiter. Er verlieh ihm unbegrenzte Freiheit, was Formung, Umbildung, Entfaltung und Verknüpfung der Themen angeht. Die Frage ist nun, ob es im nächsten Schritt, der Anwendung der Beethoven'schen Symphonie auf das Drama noch weitere gattungsspezifische signifikante Punkte zu erwähnen gibt. „Das aber ist genau die Frage nach den Leitmotiven im Drama.“⁸⁷

Als Vorfrage sollte nun aber die schon anfänglich erwähnte Stellung und Beschaffenheit der Themen oder Motive der Symphonie besprochen werden. Symphonische Themen bedeuten Gefühle. Gefühle sind emotionale Erlebnisse. Wagner hat die Frage, was Musik bedeutet, endgültig beantwortet. „Musik ist Ausdruck, das ist die sinnlich – anschauliche Darstellung oder Verbildlichung eines Seelischen.“ Das gilt natürlich insbesondere für die symphonischen Themen.⁸⁸

Diese sind zu unterscheiden in Affekte und Stimmungen. Affekte kommen eher momentan, verlaufen charakteristisch überragend stark und heben sich von den übrigen Gefühlen deutlich ab, wohingegen Stimmungen solche Empfindungen darstellen, welche in einer Richtung auf einen bestimmten Gegenstand verlaufen und „auf das übrige seelische Leben auszustrahlen“ pflegen.⁸⁹

Die Musik will im Besonderen einen bestimmten Gefühlsablauf zur Abbildung bringen. Sie muss daher notwendigerweise auch auf die eben vorgestellten Stimmungen und Affekte zu sprechen kommen, diese ausdrücken. Der Ablauf kann ansteigen beziehungsweise abfallen oder, sich in verhältnismäßig fester Formung erhalten beziehungsweise fortwirken. Die Gefühle fungieren hierbei als Komponenten und Teilursachen im symphonischen Satz.⁹⁰

„Daher kann als Motiv oder symphonisches Thema bezeichnet werden, was eine rhythmisch geformte Tonfolge darstellt, die als einheitliche Gestalt erfassbar ist und die einen bestimmten Affekt oder eine bestimmte Stimmung, eine bestimmte Weise oder einen gewissen Zustand unseres Gemüts hervorruft.“⁹¹

Bei einer Wiederholung ist es so, dass etwa ein nachdenklicher Geist oder eine nicht genug bekommende freudige Seele oder ein immer wieder zum gleichen Gedanken zurückkehrendes aufgewühltes Herz gemeint ist.⁹²

Die Musik aber ist nicht nur ein der Dichtung beigegebenes autarkes Gefühl. Aber durch ihre im Vergleich zur Poesie begriffliche Unbestimmtheit kommt es zu Konzentrationsmomenten bei gewissen Momenten, die man auch als Symbole bezeichnen kann. Diese wiederum haben die Tendenz, auf das weitere Geistesleben auszustrahlen, weil sie einfach zum weiterführenden Nachdenken anregen. „So drückt die Musik wie eben gezeigt teils weniger teils mehr aus als die Dichtung.“⁹³

⁸⁷ ebd. S. 220, 5. Abs.

⁸⁸ ebd. S. 220, 6. Abs. f.

⁸⁹ ebd. S. 221, 2. Abs.

⁹⁰ ebd. S. 222, 2. Abs.

⁹¹ ebd. S. 222, 3. Abs.

⁹² ebd. S. 222, *) erste Fußnote

⁹³ ebd. S. 223, 1. und 2. Abs.

Bei Meister findet sich ein ästhetisches Grundgesetz der Verbindung von Dichtung und Musik.⁹⁴ Es besagt, „dass die Dichtung in Form eines Gedankenganges in den Strom des affektiven Erlebens eingebettet werden müsse, den die Musik ausmache. Dabei handele es sich eben nicht nur um eine Übereinstimmung von musikalischer und dichterischer Stimmung.“ Auch nicht wird die Dichtung durch Verwendung der Gefühlslage, die in der Musik verwendet wird, mit dieser verquickt. Auch nicht wird die Dichtung bloß durch Untermalung der Handlung durch die Musik vertont. Es bleibt also der Strom „des affektiven Erlebens der Musik,“ der weiters zählt, wenn es um „die Einbettung des dichterischen Gedankengangs“ geht.⁹⁵

Doch was soll nun genau eingebettet werden? Die Antwort auf diese Frage muss komplex ausfallen. Sie lautet: eine Gesamthandlung inklusive von Gebärden. Die Gesamthandlung besteht aus den Worten des dichterischen Textes einerseits und der eigentlichen Handlung also den einzelnen Handlungen der Darsteller auf der Bühne. Wir haben derart ein vorstellungsmäßig bestimmtes Geschehen vor uns, auf das die Musik vorbereitend hinführen soll, wobei sie dabei von den Gebärden also von gewissen besonders großen Gesten der Darsteller, die die gleiche beziehungsweise eine ähnliche Funktion erfüllen, zusätzlich unterstützt wird.⁹⁶

Wichtig ist hervorzuheben, dass Handlung und Text, die von der Musik zu unterstützen sind, nicht parallel verlaufen, „sondern ineinander greifende Glieder eines einheitlichen in einer geschlossenen ursächlichen Verkettung ablaufenden Geschehens ausmachen.“ Die Musik tritt dabei in einem mannigfach bewegten thematischen Gewebe auf und vermag viel vollkommener, als Dichtung oder Gebärde es vermögen, die Ausstrahlung des Gefühlsgehalts des seelischen Lebens eines Stücks darzustellen. Dies erweist sich als großer Vorteil, weil es im dramatischen Geschehen ja einen sehr großen Punkt ausmacht, Stimmungen und Affekte darzubringen.⁹⁷

Auch Meister legt aus, was bei Wagner das Leitmotivvokabular bedeutet. Er beginnt mit dem Begriff der Ahnung. Eine Ahnung ist ein von der Dichtung noch nicht ausgesprochenes Gefühl, das aber etwa wegen des ausstrahlenden Wesens der Stimmung schon im Raum liegt, aber eben noch nicht – schon gar nicht explizit – von der Dichtung zur Sprache gebracht worden ist. Die Musik fühlt hier sozusagen auf sublimale Weise vor.⁹⁸

Er zitiert weiters Wagner dazu, der die Ahnung wie folgt definiert: „Die Ahnung ist die Kundgebung einer unausgesprochenen, weil im Sinne unserer Wortsprache noch unaussprechlichen Empfindung. Unaussprechlich ist eine Empfindung, die noch nicht bestimmt ist, und unbestimmt ist sie, wenn sie noch nicht durch den ihr entsprechenden Gegenstand bestimmt ist.“⁹⁹

Die Motive weiter durchdeklinierend erläutert Meister weiter – auch durch ein Wagner Zitat, was ein melodischer Moment beziehungsweise ein Grundmotiv ist. Es ist ein Motiv, „bei dem man sich der Ahnung erinnert, bei dem aber auch die Erinnerung zur Ahnung werden kann, kurz es handelt sich um eine Säule des dramatischen Gebäudes,“

⁹⁴ ebd. S. 223, 4. Abs.

⁹⁵ ebd. S. 224, 2. Abs.

⁹⁶ ebd. S. 225, 2. Abs. f.

⁹⁷ ebd. S. 225, 2. Abs.; S. 226, 1. und 2. Abs.

⁹⁸ ebd. S. 227, 2. Abs.

⁹⁹ ebd. S. 227, 2. Abs.

um eines von wenigen äußerst wichtigen innerhalb der Masse aller Motive eines Stücks.¹⁰⁰

Zur Übersicht bedarf es des Umstandes, dass es nicht zu viele dieser Themata gibt. Der Komponist hängt an ihnen das Werk auf, er baut es um sie herum, die Handlung wird wiederum vom Dichter um sie zusammengedrängt. Man erkennt anhand dieser Schilderung schon sehr leicht, dass es im Musikdrama mehr den je von größter Notwendigkeit ist, dass der Komponist eng mit dem Dichter zusammenarbeitet.¹⁰¹

In diesen plastischen melodischen Gefühlsmomenten kommen wir nun dort an, wo wir zu Beginn des Artikels angesetzt haben, bei der Symphonie und deren Themata. Sie sind genau diese. Die Grundmotive sind die symphonischen Themata. „Sie befinden sich aber in einer doppelten Nahebeziehung zum Drama.“ Denn einerseits entspringen sie den Hauptmotiven also Hauptgefühlen des Dramas und andererseits werden sie verlaufend mit dem Drama fortgesponnen, weiterverarbeitet und verwoben, „sind ergo, was deren Anordnung anlangt, im vollsten Einverständnis mit der dichterischen Absicht.“¹⁰²

Was macht nun aber das Leitmotiv in seiner besonderen Qualität als eigene Spezies aus? Einen wichtigen Punkt haben wir schon angerissen: die Ahnung. Noch einmal darauf zurückkommend ist zu sagen, „dass eine noch nicht durch den ihr entsprechenden Gegenstand bestimmte Empfindung, eine Stimmung, ein zuständliches ruhendes Gefühl ohne deutlich erkennbare Richtung aber“ in einer vorbereitenden Art und Weise, sodass von ihr aus gesehen weiterführend „von einem bewegungsvollen Verlangen gesprochen werden kann,“ im Zentrum des Begriffes der Ahnung steht, so dass es sich bei ihr um eine vorbereitende Ruhe handelt, was freilich zahlreiche neue Fragen aufwirft.¹⁰³

Was ist eine vorbereitende Ruhe? Jener Zustand, „der von keiner Sprache so wohl auszudrücken ist, wie von der Instrumentalsprache.“ In welchen Fällen tritt er auf? „Eine Ahnung drängt zur dichterischen Begebenheit. Es kann ein Gefühls- bzw. Affektverlauf von Verlangen, Strebung und Erwartung,“ wie Wagner in Oper und Drama schreibt, „dabei beschritten werden,“ bis die Ahnung in ihrem Gegenstand Erfüllung findet. Vereinfacht gesagt: Es gibt mehrere Intensitäten und Stufen der Ahnung. Die stärkste Stufe ist schließlich das bewegungsvolle Verlangen.¹⁰⁴

Weiters zu klären ist der Terminus der Erscheinung, „da sich in ihr die Ahnung verwirklicht.“ Die Erscheinung tritt im gegebenen Zusammenhang in Form der dichterischen Begebenheit auf. „Sie ist dermaßen eine fertig geschaffene Situation, ein Glied des Dramas.“ Nun bildet man aus einer Ahnung und einer Erscheinung, in welche eine Ahnung gegipfelt ist, ein sogenanntes organisches Glied des Dramas.¹⁰⁵

Die Musik richtet sich nun nach der Struktur der Handlung und der Struktur des Dramas. An den entscheidenden Punkten der beiden Stränge verdichtet sie sich entsprechend. „Die so entstehenden Gebilde,“ und hier sind wir bei der wichtigsten Definition, „sind die Leitmotive,“ das heißt, wenn ein Glied des Dramas aufhört, beginnt

¹⁰⁰ ebd. S. 227, 2. Abs.

¹⁰¹ ebd. S. 227, 2. Abs.

¹⁰² ebd. S. 227, 3. Abs.

¹⁰³ ebd. S. 228, 1. Abs.

¹⁰⁴ ebd. S. 228, 1. Abs.

¹⁰⁵ ebd. S. 228, 1. Abs.

oder in seiner Blüte steht, wird um einen speziellen Akzent zu setzen, ein Leitmotiv eingesetzt. Was wann genau eingesetzt wird, richtet sich nach den Umständen des Einzelfalles.¹⁰⁶

Dermaßen lassen sie sich einfach von den Themata der Symphonie abgrenzen. Dort werden durch Motive „einzelne bestimmte Gefühle, Affekte und Leidenschaften dargestellt, hier ist jedes Leitmotiv Triebkraft eines dramatischen Situationsmoments,“ das heißt eine dramatische Situation wird gleichsam symbolhaft musikalisch ausgestaltet, die Gefühle und Affekte einer Handlung werden musikalisch unterlegt.¹⁰⁷

Endlich sollte zu diesem Zeitpunkt geklärt werden, was unter dem Terminus der Erinnerung zu verstehen ist. Darunter subsumiert man die Fortwirkung einer „Triebkraft eines dramatischen Situationsmoments“ – eines Leitmotivs über die Gegenwart hinaus. Dies geschieht analog zur Ahnung nur eben nicht nach vorne sondern nach hinten versetzt. Ein weiterer Unterschied ist aber auch, dass Erinnerung viel leichter funktioniert als Ahnung.¹⁰⁸

Denn man muss ein Motiv lediglich wiederholen. Es ist eine Konnotation bereits erfolgt, das heißt in der Gegenwart wurde bereits ein bestimmtes Gefühl einer Handlung mit einem musikalischen Abschnitt verknüpft, was ja bei der Ahnung nicht der Fall ist. Dennoch ist die Erinnerung etwas Besonderes, weil sie ein Abgehen vom Grundsachverhalt bedeutet. Bei ihr wird ein Situationsmoment oder eine Gestalt des Dramas „weiterhin wach und tätig erhalten, mag diese/r auch nicht mehr von unmittelbar gegenwärtiger Wirksamkeit sein.“¹⁰⁹

Zur Rekapitulation: Ein Situationsmoment ist ein organisches Glied des Dramas also eine in Erscheinung gegipfelte Ahnung, das wird zumeist eine poetische aber auch schon mit Musik unterlegte Szene sein. Eine Gestalt des Dramas ist dasselbe nur kleiner und zwar gleichsam als Miniatur. Es wird also zum Beispiel eine spezielle Handlung innerhalb einer Szene erahnt, welche sodann in Erscheinung tritt. Dies haben wir oben als (herkömmliches) Glied eines Dramas bezeichnet.

Als Beispiel in der gegenständlichen Leitmotivtheorie kann das Walhall – Motiv im Ring des Nibelungen dienen, da es als Ahnung auftritt, wenn es um das Göttliche geht, aber die Handlung sich noch nicht auf der Götterburg Walhall zuträgt. Als Situationsmoment tritt es auf, als die Burg Gegenstand wird und als Erinnerung, als später dessen gedacht wird. Die dreigliedrige Verwendung lässt sich hier wie an vielen anderen Wagner'schen Motiven auch sehr gut feststellen.

Meister macht einen Punkt, für den ich ihm gar nicht dankbar genug sein kann. Entgegen landläufigen Meinungen nämlich schreibt er die Leitmotivtechnik und deren Bezeichnung unmittelbar Richard Wagner zu. Er spricht dabei deutlich von der Autorenschaft Wagners der Begriffsdefinitionen von Melodischem Moment, Ahnung, Erinnerung, Erscheinung, Leitmotiv etc. Was ich bisher Hans von Wolzogen oder anderen als Eigner zugeordnet hatte, kann ich ergo dessen nun unproblematisch dem scheinbar wahren Urheber Wagner zuschreiben. Es hatte mich ohnedies über die Maßen verwundert, wie jemand dermaßen perfekt den Gesetzen der Leitmotivik folgend

¹⁰⁶ ebd. S. 228, 1. Abs.

¹⁰⁷ ebd. S. 228, 1. Abs.

¹⁰⁸ ebd. S. 228, 1. Abs.

¹⁰⁹ ebd. S. 228, 1. Abs.

komponieren hätte können, ohne dieselbe maßgebend selbst mitgestaltet zu haben, obwohl niemand anderer zu seiner Zeit dies vorher gekonnt hatte.¹¹⁰

Noch ungeklärt ist aber, wie man ein ordentliches Leitmotiv komponiert. Was vielleicht naheliegen würde, es einfach zeitgleich mit dem auf der Bühne dargestellten Gefühl erklingen zu lassen. Dies muss jedoch als von vornherein falsch verneint werden.¹¹¹ (Andere Ansicht dazu siehe unten) Wagner schreibt, es habe sich ergeben, kleine Tonsymbole als Erkennungszeichen den einzelnen Abschnitten eines Werkes zuzuordnen, da er sich so erspart habe, Nummern zu vergeben.¹¹²

Das sind jedoch nicht die eigentlichen Leitmotive. Diese wiederum, so Wagner sinngemäß, lassen sich nur erkennen, wenn man sich der ausführlichen Interpretation nachdenkend und nachfühlend hingibt. Wagner möchte, so zitiert ihn Meister hier, nicht nur Tonsetzer sondern auch Dichter sein, wahrscheinlich um diesem eben angeführten umfangreichen Rezeptionsprozess auf Produktionsseite ein adäquates Gegenstück darbieten zu können.¹¹³

Beachtlich gemäß Wagner ist auch noch die Unterscheidung in Symbol und Allegorie. Ein Symbol ist ein Kennzeichen, dass einen Affekt oder eine Stimmung ausdrückt, aber mitunter dies nur ungefähr bezeichnet, weil es sozusagen musikalisch ausstrahlt. Meistens sind dies bestimmte Handlungen oder Menschen. Einen Gegensatz dazu bilden die Allegorien, welche nicht unmittelbar auf das Gefühl und die Phantasie einwirken, „sondern zuerst – als Vorstufe – den Verstand ansprechen, der ihnen einen Begriff verleiht.“¹¹⁴

Eine Allegorie kann zum Beispiel eine Person sein, die es überhaupt nicht gibt, wie die öffentliche Meinung oder so. Um solche abstrakten Charaktere, Affekte und Gefühle darstellen zu können, ist nun klar, dass der Verstand vorgeschaltet werden muss. Die Frage stellt sich hier zumeist umgekehrt. Man findet einen musikalischen Abschnitt, der nicht von vornherein direkt etwas zuordenbar ist. Dann lässt sich zumeist feststellen, dass auf einer anderen Ebene komponiert wurde, etwa eine Allegorie angefertigt wurde.¹¹⁵

Zusammenfassend ist für diesen Artikel zu sagen, dass sich die Leitmotive als Grundmotive in einem symphonischen Gewebe zusammenfügen. Sie folgen dabei Gesetzen der Scheidungen und Verbindungen, die in der Symphonie den Bewegungen des Tanzes entnommen waren. Nunmehr ist es die dramatische Handlung, die diese Normen vorgibt, wonach sich die Themata in bestimmter Art und Weise gegenüberstehen, sich ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden und das gesamte Kunstwerk durchziehen.

Abschließend möchte ich sagen, dass in diesem Artikel besonders zum Ausdruck gekommen ist, dass die Leitmotivtheorie auf Wagner zurückgeht. Dies habe ich schon häufiger gelesen, jedoch immer mit dem Beisatz, es handele sich dabei um eine Meinung, die besonders in Bayreuth, der Wagner – Wallfahrtsstätte vertreten werde. Nun ist es

¹¹⁰ ebd. S. 228, 1. Abs.

¹¹¹ ebd. S. 229, 2. Abs.

¹¹² ebd. S. 230, 1. Abs.

¹¹³ ebd. S. 230, 4. Abs.

¹¹⁴ ebd. S. 231, 2. Abs.

¹¹⁵ ebd. S. 231, 2. Abs.

tatsächlich so, dass der eben in groben Zügen exzerpierte Artikel den Bayreuther Blättern entstammt, womit die Authentizität der Meinung stringent erscheint. Gemäß der Bayreuther Lehre kommen Leitmotive in allen Wagner Opern vor. Diese Meinung deckt sich auch vollinhaltlich mit meiner Meinung, und ich lade den Leser sehr herzlich ein, dieser Meinung folgen zu wollen.

1.5. Gilbert Stöck

Als nächsten Diskutanten zur Leitmotivik möchte ich Gilbert Stöck ins Treffen führen, der mit seinem ungewöhnlichen Zugang des „Kennfigursystems als neuem Zugang zu Richard Wagners Leitmotiv – Technik“ in erfrischender Weise unser Verständnis vertieft, weiter ausbaut und damit insgesamt sehr positiv beeinflusst. Ich werde dazu seine Begrifflichkeit von Kennfigur darzulegen versuchen, seine aus diesem speziellen Zugang folgenden Hypothesen erörtern und dabei nicht aussparen, welche Schlüsse er zur Wagnerschen Kompositionstechnik zieht.

Die Kennfigur – Definition ist von vornherein nicht an Wagner gebunden, wie man dies vom Leitmotiv meinen könnte, „sondern sie bezeichnet musikalische Themen und Motive, die prinzipiell zusätzliche Bedeutungen intendieren gleichermaßen vor, bei und nach Wagner.“ Es ist jedoch so, dass derlei Themata, als sich die Begriffe des Leitmotivs und der Kennfigur ja deutlich überlappen, sehr zahlreich von Wagner eingesetzt wurden und viele andere Komponisten sich sozusagen an den Prototypen Wagners ein Beispiel nahmen.¹¹⁶

Was ist eine Kennfigur? „Die Bezeichnung mit dem Wortteil Kenn- macht deutlich, dass die jeweiligen Farben, Zeichen, Zahlen, Ziffern, Wörter oder eben Melodien zusätzliche nicht aus der jeweiligen Bezeichnung selbst zu erschließende Informationen intendieren, die durch Konditionierung erfahren werden.“ Eine Kennmelodie erfährt dermaßen ihre Bedeutung. Sie besitzt diese, indem sie nicht nur musikalisch sondern auch anderweitig dazu gemacht wird, von jedermann erkannt werden kann. Die Kenntnis einer Kennmelodie muss aber nicht bewusst geschehen, es reicht wenn sie überhaupt, was bei Vorliegen in der Regel der Fall ist, ihre Wirkung entfaltet.¹¹⁷

Wenn man sich nicht sicher ist, ob ein Thema oder ein Motiv vorliegt, soll man Figur sagen. So einfach ist das. Vielleicht doch nicht. Im Ernst. Ein Motiv ist in der Regel jedes x – beliebige kleine Bausteinchen innerhalb eines symphonischen Gewebes, ein Thema hat immer etwas mit Führungsrolle unter anderen oder überhaupt zu tun. Umgangssprachlich werden die Begriffe auch synonym verwendet. Möchte man jedoch ganz sauber im Sinne von der Wohlbezeichnung komplexer musikalischer Sachverhalte vorgehen, empfiehlt Gilbert Stöck, wie ich finde zu Recht, als Überbegriff jenen der Figur.¹¹⁸

„Kennfiguren sind ergo musikalische Äußerungen, die durch die Benennungen Leitmotiv, Erinnerungsmotiv oder auch Ahnungsmotiv und ähnliche Bezeichnungen unklar getrennte Inhalte und Funktionen auf einer höheren Abstraktionsebene

¹¹⁶ Stöck, Gilbert, „Das Kennfigur – System als neuer Zugang zu Richard Wagners Leitmotiv – Technik“, Ulrich Konrad und Egon Voss: Der Komponist Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft, Symposium Würzburg, Würzburg 2000: S. 81 – 94: S. 94, 3. und 4. Abs

¹¹⁷ ebd. S. 82, 3. Abs. f.

¹¹⁸ ebd. S. 83, 2. Abs.

vereinen.“ Ich stelle also fest, dass diese Definition große Ähnlichkeit mit meiner generellen Leitmotiverklärung hinsichtlich der Verallgemeinerung hat, doch das soll jetzt nicht von der konsequenten Weiterverfolgung des weitverzweigten Gedankens der Kennfigur im Detail ablenken.¹¹⁹

Kennfiguren sind stets die außermusikalisch auch oft sprachlich nicht eindeutig festlegbare also eher emotionale Konditionierung von Musik. Sie verlaufen in Abstufungen. Zuerst kommen die primären Interessen der Musik und allgemeine Konnotationen der Handlung, erst in der Folge Gefühl oder Diffusität also ausstrahlendes Gefühl. Ich bin daher der Meinung, dass es ein neues System für das gleiche Material ist, ganz ähnlich dem, was wir schon in der Theorie Wagners bei Meister kennengelernt haben. Es beschreibt nämlich auch das Verhältnis der Musik zur Dichtung oder besser gesagt zum Gesamtinhalt mit all seinen Einzelkomponenten – Stimmungen und Affekten etc.¹²⁰

Bei Kennfiguren geht es stets auch „um Assoziationsfreiräume,“ denn ich habe schon von Stöck übernommen, dass sie einen zuweilen ausstrahlenden Charakter besitzen. Nun möchte ich kurz die möglichen Kennfiguren als Systematik darlegen. Sie verlaufen entlang eines Grades an Abstraktion. Ich werde also so verfahren, dass ich vom relativ Konkreten ins relativ Abstrakte vorgehe.¹²¹

Zunächst einmal muss eine Kennfigur überhaupt festgestellt werden. Wie oben beschrieben kann dies alles – Leit-, Erinnerungsmotiv,- Ähnliches – sein. Dann schreitet man zur Einteilung. Die erste Klasse ist jene des Bezugs zu Gegenwärtigem. Liegt also eine aktuelle Handlung vor, ist dieser erfüllt, und man ist fertig mit der Klassifikation der fraglichen Figur. Bei einer unaktuellen Handlung also einem Bezug zu Ungegenwärtigem, befindet man sich in Klasse zwei, und es ist weiter zu differenzieren.

Liegt ein Bezug innerhalb der Handlung vor, ist man in Klasse II.1., und es muss nochmals untergliedert werden zwischen II.1.a ausgesprochen und II.1.b gedacht, liegt allerdings ein Bezug außerhalb der Handlung vor, kann mit der Klassifikation stehengeblieben werden, und man befindet sich in Klasse II.2. Ein Bezug innerhalb der Handlung liegt vor, wenn ein Kommentar durch einen/die Akteur/e gegeben und ein Bezug außerhalb der Handlung, wenn ein Kommentar durch den Komponist gegeben ist.¹²²

Als einzig erklärungsbedürftig empfinde ich II.2. Hier führe ich das Brünnhilde Thema im Siegfried an, dass auch Stöck als Erklärung bringt, indem er sagt, dieses werde in der Szene als Mime Siegfried vom Fürchten erzählt dargebracht und hätte eine direkte Kundgebungsfunktion alleine an das Publikum. Es wurde bereits in der Walküre eingeführt, das heißt man kennt es, und es hat die Aufgabe, den Kommentar Wagners zu verdeutlichen, wer Siegfried tatsächlich das Fürchten lernen wird, während Mime vom Riesen etc. spricht. Dazu wird es einfach mit den anderen aktuellen musikalischen Motiven verwoben. Besonders schlüssig wird dieses Konstrukt durch das Auftreten der Figur an der Stelle, wo Siegfried auf die schlafende Brünnhilde stößt. Hiermit wurde ein Kommentar des Komponisten an das Publikum explizit dargestellt.¹²³

¹¹⁹ ebd. S. 83, 2 und 3. Abs.

¹²⁰ ebd. S. 83, 3. Abs. f.

¹²¹ ebd. S. 83, 3. Abs. f.

¹²² ebd. S. 85, Grafik

¹²³ ebd. S. 86, 3. Abs.

Stöck setzt seinen vier Hypothesen drei Vorbedingungen voran und eine Fußnote. Erstens decke sich die Komposition Wagners oftmals nicht mit dem Schrifttum Wagners. Dazu die Fußnote – ein Wagner Zitat – sinngemäß: „Ich habe mich bei der Verfassung meiner frühen Werke in einem abnormem Zustand befunden, das wird mir aber nicht mehr wieder passieren.“ Zweitens: Wagner arbeitete nicht mit einer expliziten Kennfigur – Technik. Diese ist aber ex post auf sein Werk anwendbar. Dazu soll man jeweils konkret nennen, welches Werk man genau untersucht und drittens: Zur Konstitution der Kennfigur trug Richard Wagner maßgebend bei. Er war jedoch nicht alleine von Bedeutung für dieselbe. Die nachfolgenden Merkmale werden jedoch alle von Wagner selbst betont.¹²⁴

Hypothese 1: „Je öfter im allgemeinen Kennfiguren verwendet werden und speziell diese der II.1. und dann noch jene der II.2. im Verhältnis zu I in einem Werk aufscheinen, desto eher kann von einer Nähe zu Wagner gesprochen werden.“ Das ist vollkommen klar, weil, wenn ungegenwärtige Motive sich auf gegenwärtige beziehen, habe ich das klassische Schema einer Ahnung oder einer Erinnerung, die in einer Erscheinung gipfelt. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf die Untergruppe der Erinnerungsmotive, die als Reminiszenzen im Fliegenden Holländer von den ersten eigentlichen Leitmotiven im Lohengrin abzugrenzen sind, aber hier durchaus unproblematisch den Tatbestand einer Kennfigur in den jeweils verschiedenen Ausgestaltungsformen erfüllen können.¹²⁵

Hypothese 2: „Je größer das Maß an situationsspezifischer/konnotativer Variation von Kennfiguren, desto eher lassen sich kennfigürliche Verbindungen zu Richard Wagner konstatieren.“ Damit ist gemeint, dass das Drama möglichst farbeinreich komponiert sein soll. Jeder Ort, jede Person, jede Handlung sollte möglichst mit einem plastischen Motiv versehen werden. Man könnte auch von emphatischem Beziehungsreichtum sprechen.¹²⁶

Hypothese 3: „Je größer die Zahl an Kennfiguren, die von einigen wenigen Figuren abgeleitet wurden, desto eher lässt sich eine Nähe zu Richard Wagner herstellen.“ Diese Hypothese geht auf die in dieser Arbeit ohnedies schon sehr geläufigen Grundmotive zurück. Manchmal verlieren dadurch einzelne Themen ihren Sinn. Insbesondere wenn sich das Gewebe nicht nur über eine Szene sondern das gesamte Musikdrama erstreckt. Aber genau diese zusätzliche Bedeutungsebene des großen musikalischen Satzes ist charakteristisch für Richard.¹²⁷

Hypothese 4: „Je mehr Kennfiguren der Strukturierung des musikalischen Satzes dienen, indem sie andere formale Konzeptionen ersetzen und zugleich die ausschließlich bedeutungsgebende Funktion zurücktritt, desto eher diene Richard Wagner als Vorbild.“ Das spricht ohnehin für sich selbst und erklärt sich gewissermaßen aus dem Gesagten zur Vorhypothese. Es geht also immer um das große Gewebe eines Klangteppichs.¹²⁸

¹²⁴ ebd. S. 87, 3. Abs. f.

¹²⁵ ebd. S. 88, 2. Abs.

¹²⁶ ebd. S. 88, 4. Abs.

¹²⁷ ebd. S. 89, 2. Abs.

¹²⁸ ebd. S. 90, 1. Abs.

1.6. Max Seiling

Fortsetzen möchte ich gerne mit Max Seiling und seinem Artikel in den Bayreuther Blättern mit dem Titel „Das indirekte Leitmotiv“, welcher auch eine differenzierende Sichtweise auf die Leitmotivtechnik zulässt und somit optimal zum Kennfiguren – Modell passt. (Eine Kennfigur, die vom Komponisten direkt an das Publikum gerichtet ist, erfüllt auf jeden Fall den Tatbestand eines indirekten Leitmotivs.) Er definiert darin den Begriff des indirekten Leitmotivs und führt eine Reihe von Beispielen dazu an. Dadurch hoffe ich, ein weiterführendes Verständnis für die Konsistenz der Leitmotiv – Lehre anbieten zu können.

Seiling gliedert Leitmotive in drei Gattungen: Erinnerungsmotive, Motive, die sich bei der Wiederkehr bestimmter dichterischer Momente wiederholen und indirekte Leitmotive, welche eben eine indirekte Bedeutung haben. Indirekt bedeutet, dass das dramatische Moment, auf das sich das Motiv bezieht, der Dichtung nicht unmittelbar zu entnehmen ist. Indirekte Leitmotive sind häufig und „gewähren wichtige Einblicke in den dichterischen Zusammenhang,“ etwa indem sie psychische Unterströmungen offenbaren.¹²⁹

„Zum Beispiel erklingt das Holländer – Motiv mehrmals indirekt, wenn Erik in seiner Traumerzählung an die Stelle gekommen ist: ‚Ein fremdes Schiff am nahen Strande erblickt‘ ich seltsam, wunderbar.“¹³⁰ Abzugrenzen vom indirekten Leitmotiv ist die sogenannte musikalische Parallele, die zwar grundsätzlich genauso indirekt funktioniert, sich aber auf eine Stelle in einer komplett anderen Oper Wagner scheinbar kontextlos bezieht. Diese hat Hans von Wolzogen aufgefunden und in seinem diesbezüglichen Buch 1906 in Leipzig kundgetan. Es geht darum, dass ähnliche Situationen auch ähnlich vertont werden sollen.¹³¹

In den Meistersingern taucht etwa das Wahnmotiv als Ausdruck der Geknicktheit eines Mannes, der auf Ev’chen verzichtet, im zweiten Akt in der dritten Strophe des Schusterliedes auf: „Oh Eva! Hör’ mein’ Klageruf!“, welches zeigt, dass die äußere Lustigkeit Hans Sachs’ nur Schein ist. Diese Stimmung „kann nur vom Wort – Tondrama wiedergegeben werden.“ Das Wahnmotiv erklingt auch im letzten Akt, wo Sachs singt: „Euch macht ihr’s leicht, mir macht ihr’s schwer, gebt ihr mir Armen zu viel Ehr.“, als Zeichen, „dass er seinen Schmerz noch nicht ganz verwunden hat.“¹³²

Wenn Siegfried nicht begreifen kann, was das Fürchten ist, kommt nach den Worten Mimes: „Fafner lehrt dich das Fürchten, folgst du mir zu seinem Nest.“, das Schlummermotiv aus dem Schluss der Walküre als Ankündigung, „dass er es tatsächlich von einer schlafenden Frau lernen werde.“¹³³ „Wenn Brünnhilde nach Gunthers Worten: ‚Zwei selige Paare seh’ ich hier prangen: Brünnhild und Gunther, Guttrune und Siegfried.‘ erschrickt „und ausholt um einen Angriff auf Siegfried zu starten, erklingen im Zwischenspiel die Motive, die als indirekte Leitmotive erklären, wie es soweit kommen

¹²⁹ Seiling, Max, „Das indirekte Leitmotiv“ in den Bayreuther Blättern aus 1917: S. 29 – 37: S. 29, 1. Abs.

¹³⁰ ebd. S. 29, 2. Abs.

¹³¹ ebd. S. 30, 3. Abs.

¹³² ebd. S. 30, 5. Abs. f.

¹³³ ebd. S. 32, 4. Abs.

konnte: Tarnhelmmotiv, Vergessenstrank weisen auf die Unschuld Siegfrieds hin, der nur durch List zur Heirat mit Gutrun gebracht wurde.¹³⁴

Das Motiv aus der Walküre, welches das überwältigende Liebesvermächtnis Brünnhildes ausdrückt, „kommt nicht weniger als zwölf Mal in fast allen Tonarten im gesamten Ring vor und hat indirekten Charakter,“ da es sich nicht unmittelbar auf die gleichzeitigen szenischen Vorgänge bezieht. Allerdings erklingt es mehrmals zu den Worten „in mächtigster Minne“, mit Siegfried vermählt zu sein. Der höhere Sinn dieser Liebe ergibt sich aber erst aus der Folgestrophe des Motivs der Liebeserlösung, welches sich wiederum in das Rheintöchtermotiv auflöst. „Das bedeutet, dass die Reintöchter wieder lustig mit dem Ringe spielen, bedeutet die Frucht der Brünnhilde über den Wert der Liebe aufgegangen, und sie ist zur Rückgabe des Ringes veranlassenden Erkenntnis gekommen.“¹³⁵

Im Parsifal werden auch einige Fragen durch indirekte Leitmotive beantwortet. Hier scheint es sogar grundsätzlich notwendig zu sein, etwas von indirekten Leitmotiven zu verstehen, weil sie sehr gehäuft auftreten. So tritt das Gralsmotiv indirekt als Ausdruck göttlicher Gnade und nicht bloß stets, wenn der Gral zu sehen ist, auf. Es erklingt zum Beispiel, wenn der von Klingsor geschleuderte Speer über Parsifals Haupte schweben bleibt.¹³⁶

Die aufsteigende, lebensbejahende Melodie des Erlösungsmotivs der Schlussmusik gibt beredte Antwort darüber, ob Parsifal als Gralskönig ein Asket sein müsse oder nicht. Bereits die Vaterschaft Titurels, Amfortas Vaters, konnte als Indiz für die Verneinung dieser Frage dienen, aber das Motiv, welches erstmalig nach den Worten: „...den nun ich heim geleite, der dort dir schimmert heil und her, - des Grales Speer“, auftaucht, liefert nun den endgültigen Beweis dafür.¹³⁷

Zur indirekten Verwendung des Speer – Motives ist zu sagen, dass dieses, „das in vier aufsteigenden Tönen besteht und am Ende des Liebesthemas zu hören ist, den Speer als eine in das Fleisch eindringende Waffe charakterisiert,“ dreimal derart verwendet wird. Erstens auf die Worte Kundrys an Parsifal: „ihn dir zu künden, harrt’ ich deiner hier: was zog dich her, wenn nicht der Kunde Wunsch?“ Antwort: Speermotiv, Bedeutung: „Nein, nicht deshalb kam ich her, sondern, um den heiligen Speer zurückzugewinnen.“ Achtung! Speermotiv kommt auch schon in der Frage „wenn nicht der Kunde Wunsch“ als Ahnung vor.¹³⁸

Zweitens: Zu den Worten: „’Die Mutter konnt’ ich vergessen! Ha! Was Alles vergaß ich wohl noch?’ Hier bedeutet es eine Mahnung an das vergessene durch den Speer verursachte Leiden des Amfortas.“ Drittens: Es erklingt neben anderen Motiven nach Kundrys Kuss. Hier ist die Musik von besonderer Wichtigkeit, weil sie das Seelenleben Parsifals preisgibt: „Zuerst das Umgarntwerden in Gestalt des Zaubermotivs, die Berührung der Lippen als E – Dur – Dreiklang, dann mit zunehmender Gedrängtheit das furchtbare Sehnen als chromatisch aufsteigende Töne, das damit verbundene Weh – die aus Seufzer und tragischem Motiv bestehende Schmerzensfigur,“ das Speermotiv als

¹³⁴ ebd. S. 32, 7. Abs. f.

¹³⁵ ebd. S. 35, 1. Abs.

¹³⁶ ebd. S. 36, 1. Abs.

¹³⁷ ebd. S. 36, 2. Abs.

¹³⁸ ebd. S. 36, 3. Abs. und S. 37, 1. Abs.

Erinnerung an die Wunde des Amfortas. Es folgen „Wehelaute und andere Teile der Heilandsklage“ als Bezüge an die Klagen des Amfortas und die „Gottesklage“.¹³⁹

Es sei somit bewiesen, dass das Wortdrama im Vergleich zum Musikdrama machtlos sei, was die relative Stärke seines Ausdrucks anlangt. Das indirekte Leitmotiv bei Seiling ist ein Teil dieses Musikdramas, der bei ihm, was durch die genannten Beispiele gezeigt werden sollte, als besonders bedeutungsvoll und wichtig hervortritt, wie in seinem eben behandeltem Artikel trefflich dargestellt wurde.

1.7. Herbert von Stein

Herbert von Stein, dessen Artikel „Zur Funktion des Leitmotivs und der unendlichen Melodie bei Richard Wagner“ titelt, ist jener Autor, mit dem ich anschließe, da ich durch ihn Anlass gefunden habe, mit anfänglich zur Gänze geglaubtem überschwänglichem Leitmotiv – Wagner – Zuordnungsverständnis aufzuräumen beziehungsweise jedenfalls da und dort eine gebührende Korrektur vorzunehmen und die Verhältnisse zurechtzurücken.

Konkret wird es mir dabei um die schon in dieser Arbeit behaupteten Leitmotiv – Urheberschaft Wagners einerseits gehen, welche Wagner lediglich als musikalische Motive in seinem Werk Oper und Drama einführend behandelt hat und eben nicht als Leitmotive und andererseits um die Erinnerungsmotive, die er zwar schon verwendete aber nicht begrifflich als Erinnerungsmotiv sondern bloß als Erinnerungen.¹⁴⁰

Freilich ändert sich im Ergebnis nichts. Denn es geht scheinbar um die Frage: Wer war zuerst die Henne oder das Ei? Wagner hat nämlich auch in der Beschreibung seiner musikalischen Motive und dem Begriff der Erinnerung bereits alle wichtigen Punkte, die Wolzogen aufführt, behandelt, und so ist es lediglich eine Frage des Etiketts also der Benennung. Denn es wird nicht angenommen werden dürfen, dass Wagner unbewusst komponierte oder aber seine Schrift Oper und Drama nicht in die Richtung eines Leitmotivs ausgelegt werden dürfe, nur weil dieses bloß implizit vorkommt und keine Werke zu der Zeit von Wagner komponiert wurden, die Leitmotive enthielten.

Von Wolzogen wird also den Leitmotivbegriff aus der Komposition oder den Schriften Wagners abgeleitet haben. Wagner dürfte ein ambivalentes Verhältnis zum Begriff gehabt haben. Blickt man auf seine Äußerungen in Oper und Drama, wollte er wahrscheinlich sein Werk in einen komplexen Zusammenhang gesetzt sehen, und wenn das mit Leitmotiv möglich ist, dann bitte, wenn man nicht zu stark vereinfacht.

Er wird den Leitmotivbegriff also, denke ich akzeptiert haben, wenn er nicht zu einer Eitelkeit der jener Dummen führt, die glauben, man kann ein musikalisches Gesamtkunstwerk lediglich dadurch verstehen, dass man es in Motive zerschneidet und hinterher versucht, wieder wie ein Puzzle zusammenzusetzen, ohne dabei auf die vielen Zwischenebenen zu achten.

¹³⁹ ebd. S. 36, 3. Abs. und S. 37, 1. Abs.

¹⁴⁰ Wagner, Richard, „Oper und Drama“, Klaus Kropfinger, Leipzig 1852: siehe Glossar

Er legte also meines Erachtens den Grundstein des Begriffs in Oper und Drama mit dem Musikalischen Motiv und den Erinnerungen selbst und ließ dann von Wolzogen gewähren, der ihn zum Leitmotiv weiterentwickelte. Deswegen kann die strenge Schlussfolgerung getroffen werden, dass Richard Wagner im Anfang den Leitmotivbegriff nicht kannte sondern Wolzogen diesen von Jähns aufgriff und auf Lehren von Wagner basierend einen neue Begriffsbelegung für dieses Wort kreierte.

Mit diesen einleitenden Bemerkungen möchte ich die Abänderungen von bisher festgestelltem und eine entsprechende Erweiterung des Leitmotivverständnisses in Bezug auf seine Urheberschaft auch schon wieder schließen. Es ist folglich so, dass in der vorliegenden Arbeit zwei unterschiedliche Meinungen zu derselben Frage aufscheinen. Die zweite Meinung, die besagt, dass Wagner nicht der Autor des Leitmotivs ist, entspricht jener Herbert von Steins, und ich habe versucht, korrespondierend zwischen den beiden Ansichten zu vermitteln beziehungsweise beide taxativ darzustellen, damit es letztlich dem Leser überlassen bleibt, ob er meiner Mittelmeinung oder einer der beiden Voransichten zu diesem Punkt folgen möchte.

Herbert von Stein beginnt seinen Artikel mit einem kurzen Bezug, was das Musikdrama sei, ein durchkomponiertes Werk unter Zuhilfenahme von Leitmotiven, die Hans von Wolzogen erfunden habe. Wagner habe jedoch die Bezeichnung Musikdrama explizit abgelehnt, dies sei aber allein kein Grund den Begriff nicht zu verwenden, weil er sich unbedingt aus der Rezeptionsgeschichte der Kompositionen Wagners ergeben habe.¹⁴¹

Ursprünglich war er jedoch in gewisser Weise zu verabscheuen, als man ihn als bloßes Drama zum Zweck der Musik in Gestalt von nichts anderem als dem, was schon bisher als das Opernlibretto bezeichnet worden war, verwendet hatte. Die Dichtung sollte ja gegenüber der Sprache bei Wagner in den Vordergrund treten. Dies entsprach einer Umkehrung der althergebrachten Lösung.¹⁴²

Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass Wagner von Wolzogen gedachte, als er seine Gesinnung in Richtung – Sprache vor Musik – einschränkte, indem er sich auf ihn bezog und die Leitmotive, welche ja nicht nur eine Bedeutung in formaler Hinsicht bezogen auf den reinen Tonsatz sondern auch in dramatischer haben. Insofern ist der Grundsatz Dichtung vor Sprache um die dramatisierte Musik vermindert, die sozusagen in der Mitte des Verhältnisses steht.¹⁴³

Ein Beispiel der dramatischen Konnotation eines Motivs ist etwa das Entsagungsmotiv im Rheingold: „Nur wer der Minne Macht entsagt, nur wer der Liebe Lust verjagt...“ Es erklingt mehrmals in derselben Bedeutung und wird später sogar umgeformt um in einem Derivat weiter fortzuwirken, die Entsagung musikalisch fortzuspinnen, den Gedanken aufrecht zu erhalten.¹⁴⁴

Auch das Fluchmotiv des Alberich etwa erklingt sehr häufig wieder. Es ist zwar nicht immer unmittelbar gleich, aber trotzdem für den Zuhörer eindeutig. Deshalb kann er sich daran erinnern, er hat ein Erinnerungsmotiv vor sich, da im Gegensatz zum

¹⁴¹ Stein, Herbert von, „Zur Funktion des Leitmotivs und der „unendlichen Melodie“ bei Richard Wagner“, Neue Zeitschrift für Musik, 1971, Nr. 132, S. 363/7: S. 363, Sp. 1, 1. Abs. f.

¹⁴² ebendort S. 363, Sp. 1, 1. Abs. f.

¹⁴³ ebd. S. 364, Sp. 1, 2. Abs. f.

¹⁴⁴ ebd. S. 364, Sp. 1, 5. Abs. f.

Entsagungsmotiv der Inhalt und die Tonfolge des Motivs stets gleich bleiben. Im Fall des Entsagungsmotivs war es ja durch die Kopplung mit dem Vertragsmotiv zu einem neuen Inhalt verarbeitet worden.¹⁴⁵

Von Stein spricht im dritten „dramatischen“ Motiv, das er einführt, die Wagnersche Definition in Oper und Drama, wonach eine in dem Motiv angesprochene Empfindung dem Publikum nur dann zugehen könne, wenn sie zeitgleich mit dem Motiv einmal entsprechend kundgegeben wird. Zur Schwertfanfare soll der große Gedanke, der bei Wotan sich über den gesamten Ring erstreckt Teil der Erhabenheit des Schwertes werden.¹⁴⁶

Dieser Gedanke wird allerdings nur durch das Ergreifen des Schwertes kundgetan, was zwar eine Verbindung von Schwert und Gedanken vielleicht noch zulässt, aber den großen Gedanken ja im Prinzip doch gar nicht erst darzustellen vermag. Denn die einzige Quelle für ihn ist eine Regieanweisung, die besagt, er käme durch das Ergreifen des Schwertes zum Ausdruck. Möglicherweise, dass Wagner aus diesem Grund 1876 bei Bühnenproben eine Anweisung erteilte, „Wotan solle ein von Fafner liegengelassenes Schwert ergreifen, um dieses in der Folge emporzuschwingen.“¹⁴⁷

Es wird im ersten Aufzug der Walküre zunächst als Zitat weiterverwandt, dann wird es zum „Todesverkündigungsmotiv zweimal auf eine stark hervorgehobene kleine Terz der Posaunen reduziert“ jedoch ohne einen Zweifel für den Hörer, was gemeint sein kann. „Grund ist, dass ein sehr geschlossener symphonischer Fluss vorherrscht,“ der verlangt, dass die Orchestersprache klar und transparent bleibt, weshalb für die komplette Erhaltung des Themas im Verlauf und der Weiterentwicklung wahrscheinlich kein Platz mehr geblieben wäre.¹⁴⁸

„Im Kampf zwischen Siegmund und Hunding kommt es schließlich zur symphonischen Verarbeitung,“ das heißt, die Schwertfanfare wird zum Grundmotiv erklärt, sie wird aber sogleich zu verschiedensten Variationen und Umformungen weiter verarbeitet. Aus Oper und Drama, so meint von Stein, wäre die hier hervorkommende Unterscheidung von bloßem Erinnerungsmotiv und Leitmotiv im eigentlichen Sinn nicht herauszulesen gewesen. Ich möchte hinzufügen, dass ich der Ansicht bin, dass dies in ersten Ansichten dort sehr wohl grundgelegt wurde. Denn Wagner spricht bereits in Oper und Drama von Erinnerungen im Zusammenhang mit musikalischen Motiven.¹⁴⁹

Prominenter platzierte Wagner freilich seinen Begriff der Versmelodie.¹⁵⁰ Vorsicht! Diese ist nicht mit der unendlichen Melodie zu verwechseln. „Bei ihr wird der Gedanke verwirklicht, dass die aus dem Gedenken dargestellte ungegenwärtige Empfindung zu einer gegenwärtigen, wirklich wahrnehmbaren Empfindung wird. In dem reinen Wortverse enthält sie die aus der Erinnerung geschilderte, gedachte, beschriebene ungegenwärtige, aber bedingende Empfindung, in der rein musikalischen Melodie dagegen die bedingte neue, gegenwärtige Empfindung, in die sich die gedachte, anregende, ungegenwärtige Empfindung als in ihr Verwandtes auflöst. {...} Wo der gegenwärtig sich Mitteilende jener Empfindung gar nicht mehr bewusst erscheint,

¹⁴⁵ ebd. S. 364, Sp. 2, 2. Abs. f.

¹⁴⁶ ebd. S. 364, Sp. 2, 6. Abs. f.

¹⁴⁷ ebd. S. 364, Sp. 2, 6. Abs. f. und S. 365, Sp. 1, 1. Abs.

¹⁴⁸ ebd. S. 365, Sp. 1, 2. Abs. f.

¹⁴⁹ ebd. S. 365, Sp. 1, 4. Abs. f.

¹⁵⁰ ebd. S. 365, Sp. 1, 5. Abs. f.

vermag ihr charakteristisches Erklängen im Orchester in uns eine Empfindung anzuregen, die zur Ergänzung eines Zusammenhanges {...} uns zum Gedanken wird, an sich aber mehr als der Gedanke, nämlich der vergegenwärtigte Gefühlsinhalt des Gedankens ist.“¹⁵¹

In dieser etwas kryptischen Definition bringt Wagner zum Ausdruck, was er unter der Entwicklung der oben bereits angesprochenen Erscheinung in struktureller Hinsicht versteht und wie diese musikalisch auszugestalten ist. Der kleine Exkurs hat also gezeigt, was eine Versmelodie ist, aber vor allem, dass es wenn auch nur sehr bedingt Parallelen zur unendlichen Melodie gibt. Auf diese möchte ich sofort zu sprechen kommen.

Zuvor aber noch ein kleiner Seitenhieb auf von Stein, der meint, man könne mit den früheren Werken Richard Wagners nicht wirklich etwas anfangen. Dazu ist meines Erachtens zu sagen, dass es wohl stimmt, dass Wagner hier sehr häufig zu verklausulierten Formulierungen greift und auf den ersten Blick auch ich zu dem Schluss gekommen war, dass etwa Oper und Drama kein brauchbares Werk sei, im Ergebnis ist aber doch festzustellen, dass auch zum Beispiel diese Schrift von immanenter Bedeutung für die Forschung oder die bloße Rezeption also ganz allgemein für das Wagner – Verständnis sein wird.

In Zukunftsmusik wirft Wagner italienischen Komponisten vor, sie missbrauchten das Orchester gleichsam als große Gitarre, und immer bei einem Rezitativ erklinge ein bestimmter Akkord und zur Arie folgt wie erwartet wieder der Einsatz des Tutti des Orchesters mit dem üblichen Ritornell: Strophe – Ritornell – Strophe – Ritornell u.s.w.. „Mit klaren Worten wendet sich Wagner auch gegen die stabile Kadenz, jene Kadenz mit den üblichen zwei Läufen und dem forcierten Schlusstone..., mit welcher der Sänger ganz unerwartet seine Stellung zu der Person, an welche jene Phrase gerichtet war, verlässt, um an der Rampe unmittelbar zur Claque gewandt, dieser das Zeichen zum Applaus zu geben.“¹⁵²

„Eine mehr innere Dramatik bestimmt die thematischen Gliederungen besonders dann, wenn es an äußeren Veränderungen über längere Strecken fehlt.“ Übergänge zwischen verschiedenen Hauptthemen werden stets eher fließend vorgenommen. Man spricht von der Kunst des Übergangs. Einschnitte werden durch Verwebung von Themenvariationen verschleiert oder aber auch exponiert um sie als seltenes Stilmittel zu zelebrieren.¹⁵³

In den Meistersingern wird die Gattung des Meistersanges als Barform erklärt. Damit hat sich laut Artikel von von Stein Alfred Lorenz auseinandergesetzt. Es taucht die der Liedform A – B – A verwandte Form A – A – B auf, die von Stolzing bereits am Anfang trotz Schelte des Merkers korrekt präsentiert. Dieser Gedanke lässt sich bei Wagner noch potenzieren. Es entsteht in der Folge: I: A – A – B, II: A – A – B, III, das aus C – C – D besteht.¹⁵⁴

¹⁵¹ Wagner, Richard, „Oper und Drama“, Klaus Kropfinger, Leipzig 1852: {159 – 161}

¹⁵² Stein, Herbert von, „Zur Funktion des Leitmotivs und der „unendlichen Melodie“ bei Richard Wagner“, Neue Zeitschrift für Musik, 1971, Nr. 132, S. 363/7: S. 365, Sp. 2, 4. Abs. f.

¹⁵³ ebd. S. 366, Sp. 1, 2. Abs.

¹⁵⁴ ebd. S. 366, Sp. 2, 1. Abs. f.

Diese Form wiederum findet zum Beispiel in Tristan und Isolde Anwendung und zwar in der ersten Szene nach Tristans Erwachen, wenn Kurwenal sagt: „Wo bist du? In Frieden, sicher und frei!“, hierauf: „Kareol, Herr: kennst du die Burg der Väter nicht?“ bilden den barförmigen viertaktigen Stollen.“ (Ein Stollen besteht aus zwei Baren: A – A.) Der Abgesang folgt nach Tristans Zwischenfrage mit den Worten: „Des Hirten Weise hörtest du wieder; am Hügel ab hütet er deine Herde. Es folgt der zweite Bar also Stollen der potenzierten Form mit den Worten: ‚Dein das Haus, Hof und Burg...‘ bis ‚als alles er verließ, in fremde Land zu ziehn.‘“ Abgesang: „Herr Morold zog zu Meere her, in Kornwall Zins zu haben...“ „Die Musik, die zuletzt in das ‚Kareolthema‘ zurückleitet findet mit den Worten: ‚... im echten Land, im Heimatland ...‘ ihre Abrundung, und es kommt dermaßen zu einem Reprisenbar in Gestalt einer F – Dur – Periode.“¹⁵⁵

Diese Art der Gliederung – „Bare und Bogen, Perioden in einfacher und potenzierten Form, Refrain- und Rondoformen geben den Kompositionen Wagners eine Gliederung, die oft nicht beachtet wird,“ meinen von Stein und Lorenz.¹⁵⁶ Es wurde in dieser Arbeit aber schon öfters auf die verschiedenen Ebenen des Tonsatz abseits des Leitmotivs verwiesen (siehe etwa oben die Quadratur des Tonsatz). Festgehalten muss jedoch auch werden, dass Wagner wie ebenfalls schon oben erörtert diese quadratische Gliederung, mag sie auch in gewisser Weise zielführend sein, scheinbar nicht die liebste gewesen ist.

Wagner formt manchmal, um auf den symphonischen Fluss gewährleisten zu können, Leit motive einfach auf Kosten ihrer Substanz um. Er bringt sie dadurch aber besser unter und er schafft dermaßen in seinem Sinne ein Gesamtkunstwerk in der Art einer symphonischen Durchführung. In dieser hört die Melodie des einen Themas dort auf, wo jene des nächsten Themas beginnt. Dies kann zuweilen auch ein Ergebnis rein absolut – musikalischer Natur sein.¹⁵⁷

Als Beispiel kann hier die orchestrale Reprise von Siegfrieds Lied: „Aus dem Wald fort in die Welt ziehn...“, die die sechs Schlusstakte des Themas an den Beginn stellt, dienen.

Interessanterweise schließt von Stein nun doch mit Oper und Drama und damit, dass dieses das musikalische Motiv als Keim des Leitmotivs exponiere. Er bespricht, dass das Musikalische Motiv eigentlich Vorspiele ausschließe, obwohl Wagner aber diese gar nicht von Leitmotiven frei haben wolle. Deshalb sei die Figur der Ahnung entstanden: „Da wo das Drama aus noch unausgesprochenen inneren Stimmungen heraus sich vorbereitet, vermögen diese ... vom Orchester in der Weise ausgesprochen zu werden, dass ihre Kundgebung den von der dichterischen Absicht als notwendig bedungenen Charakter der Ahnung an sich trägt.“ „Der Hörer werde dadurch ‚zum notwendigen Mitschöpfer des Kunstwerkes‘ und die ‚absolute Instrumentalsprache‘ habe sich in der Erweckung solcher ahnungsvollen Stimmungen ‚bisher bereits als allvermögend bewährt.‘“¹⁵⁸

Von Stein meint, damit lasse sich nun auch ein Thema wie jenes des Abendmahlspruches am Beginn des Parsifal rechtfertigen, das ja erst viel später in Erscheinung übergehe, aber um den Vorrang der Dichtung vor der Musik sei es bei so vielen zu beachtenden auf die Musik abzielenden Gesetzen bei Wagner wohl geschehen.¹⁵⁹ Meines Erachtens kann

¹⁵⁵ ebd. S. 366, Sp. 2, 4. Abs. f.

¹⁵⁶ ebd. S. 367, Sp. 1, 2, Abs.

¹⁵⁷ ebd. S. 367, Sp. 1, 4. Abs. f.

¹⁵⁸ ebd. S. 367, Sp. 2, 3. Abs.

¹⁵⁹ ebd. S. 367, Sp. 2, 4. Abs.

man diesem Urteil durchaus folgen. Die Intention des die Dichtung zuerst Haben Wollens wird man Wagner aber auch nicht streitig machen können, aber er ist ja nicht der einzige, der sich mit der Frage kritisch auseinander setzte. So gibt es dazu ja die berühmte Oper Capriccio von Richard Strauss, in welcher die Frage gestellt wird: Prima la musica dopo le parole o prima le parole dopo la musica? – also der Punkt, ob dem Wort oder der Musik die höhere Ehre gebühre.

1.8. Carl Dahlhaus – 1986

Die unmittelbare Leitmotivdiskussion beenden und überleiten zu einer mittelbaren möchte ich nunmehr mit einem weiteren Text von Carl Dahlhaus, der einfach titelt: „Die Musik“ und überleitet zum nächsten Kapitel dieser Arbeit, dem Musikdrama. Dahlhaus schreibt gleich am Anfang dieser Arbeit, dass Wagner keine fixierte ästhetische Theorie habe, sondern vielmehr „ein zentrales Problem, nämlich wie sich Musik und Drama zueinander verhalten.“¹⁶⁰

Nicht nur die musikalische Dramaturgie sondern auch aus absolut musikalischen Gesichtspunkten war die Wagnersche Komposition genial und beispielgebend. Paradox ist auch der Punkt, dass Wagner einerseits forderte, die Musik solle sich stets auf etwas äußeres beziehen, er aber andererseits oft von einem inneren Moment in der Dramatik ausging und so gleichsam gegen sein eigenes Gesetz verstieß.¹⁶¹

Wagners Musik des Musikdramas konnte aber ohne weiteres in absolute Musik also in reine Instrumentalmusik übertragen werden, da er die von ihm etwa in einem Brief an Mathilde Wesendonck sogenannte Kunst des Überganges perfekt beherrschte. „So kann man es beispielsweise im ersten Orchesterzwischenspiel im Rheingold zwischen Rheingold- und Ringmotiv deutlich durch eine äußerst kunstvolle Verbindung von melodischen, harmonischen und instrumentatorischen Mitteln erkennen.“¹⁶²

Diese Verabsolutierung seiner Musik ist etwas, was Wagner eigentlich nicht wollte. Aber gerade sie war es, die musikgeschichtlich signifikant wurde. Noch ein kleiner Nachtrag zum Rheingold- und Ringmotivzwischenspiel: Dort ist es so, das zu Beginn dieses Zwischenspiels zwar eine dramatische Handlung einsetzt, diese aber schon vor Beendigung des musikalischen Abschnittes beendet ist. „Damit soll gesagt sein, dass – so Schopenhauer – das, was die Musik sagt, über das hinaus geht, was sich durch Worte oder Handlungen ausdrücken lässt.“¹⁶³

Ernst Kurth prägte den Begriff der romantischen Harmonik, in dem es wesentlich um die Alteration von Quinttönen der im Quintfall oder Quartfall befindlichen Akkorden geht. „In c – e – g, kann zum Beispiel g – e – gis oder c – e – ges herauskommen, im ersten Fall eine Hoch- im zweiten eine Tiefalteration.“ Diese halbtöne Verwechslung bedeutet ein Streben in die jeweilige Richtung mit dem Ziel eines Leittons einen weiteren Halbton in die gleiche Richtung folgend. Diese Figur ist genauso, wie es die Leittonstrebung in der herkömmlichen Kadenz war, impulsgebend für den

¹⁶⁰ Dahlhaus, Carl, „Die Musik“, Ulrich Müller und Peter Wapnewski: Richard Wagner – Handbuch, Stuttgart 1986 : S 197 – 221: S. 198, 3. Abs. f.

¹⁶¹ ebd. S. 199, 2. Abs. f.

¹⁶² ebd. S. 200, 1. Abs.

¹⁶³ ebd. S. 200, 2. Abs. f.

romantischen Tonsatz aufgrund ihrer analogen Energiegeladenheit. Gleichzeitig ist dieses Element auch ein allererster Schritt in Richtung Auflösung der Tonalität.¹⁶⁴

Wagners Musik sah sich aufgrund des zur Zeit Dahlhaus (1928 – 1989) ungelösten Problems der Form dem Vorwurf der Formlosigkeit ausgesetzt.¹⁶⁵ „Alfred Lorenz versuchte in seiner Forschung diesen Vorwurf zu entkräften.“ Er meinte das Geheimnis der Form bei Wagner liege in der Gliederung in einzelne Perioden, deren Abgrenzung von der tonalen Geschlossenheit abhängt. Innerhalb dieser Perioden gebe es weitere Gliederungsmomente wie etwa die Liedform A – B – A oder die Barform A – A – B, die aufgefunden werden könnten.¹⁶⁶

Inhaltlich leuchtet eine derartige Abgrenzung von Abschnitten ein, da sie auch tonal gestützt werden kann, erklingt zumeist mit einer neuen „Periode“ auch eine andere Tonart, jedoch finden sich in Lorenz’ Theorie derart gravierende Mängel, dass sie insgesamt nicht als tauglich für eine Gesamtanalyse des Wagner’schen Werkes herangezogen werden kann.¹⁶⁷

Erstens sind die Perioden teils – mit 840 Takten – so lang, dass kein Hörer sie wird als zusammengehörige Einheit erkennen können. Zweitens ist die These, die gleiche Tonalität ertönt am Anfang sowie am Ende und erzeugt daher eine Beziehung, veraltet. (An ihre Stelle treten Gesetze wie etwa Verkettung: „b ist unmittelbar auf a und c auf b aber c ausschließlich durch b auf a bezogen.“¹⁶⁸

Eine andere Variante wäre die „wandernde Tonalität“, bei der immer wieder aufs neue andere Akkorde als erste Stufe angenommen werden erreicht etwa durch Quintfall oder Quartanstieg in Verbindung mit Leittönen oder dies sogar auch noch zur Potenz als Quint – Quintfall oder Quart – Quartanstieg etc. betrieben. Es kann natürlich auch vorkommen, dass eine erste Stufe auch auf herkömmlicherem Weg etwa durch enharmonische Verwechslung jedes beliebigen je nach dem Dur – oder Moll – Dreiklangs erreicht wird. All diese Figuren entstammen unter diesem Namen dem Munde Arnold Schönbergs.¹⁶⁹

Drittens sind die Prinzipien des Ritornells, der Barform oder des Rondos, die vom Wechsel ausgehen, mit dem Wagnerschen Grundsatz der Entwicklung nicht vereinbar und daher unangebracht. Viertens lässt die reine Aufgliederung in Themen formästhetisch zu wünschen übrig, weil sich aus ihr alleine noch nichts ablesen lässt, setzt man sie nicht in eine Beziehung zum Drama oder zu sonst etwas.¹⁷⁰

Dahlhaus zitiert ebenso die Stelle in der Abhandlung „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ Wagners, in welcher dieser erklärt, was er sich unter musikalischer Form seiner Dramen vorstellt. Wie oben bereits erwähnt geht es um ein Kunstwerk, das die Einheit eines Symphoniesatzes aufweist, „der sich über das gesamte Drama erstreckt“ erzielt durch ein Gewebe von Grundthemen, wobei „die Handlung die Gesetze

¹⁶⁴ ebd. S. 201, 2. Abs. f.

¹⁶⁵ ebd. S. 205, 1. Abs.

¹⁶⁶ ebd. S. 205, 2. Abs.

¹⁶⁷ ebd. S. 205, 2. Abs. f.

¹⁶⁸ ebd. S. 206, 1. Abs.

¹⁶⁹ ebd. S. 206, 1. Abs.

¹⁷⁰ ebd. S. 206, 1. Abs.

ihrer Scheidungen und Verbindungen gibt, welche allerursprünglichst den Bewegungen des Tanzes entnommen waren.“¹⁷¹

Problematisch schon im Sinne der angestellten Kritik an Lorenz Thesen, denen man noch zusätzlich anfügen sollte, „dass Wagner seine Orchestermelodie nicht als tönende Architektur sondern als Gewebe gesehen hat,“ ist folgender Umstand: Richard hat die Ansicht vertreten, dass seine Musik als Kunstwerk den Anspruch erheben dürfen soll, ästhetische Autonomie zu besitzen, sich selbst aber wiederum in einer eigenen Äußerung widersprochen, indem er kundtat – es ist im letzten Absatz schon erwähnt, „dass die dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen geben muss.“¹⁷²

Was ist gattungsstrukturell die Wagnersche Form nun wirklich? Carl Dahlhaus proponiert hier einen ordentlichen Erklärungsvorschlag, den ich für sehr einleuchtend halte. Er spricht von einer Durchführung im Rahmen einer Sonatenform, da die Bezüge zur Exposition und zur Reprise fehlen. Zu vermeiden sei auf jeden Fall die Annahme, die ich bei anderen Autoren wie zum Beispiel Martin Knust schon als grundlegende Aussage verkauft bekommen habe, Wagner habe entlang des Textes komponiert.¹⁷³

Das Wegfallen von Exposition als tragender Voraussetzung und Reprise als determinierendem Ziel wird damit begründet, dass wiederum auf die Scheidungen und Verbindungen, welche sich aus dem Drama ergeben, Bezug genommen wird. Es wird also zentral motivisch – thematische Arbeit betrieben. Das bedeutet: die Gegenüberstellung, Ergänzung, Neugestaltung sowie Verbindung und Trennung von Themen. Das Ganze riecht für mich so ähnlich wie die in dieser Arbeit bei Richard Meister angesprochene Einbettung des Dramas in die Musik.¹⁷⁴

Wagner sprach im Epilogischen Bericht über den Ring des Nibelungen 1872 über die Naturmotive, „welche Träger der Leidenschaftstendenzen der weit gegliederten Handlung und ihrer Charaktere waren.“ Diese Motive wurden in der Folge sehr häufig variiert oder zergliedert, weil sie Grundmotive waren. Bemerkenswert an ihnen ist besonders, dass sie so groß und wichtig sind, dass sie, wenn sie in der Melodie aneinander anschließen, von einem besonders kunstvollen Verfahren der motivischen Fortspinnung und Verarbeitung begleitet werden.¹⁷⁵

Ein zweites Phänomen in dieser Klasse ist aber überhaupt der Umstand, dass Leitmotive anderen Leitmotiven entwachsen. Es entsteht derart ein ins fast Unendliche sich verzweigende „System von Varianten und Kontrastierungen. Dabei tritt neben dem Tatbestand der Scheidung und Verbindung auch noch jener der beziehungslosen Verschiedenheit hinzu. Die musikalische Entwicklung als Prozess der Anfertigung eines Musikdramas enthält den Systemzusammenhang von Variation und Kontrastierungen durch unmittelbaren oder indirekten Rückbezug auf eine ursprüngliche musikalische Substanz, das „plastische Naturmotiv“, wie Wagner es nennt.“¹⁷⁶

¹⁷¹ ebd. S. 206, 2. Abs. f.

¹⁷² ebd. S. 207, 1. Abs.

¹⁷³ ebd. S. 207, 2. Abs.

¹⁷⁴ ebd. S. 207, 2. Abs.

¹⁷⁵ ebd. S. 207, 3. Abs. f.

¹⁷⁶ ebd. S. 208, 1. Abs. f.

Dieser Grundsatz besagt ästhetisch, dass man, entdeckt man zwei Leitmotive scheinbar ohne Zusammenhang nebeneinander, solange in die Vergangenheit zurückgehen muss, bis man entweder auf jenes Motiv kommt, aus welchem die beiden hervorgegangen sind oder bis deren Prototypen einander entgegengesetzt wurden. „Die Orchestermelodie ist also nicht wie bei Beethoven durch ein bestimmtes Ziel sondern durch seinen Ursprung bestimmt. Beispielsweise beschwört die Trauermusik für Siegfried ein bedrückendes Übermaß an Früherem und Fernem herauf im Gegensatz zur Eroica Beethovens, die musikalisch strukturell, das heißt in dem Zeitbewußtsein, das dem tönenden Prozess zugrunde liegt, niemals zurückgewandt ist, obwohl diese eigentlich das Gedächtnis eines Helden – also etwas Vergangenes – feiert.“¹⁷⁷

„Das Prinzip, dass sämtliche wesentliche Konflikte in Dialogen dargestellt werden, ist der Opera seria des 19. Jahrhunderts und dem Wagnerschen Musikdrama gleich.“ Allein die Mittel zur Erreichung dieser Darstellung divergieren substantiell, obwohl selbst das kompositorische Ziel augenscheinlich als gleich zusammengefasst werden kann, soll doch „der Dialog Melodie und die Melodie Dialog werden,“ doch nun zu den Mitteln im einzelnen.¹⁷⁸

In der Opera seria unterscheiden wir zunächst zwischen Rezitativo accompagnato, einem vom Orchester begleiteten Rezitativ beziehungsweise der sprechgesanglichen Scena, die je eine Ereignis berichtende oder kommentierende Oberflächenstruktur aufweisen, welche praktisch die gesamte Handlung beibringen und dem im Primo Tempo folgenden langsamen Cantabile, das genauso wie die im Secondo Tempo anschließende Cabaletta eine emotionale Tiefenstruktur bestehend aus allen möglichen einschlägigen Gefühlen und Affekten darbringt. „Zweitens bildete das Schema, einem langsamen Cantabile als Primo Tempo eine rasche Cabaletta als Secondo Tempo folgen zu lassen, auch in den manchmal äußerst differenzierten Varianten, die sich der dramatischen Besonderheit einer Szene anpassten, eine Grundstruktur.“¹⁷⁹

Weiters haftete diesem Opernmodel grundsätzlich die Struktur einer quadratischen Periode an, also einem Muster, dass aus „regelmäßigen Akkordabständen als harmonisch – metrischer Norm“ besteht. Da bietet das Musikdrama etwas ganz anderes nämlich den musikalisch dramatischen Dialog, der seit dem Rheingold zu konstatieren ist und „musikalische Prosa“ genannt wird, ein Begriff der in dieser Arbeit auch schon öfters zur Sprache gekommen ist.¹⁸⁰

„Sie setzt sich aus musikalischen Partikeln aus ein, zwei, drei Takten zusammen, und die Grenze des Gegensatzes zwischen rezitativischem und arioem Teil von Cantabile und Cabaletta ist aufgehoben.“ Das Phänomen des Musikdramas, das weiter unten noch eingehender besprochen werden wird, soll aber auch nicht zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht alleine negativ definiert werden.¹⁸¹

Was ist also das Novum an ihm? Auch in Verdi – Opern finden sich etwa Situationsmotive, die sehr oft wiederkehren und durchaus den Charakter eines Erinnerungsmotivs erfüllen können. Verdi geht sogar soweit, dass er von der Nummernoper abzugehen beginnt und die Übergänge etwas fließender werden. Er stellt

¹⁷⁷ ebd. S. 209, 1. Abs.

¹⁷⁸ ebd. S. 210, 2. Abs.

¹⁷⁹ ebd. S. 210, 2. Abs.

¹⁸⁰ ebd. S. 210, 2. Abs. f.

¹⁸¹ ebd. S. 210, 2. Abs. f.

sich aber nicht, und das wäre das wesentlich Neue, dem Problem der „Orchestermelodie“ als kunstvolle motivische Fortspinnung von aneinandergereihten Themen und Motiven.¹⁸²

Es geht dabei darum, trotz ständigen Motivwechsels formale Kontinuität zu wahren, „den Vokalpartien Möglichkeit zur raschen Veränderung von Stillagen und syntaktischen Strukturen also zum Dialogischen zu geben und derart die Zerissenheit von Rezitativo accompagnato und Cantabile – Caballeta ins zusammenhängend Melodische zu transformieren.“¹⁸³

Die unendliche Melodie beschreibt den Zusammenhang von Leitmotiven, die unmittelbar aufeinander folgen und aufs Engste miteinander verwoben sind. Sie macht gleichsam die motivisch thematische Arbeit nur mehr insofern notwendig, als es nicht gelingt, auf ein exponiertes Motiv sofort ein neues folgen zu lassen, ohne zuerst das Anfangsmotiv abzuwandeln.¹⁸⁴

Das Besondere dabei ist, dass so die musikalische Prosa in ihrer Reinform zur Geltung kommen kann, nachdem mit diesem Verfahren gleichsam wie aus einem Guss komponiert wird. Unendliche Melodie bedeutet immanent Kunst des Übergangs. Unendliche Melodie bedeutet aber nicht, dass ein Verlauf immer gänzlich friktionsfrei und ohne Reibung von staten gehen muss.¹⁸⁵

„Der Definition aus der Schrift ‚Zukunftsmusik‘ gemäß bedeutet unendliche Melodie, dass in einer niemals abbrechenden – ‚unendlichen‘ – Kontinuität jeder Ton, ‚ja, jede rhythmische Pause‘ expressiv und bedeutsam – ‚melodisch‘ – sei. Der Wagnersche Melodiebegriff richtet sich daher nicht nach dem harmonisch – metrisch fundierten populär – italienischen Periodenschema, sondern nach der ‚Substantialität‘ und ‚Beredtheit‘ der Motive und Tonfolgen.“¹⁸⁶

Der Unterschied zwischen Opera seria und Musikdrama liegt wesentlich darin, dass die Opera seria mit der Darstellung ihrer Affekte sehr oft die Gegenwart berührt, wohingegen das Musikdrama meistens mit den Leitmotiven rückbezüglich wirkt also in der Vergangenheit Geschehenes hervortreten lässt. Ahnungen sind nämlich zwar möglich aber verhältnismäßig selten. Dies stellt eine „ästhetisch – metaphysische Differenz der beiden Operntypen“ dar.¹⁸⁷

Beziehungszauber nach Thomas Mann ist ein Begriff, der sich auf die Leitmotivtechnik und Musik Richard Wagners bezieht und hier dazupasst. Was ist damit gemeint? Man könnte überspitzt formulieren, Beziehungszauber ist Leitmotivtechnik, man müsste aber ergänzen siehe unten Leitmotivtechnik in Verbindung mit dialogisierter Melodie. Der Tatbestand ist also dann erfüllt, „wenn divergierende Orchestermotive aneinandergesetzt und miteinander vermittelt werden, ohne dass der musikalische Konnex zerfällt. Klarerweise ist eine Erinnerung im Wagnerschen Sinn für einen Beziehungszauber tatbestandsmäßig, sie ist gleichermaßen ein solcher von innen heraus.“ Wesen des Beziehungszaubers im Sinne eines musikalisch – dramatischen

¹⁸² ebd. S. 211, 2. Abs.

¹⁸³ ebd. S. 211, 2. Abs.

¹⁸⁴ ebd. S. 211, 3. Abs.

¹⁸⁵ ebd. S. 211, 3. Abs. f

¹⁸⁶ ebd. S. 212, 1. Abs.

¹⁸⁷ ebd. S. 212, 2. Abs.

Dialogs ist es auch, dass die formale musikalisch – strukturelle Geschlossenheit etwa einer Periode aufgehoben ist.¹⁸⁸

„Dialogisierte Melodie heißt eine Melodie, die Wagner übrigens bereits bei Mozart zu entdecken glaubte, wenn sie sowohl Dialog ist, das heißt sie eine Orchestermotivik aus miteinander verbundenen unterschiedlichen Stillagen und syntaktischen Strukturen möglich macht, als auch Melodie, indem jeder Ton bedeutsam und beredt erscheint und eine Kontinuität der Bedeutungen für die musikalische Kontinuität der Bedeutungen einsteht.“¹⁸⁹

Dahlhaus verwendet in diesem Aufsatz auch einen Absatz darauf, die Analyse – Termini bezüglich ihrer Urheberschaft kurz zu besprechen, den ich auf keinen Fall aussparen möchte. Er teilt mit, dass Wagner die Begriffe „Orchestermelodie“, „Kunst des Überganges“, „unendliche Melodie“, „Sprechgesang“ sowie „musikalische Prosa“ selbst geschöpft hat und er die Begriffe „Leitmotiv“ bloß geduldet b.z.w. „Musikdrama“ zunächst verworfen hat.¹⁹⁰

Bei Wagner ist gemäß Dahlhaus das oberste Ziel die „unendliche Melodie“ Diese wird dadurch erreicht, indem eine ununterbrochene musikalische Gestalt, die permanent aufeinanderfolgende Motive enthält, in einem Gewebe zu einem Klangteppich zusammengefügt ist. Die dabei angestrebte größere Form eines einzelnen Formpartikels ist das Motiv.¹⁹¹

Bis hierhin war stets eine Kadenz angestrebt worden. Nun kommt es zu einem Paradigmenwechsel, weil Wagner „Kadenzen als eingeschliffene Formeln betrachtet, die nichtssagend sind und unmelodisch wirken.“ Über die Existenzberechtigung einer Form entscheidet aber bei Wagner letztlich nicht nur ein musikalischer Topos, „denn ein reines Tongebilde ohne dramatische Funktion erscheint ihm als gleichsam Luftwurzeln treibend grundlos.“¹⁹²

Dahlhaus schreitet nun zu einem sehr interessanten Punkt nämlich seiner Beschreibung des Leitmotivs. Er erwähnt zunächst eingangs, dass dieses von Wolzogen und ursprünglich in einem von Weber – Verzeichnis von Friedrich Wilhelm Jähns 1871 wie auch in dieser Arbeit schon beschrieben herrührt, um in der Folge darzulegen, welche die Kriterien für eine Besprechung dieses Begriffes sein sollen. „Er bezeichnet es erstens als im Grunde proton pseudos also als falsches Zeichen der Wagner Auslegung“ und führt die Gefahr an, dass es zu sehr dramatisch interpretiert werde ganz im Gegenteil zur unendlichen Melodie, die zuweilen zu musikalisch – technisch verstanden werden könnte. Es komme zweitens zu einer nutzlosen Benennung einzelner Motive, die an sich zwecklos sei und im gesamtmusikalischen Sinn einen abwertenden Beigeschmack mit sich bringe. Diese komme daher drittens nur äußerst mühsam in das Bewusstsein des einzelnen.¹⁹³

Damit folgt er zunächst der Philosophie Arthur Schopenhauers, die sich mit der Wagner – Musik auseinandersetzte. Sie meint, dass der Text die Musik illustriere, aber

¹⁸⁸ ebd. S. 212, 2. Abs. f

¹⁸⁹ ebd. S. 213, 1. Abs.

¹⁹⁰ ebd. S. 213, 2. Abs.

¹⁹¹ ebd. S. 214, 2. Abs.

¹⁹² ebd. S. 214, 2. Abs.

¹⁹³ ebd. S. 214, 3. Abs. f.

gleichzeitig Musik nicht durch Text im Sinne von Analyse besprochen werden dürfe. Es ist von Wortungetümen, die entstehen, wenn die Leitmotive eines Werkes gebildet werden, die Rede, die nichts als Spott ernten können.¹⁹⁴

Der richtige Weg einer Analyse bestehe vielmehr darin, zwar schon auf Motive einzugehen aber mehr in einem absolut musikalischen Sinn. Was heißt das? Es muss auf die Grundmotive rekuriert werden. Denn, wenn der musikdramatische Klangteppich der Theorie halber instrumental gesetzt wird, sodass ein symphonisches Gewebe in der Art einer Durchführung zu Tage tritt, sind es gerade sie, die wieder verstärkt hervortreten werden und nicht jedes einzelne kleine Motivchen, das im Leitmotivschema mit einem Etikett zu versehen ist.¹⁹⁵

So verstehe ich Schopenhauer. Wagner war aber nicht nur Vertreter dieses Philosophen. Er wollte letztlich auch die Leitmotive, wie ich sofort unten zeigen werde. Er meinte jedoch zu der vorliegenden Philosophie, dass man von einer illustrativen zu einer absoluten Betrachtung der Musik kommen sollte, dieser ästhetische Prozess aber zwischen den beiden Polen in der Schwebelage gehalten werden müsse. Das heißt, man kann sich von den Leitmotiven hin zum alleinigen symphonischen Gewebe denken, jedoch soll man dabei darauf Acht geben, nie wirklich dort ankommen zu wollen und es gleichsam immer bei einem bloßen Streben in diese Richtung belassen zu wollen.¹⁹⁶

Lassen Sie mich es banal ausdrücken: Warum wollte Wagner die Leitmotive oder duldete sie zumindest? Wagner vergleicht die „Orchestermelodie“, in der alle Leitmotive im Bewusstsein der Hörer sich zu einem immer dichteren Netzwerk verflechten, mit einer „Waldesmelodie, in der ungezählte Stimmen ineinanderklingen“ und bejahte damit den Leitmotivbegriff zumindest implizit. Eine solche Melodie ist aber auf gewisse Weise beschaffen. Sie muss im Wesentlichen drei Kriterien erfüllen:¹⁹⁷

„Ihre motivische Substanz, die vor allem instrumental ist, muss, weil der singende Darsteller als Träger der gesamten Musik erscheint, auf die Vokalstimme gleichsam als deren ästhetisches Eigentum übertragbar sein. Zweitens muss sie auch Sprechgesang enthalten können, sofern dieser in Wechselwirkung mit der Orchestermelodie substanziell genug ist, um einen Wahrnehmungsprozess auszulösen, und drittens muss sie von unregelmäßiger Syntax sein, das heißt, sie besteht nicht etwa aus einer Periode zum Quadrat, enthält also keinen derartigen Satzbau.“¹⁹⁸

Wagner hatte nicht nur diese ästhetische Vorstellung, die uns abschließend hier von Dahlhaus vorgeführt wird, sondern er komponierte auch in diesem Sinn Gebilde, die alle die eben genannten und viele weitere Tatbestandsmerkmale erfüllten. Es wurde somit ein Weg gezeichnet, der zuerst ein wenig von den Leitmotiven weg in Richtung absolute Musik geht, um aber hernach wieder in den alt bekannten Hafen zurückzukehren.¹⁹⁹

2. Das Musikdrama

¹⁹⁴ ebd. S. 215, 2. Abs.

¹⁹⁵ ebd. S. 215, 2. Abs. f.

¹⁹⁶ ebd. S. 216, 1. Abs.

¹⁹⁷ ebd. S. 216, 2. Abs.

¹⁹⁸ ebd. S. 216, 2. Abs. f.

¹⁹⁹ ebd. S. 216, 2. Abs. f.

2.1. Klaus Kropfinger

In diesem Kapitel soll ein zweiter wichtiger Topos, der mit dem des Leitmotivs eng verwandt und gleichermaßen für die Kompositionstechnik Richard Wagners typisch ist, geklärt werden: Das Musikdrama. Beginnen möchte ich mit den Ausführungen von Klaus Kropfinger zum Thema, dessen Aufsatz einen sehr breiten Zugang aufweist und deshalb eine sehr interessante Quelle darstellt.

Er klärt zu Beginn darüber auf, dass das Musikdrama erstmals von Theodor Mundt in dessen Aufsatz „Über Oper, Drama und Melodrama“ 1833 erwähnt wurde und führt weiter aus, dass der Begriff des musikalischen Dramas jenem des Musikdramas vorausging, beides aber synonym verwendet wurde bzw. werden kann. Auch mit der gleichen Bedeutung aufgeladen sind Drame musical und Drame lyrique – sie entsprechen von der Konnotation her eben auch dem Wagner’schen Musikdrama.²⁰⁰

„Die Situation ist insoferne paradox, als der Begriff heute völlig außer Frage steht und gängig ist, aber Wagner diesen in seiner Schrift „Über die Benennung Musikdrama“ 1872 als konzessionslos inadäquat verworfen hat.“ Er führt dazu drei Gründe an. „Erstens sei die Wortschöpfung an sich sinnwidrig, da Musikdrama musikalisches Drama, was ohnehin schon absurd sei, noch steigern.“²⁰¹

Zweitens wusste Wagner offensichtlich nicht, welche Bedeutung er einem Wort Musikdrama begeben sollte. Sollte es ein Drama für die Musik oder eine Musik für das Drama sein. Man könne die Frage nicht sicher beantworten, daher sei der Begriff a priori zu verwerfen. Wagner schreibt: „Das Schwierige hierbei ist jedenfalls, die Musik in eine richtige Stellung zum Drama zu bringen, da sie (...) mit diesem in keine ebenbürtige Verbindung zu bringen ist, und uns entweder viel mehr, oder viel weniger als das Drama gelten muss.“²⁰²

Drittens wird im Zuge mit der Verdammung des Wortes Musikdrama gleich in einem auch ein anderer Terminus mit angekreidet, wobei sich hier, das ist zu sagen, ein Quellendissens ergibt. Laut Kropfinger ist es nämlich zwar so, dass Wagner die absolute Musik verabscheute und eine Rehabilitierung dieses Begriffes vom Komponisten nie erfolgte. Wie ich aber schon ausgeführt habe, war es gemäß Schopenhauer und Dahlhaus im Sinne Wagners, seinen Tonsatz auch in einem Verständnis absoluter Musik (siehe oben) zu analysieren, es kann also laut dieser Quelle gar nicht sein, dass Wagner absolute Musik gänzlich verabscheute. Ich denke dies offen gestanden auch tatsächlich im Endergebnis nicht. Denn warum sollte Richard, wenn er schon so kritisch war mit den Leitmotiven und dem Musikdrama auch noch die absolute Musik geringgeschätzt haben. Das wäre wohl eher unwahrscheinlich, denke ich.²⁰³

Mundt hat zwar den Begriff Musikdrama erfunden, der heute gemeinhin Drama zum Zwecke der Musik bedeutet, aber dieses Verdienst kann ihm auch bei bestem Wohlwollen nicht zugesprochen werden, da er es nicht in diesem sondern in einem anderen Verständnis gebrauchte. Bei ihm bedeutete Musikdrama schlicht und

²⁰⁰ Kropfinger, Klaus, „Das Musikdrama“, Friedrich Blume und Ludwig Finscher: Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil, Kassel 1999, Sp. 1182 – 1195

: Sp. 1183, 1. und 2. Abs.

²⁰¹ ebd. Sp. 1183, 3. Abs. f.

²⁰² ebd. Sp. 1183, 4. Abs.

²⁰³ ebd. Sp. 1183, 4. Abs. f.

ergreifend dasselbe wie Oper. Weiters verstand er dieses musikalische Kunstwerk als „Einheit von Dicht- und Tonkunst“ und schied es von jener „'Gattung des musikalischen Dramas', in welcher die Musik nur als Intermezzo mitspielte.“²⁰⁴

Mundt stellte sich bei seinem Musikdrama vor allem ein Rezitativ von signifikant hoher dramatischer Qualität vor. Er plädierte deshalb für eine Reduktion des Orchesters, um die sozusagen dadurch gewonnene Energie dem Rezitativ zur Verfügung stellen zu können. Das ist etwas, was zwar von Gluck durchaus erfüllt, aber von einem Wagner nicht bloß nur in der Form sondern sogar in wesentlich umfangreicherem Ausmaß weitergetragen wurde.²⁰⁵

Was Mundt wollte, gab es nicht erst seit der Romantik. Wenn auch mit anderer Ausgestaltung des Grundgedankens findet sich derartiges Gedankengut bereits in der Aufklärung bei Jean – Jaques Rousseau, der in seiner „scène lyrique“ entscheidende Vorbildungen in der vorliegenden Frage durchgeführt hatte. Er ist es auch, der von E.T.A. Hoffmann in der Folge rezipiert wird und von dem seine Vereinigung der drei Künste Libretto, Musik und Dekoration b.z.w. Malerei und der das Wort begleitenden Geste hoch gepriesen wurde, weil sie dessen Vorstellungen im 19. Jahrhundert bestimmt hatte.²⁰⁶

Wagner aber in diesen Entwicklungen als einzelner Snob? Klaus Kropfinger schreibt in einem Absatz: „Das Wagnersche Idealkunstwerk als hybride Gattung entzieht sich, gerade indem es seine Individualität und Unverwechselbarkeit ausbildet, der terminologischen Rubrizierung, der Klassifizierung.“ Dies aber würde bedeuten, man könnte Wagner grundsätzlich nicht zuordnen. Ich weiß nicht, ob sich Richard Wagner eine so unterstellte Hochnäsigkeit gefallen lassen hätte.²⁰⁷

Aber zweifellos richtig ist, die Zuordnung des Musikdramas ist strittig b.z.w. kann man darüber diskutieren, ob diese überhaupt auf Wagner angewandt zulässig ist. Kropfinger meint, „es verschleierte das zentrale Moment – die inhalts- und aussagetragende strukturelle Vernetzung der Dramenschichtung.“ Ich widerspreche. Nachdem diese strukturelle Schichtung ja zum Teil durch die Musik vorgenommen wird, ist es keine Verschleierung.²⁰⁸

Nannte man das Werk aber nur Drama, wie es vielleicht der Meister (Wagner – nicht Richard Meister) zuweilen tut, kann wiederum kritisiert werden, die Musik wurde mit keinem Wort erwähnt, und es handelt sich immerhin um ein Stück Musiktheater. Ich bin also der Ansicht, man sollte dem Musikdramabegriff grundsätzlich eine Chance geben. Wagner war aber zunächst wie beschrieben nicht soweit. Er hatte beim Ring des Nibelungen sogar selbst Probleme, diesem überhaupt eine Gattung zuzumessen.²⁰⁹

Er fand allerdings in der Folge doch zu einem Terminus, der ihm konvenierte. Dieser lautete: „Bühnenfestspiel“. Dieser Neologismus entsprach dem, was es ist, ein dramatisches Musikfest, bei dem der Schwerpunkt auf dem Ausnahmecharakter der mit

²⁰⁴ ebd. Sp. 1184, 3. Abs. f.

²⁰⁵ ebd. Sp. 1185, 1. Abs.

²⁰⁶ ebd. Sp. 1185, 2. Abs.

²⁰⁷ ebd. Sp. 1188, 1. Abs.

²⁰⁸ ebd. Sp. 1188, 1. Abs.

²⁰⁹ ebd. Sp. 1188, 1. Abs. f.

der Musik verbundenen Darbietung liegt. Im letzten Werk wurde das ganze dann noch um einen sakralen Bezug gesteigert in „Bühnenweihfestspiel“.²¹⁰

Interessanterweise spricht Wagner ein zweites Mal in schriftlicher Form vom musikalischen Drama. Er nützt den Terminus hier gezielt, um die vorangegangenen Erstlingswerke bis Lohengrin von der Ring – Tetralogie zu scheiden. Er spricht in einem Vortrag vor der Königlichen Akademie der Künste zum Thema „Über die Bestimmung der Oper“ und verwendet dabei wiederum einen Terminus innerhalb unseres Begriffshofes und zwar „musikalisches Drama“.²¹¹

Diesmal meint er damit eine Idealform des Musiktheaters: „das von uns gemeinte musikalisch konzipierte und ausgeführte dramatische Kunstwerk“ oder die durch „höchste künstlerische Besonnenheit fixierte mimisch – musikalische Improvisation von vollendetem dichterischem Werthe.“ Also wird schließlich von Wagner genau das als Musikdrama bezeichnet, was er zuerst für so lächerlich gehalten hat. Im Prinzip ist also die Quellenlage so, dass ich mir aussuchen kann, welche Meinung ich nun glauben soll oder, wozu ich neigen würde, dass sich Wagner im Laufe der Zeit mit der sinnvollen Konnotation des Begriffs Musikdrama entgegen seiner persönlichen Antipathie gegen das Wort abgefunden haben wird und dieses darum einfach mit der Zeit in sein Vokabular mit aufgenommen.²¹²

Gattungsstrukturell wollte Wagner den Status quo aufbrechen, da er nichts vorfand, was ihm gefiel. Nicht einmal die Reform Glucks sagte ihm zu. „Er sah darin bloß einen Sieg des Komponisten über den Sänger, in der Stellung des Dichters gegenüber dem Komponisten war aber nicht das mindeste geändert“. Wagner war also die musikgeschichtlich große Bedeutung, die der Frage seines Musikdramas zukam, durchaus bewusst.²¹³

Kropfinger weist darauf hin, Wagner habe Reformansätze vorsätzlich abgewertet und sei diesbezüglich in der Folge von Guido Adler durch dessen Zurechtweisungen entkräftet worden. Adler schreibt in diesem Zusammenhang über Wagner, dieser sei: „nur als ein Glied in der Kette der Erscheinungen zu erkennen, dem es vergönnt war, das Drama mit der gesteigerten Machtfülle der Instrumentalmusik des modernen Orchesters auszustatten.“²¹⁴

Weiters grassiert die Ansicht, es handle sich bei Wagners Gesamtkunstwerk um ein Gesamtmusikwerk, also um ein Musikdrama, „welches Weber bereits grundgelegt und in seinem Sinne ideal etwa im 2. Akt von Euryanthe in die Tat umgesetzt habe.“ Für diese Ableitungstheorien spricht, so Kropfinger, dass die Komponisten, die es betrifft, jeweils in sehr hoher Qualität produziert haben. Der Umstand allerdings, dass Wagner nach seiner Oper Lohengrin nochmals einen Sprung, was die Qualität seiner Technik anlangt, unternahm, bedeutet, dass er seine Genialität wohl am ehersten doch wahrscheinlich aus sich selbst geschöpft haben wird. Kropfinger ist hier meines Erachtens Recht zu geben.²¹⁵

²¹⁰ ebd. Sp. 1188, 3. Abs.

²¹¹ ebd. Sp. 1188, 4. Abs.

²¹² ebd. Sp. 1188, 4. Abs.

²¹³ ebd. Sp. 1190, 3. Abs.

²¹⁴ ebd. Sp. 1190, 3. Abs. f.

²¹⁵ ebd. Sp. 1191, 1. Abs. f.

Welche sind nun eigentlich die Bestandteile des Wagnerschen Dramas bei Kropfinger?
„1. Ein grundlegendes Moment, die Personalunion von Dichter und Komponist. 2. Ein Mythos als Stoff. 3. Die von Wagner in Oper und Drama akzentuierte Verdichtung (Verstärkung) (...) der Handlungsmomente, damit aber die Durchdringung von Musik und dichterischer Konzeption („dichterische Absicht“) im weitesten Sinne.“²¹⁶

„4. Das Sujet muss im „Reinmenschlichen“ verankert sein, das heißt, es müssen etwa rein menschliche Triebe vorkommen wie z.B. Haß, Zorn, Liebe etwa im Verständnis einer Sage. 5. Mit dem „Reinmenschlichen“ gewann Wagner den „geschichtsentbundenen Urgrund menschlicher Existenz und menschlichen Wesens“ zugleich weiters eine psychoanalytische Fundierung der Leitmotivik, die sich mit den drei romantischen Opern herauskristallisiert.“ Das bedeutet Punkt 5 gehört eigentlich noch zu 4, und er bedeutet eine Unabhängigkeit von der Geschichte wegen des „Reinmenschlichen“.²¹⁷

„6. Die Musik erhält eine dramaturgische Funktion über das Erinnerungsmotiv hinaus mittels Verschränkung der drei Zeitmodi: Ahnung – Vergegenwärtigung – Erinnerung. 7. Die Leitmotive charakterisieren nicht nur, sie vernetzen auch im Sinne musikalischer Prosa die Dramenschichten – Versmelodie, Orchestermelodie, dichterische – musikalische Periode“ (nicht zu verwechseln mit einer herkömmlichen Periode, die sich nicht primär nach der Dichtung bzw. kleinen oder größeren dramatischen Abschnitten sondern nach numerischen Gesichtspunkten richtet), „dramatische Situation, Geste, szenische Aktion. 8. Das Denk- und Handlungsnetz der Figuren ist zugleich Antenne des lenkenden Autorenbewusstseins. Das bedeutet, die zeitliche Verweisstruktur folgt der dichterischen Absicht.“ Wagner geht also beim Komponieren bzw. Dichten jeweils von Situation der einzelnen dramatischen Person aus.²¹⁸

Nach Wagner ist der Begriff des Musikdramas einer zwiespältigen Entwicklung ausgesetzt. Es ergibt sich eine Vieldeutigkeit, nachdem Wagner die Begrifflichkeit zum Teil angenommen zum Teil abgelehnt wird. Überdies besteht ja der bereits oben angesprochene Diskurs zu den verschiedenen Begriffsinhalten und zur gängigen Konnotation des Wortes. Man spricht daher zuweilen von einem vagierenden Terminus.²¹⁹

Wagner selbst sprach von seinen Werken aufgrund des oben auch schon angeführten Konflikts, welche Bezeichnung denn geeignet wäre, von: „ersichtlich gewordenen Taten der Musik.“²²⁰ Ernst Bloch kritisierte das – so Kropfinger – terminologische Chamäleon „Musikdrama“ mit den Worten: „Nannte man (...) Beethovens Symphonien verkappte Opern, so lassen sich viel gewisser umgekehrt Wagners Musikdramen auf weite Strecken völlig musikhafte (...) als Ausspinnung rein musikalischer Logik erfassen und genießen.“²²¹

Wenn man von Nachfahren Wagners in Bezug aufs Musikdrama spricht, sollte auf jeden Fall Richard Strauss ins Treffen geführt werden. „Im Gegensatz zu Ersten, der melodische Plastizität schrittweise aufbaut und im dramatischen Beziehungsgeflecht

²¹⁶ ebd. Sp. 1191, 3. Abs.

²¹⁷ ebd. Sp. 1191, 3. Abs.

²¹⁸ ebd. Sp. 1191, 3. Abs. f.

²¹⁹ ebd. Sp. 1192, 3. Abs.

²²⁰ ebd. Sp. 1192, 4. Abs.

²²¹ ebd. Sp. 1193, 3. Abs.

entwickelnd modifiziert, ist diese beim Zweiten sogleich profiliert präsent.“ Dieser geht dabei folglich mit einer unheimlichen Vehemenz vor.²²²

„Wie erwähnt handelt es sich beim Musikdrama um ein äußerst rezeptionsaktives anwendungsflexibles Wort. Seine Dialektik erhält daher den Diskurs von Sache und Begriff nach wie vor offen.“ Ab dem Ring des Nibelungen erhielt es jedoch schon so etwas wie eine spezielle Konnotation, die mit diesem Werk besonders verbunden war, jedoch ohne abschließend zu wirken. Das Profil, das seitdem mit ihm verbunden war, gewann im Laufe der Zeit noch weiter an Schärfe, wenngleich es auch in gewisser Weise grob blieb, denn seine Anwendung blieb immer von den Umständen des Einzelfalles abhängig.²²³

2.2. Udo Bernbach

Der nächste Artikel, den ich bespreche, gibt weitere Einblicke in die Konzeption des Musikdramas und ergänzt den ersten optimal. Er stammt aus der Feder von Udo Bernbach, und ich möchte gleich in Medias Res gehen. Bernbach beginnt mit einer Besprechung des Terminus Gesamtkunstwerk und lässt erst hernach jene des Musikdramas folgen, um damit zu schließen, dieses und mit ihm die gesamte Kompositionstechnik Wagners einigermaßen erschöpfend zu erklären und dabei auch deren gesellschaftspolitischen Aspekte nicht auszusparen.²²⁴

Nachdem Wagner zentrale Ereignisse der Operngeschichte bei der Darstellung derselben zu Unrecht vernachlässigt hat, muss seinen diesbezüglichen Schriften grundsätzlich – so Bernbach – Fehlerhaftigkeit vorgeworfen werden. Diese ist aber aus einer Sicht aus dem Zusammenhang heraus wiederum nachvollziehbar und vielleicht auch entschuldbar, da man schließlich von einem unbeabsichtigten Versehen wird ausgehen können.²²⁵

Wagner ging es nämlich um die Skizierung einer Negativfolie, auf deren Fundament er dann sein Konzept des Musikdramas und des Gesamtkunstwerks ausbreiten konnte. „Dazu verwandte er eine stilisierende Zusammenfassung der Gattungsgeschichte“, die im Sinne ihrer Vollständigkeit mangelhaft war aber als Negativbeispiel eben gerade recht. „Es ist tatsächlich so, dass die Idee des Musikdramas und des Gesamtkunstwerks sich als exakte Negation seiner Theorie der Oper und des Operntheaters erweist.“ Die Merkmale, die stören, werden in einem Umkehrschluss für die eigene Arbeit kompositorisch verwirklicht.²²⁶

Bereits hier ist eine Beziehung zur Gesellschaftspolitik zu ziehen. Diese Verkehrung der Geschichte zur Negativfolie entspricht der Analogie des gesellschaftstheoretischen Denkens Wagners. „Denn auch dort hat er die konstitutionell – repräsentativen Verfassungsstrukturen des Vormärz als negative Ausgangsbasis benutzt, um radikal – demokratische Organisationsideen einzubringen.“²²⁷

²²² ebd. Sp. 1194, 2. Abs.

²²³ ebd. Sp. 1194, 4. Abs.

²²⁴ Bernbach, Udo, „Das Musikdrama“, Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch – ästhetische Utopie“, Frankfurt am Main, 1994, S. 188 – 202: S. 189, 1. Abs.

²²⁵ ebd. S. 188, 2. Abs.

²²⁶ ebd. S. 189, 1. Abs.

²²⁷ ebd. S. 189, 1. Abs.

Was ist das „Gesamtkunstwerk“? Im Kunstwerk der Zukunft heißt es: „Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten Natur.“ Das ist die erste Definition. Die zweite gegensätzliche entstammt „Die Kunst und die Revolution“ mit Bezug auf Griechenland lief darauf hinaus, dass das Drama sich in seine Bestandteile löste: „Rhetorik, Bildhauerei, Malerei, Musik u.s.w. verließen den Reigen, in dem sie vereint sich bewegt hatten, um nun jede ihren Weg zu gehen, sich selbständig, aber einsam, egoistisch fortzubilden... das große griechische Gesamtkunstwerk durfte unserem verwilderten, an sich irren und zersplitterten Geiste nicht in seiner Fülle zuerst aufstoßen.“²²⁸

Das bedeutet also, Wagner verwendete zwei gegensätzliche Definitionen von Gesamtkunstwerk. Es wird aber hervorkommen, dass die zweite wirklich nur auf die griechische Tragödie gemünzt war und daher eigentlich nur die erste Bedeutung von Belang ist, die zweite Schrift also getrost außer Acht gelassen werden kann.

Folgt man der Schrift „Die Kunst und die Revolution“, kommt man darauf, dass der Begriff Gesamtkunstwerk eben auch eine „gesellschaftstheoretische Implikation“ aufweist. Es geht dabei um das „vollendete Kunstwerk“, den „großen freien Ausdruck einer freien schönen Öffentlichkeit“, die aus der „Genossenschaft aller Künstler, welche sich wiederum im kommunikativen Austausch mit der Gesellschaft, der Gemeinschaft aller befinden soll,“ besteht.²²⁹

Diese Transzendenz ins Politisch – Gesellschaftliche ist das, „was bei Wagner gemeinhin als seine politisch – ästhetische Utopie bezeichnet wird, die für Richard die eigentliche Ebene seines Denkens war.“ Sie ist weiters dadurch gekennzeichnet, „dass eine Verbindung der zukünftigen Kunst mit dem Leben der Menschen etwa die Aufhebung der Trennung von Politik und Kunst als eine ernsthafte Möglichkeit ins Auge fasst, sei es auch nur als Endpunkt eines Denkprozesses, der die Aufhebung aller bisheriger Existenzweise fordert.“²³⁰

Nunmehr ist die Definition von Gesamtkunstwerk einstweilen beendet. „Musikdrama“ ist vergleichsweise enger angelegt. Es wird übrigens die Herkunft von Mundt bestätigt. Die Konnotation des Begriffes sei allgemein „die Bezeichnung von Wagners durchkomponierten Bühnenwerken – das Gegenteil der überkommenen Nummern – Opern, das von Wagner neu konzipierte Verhältnis von Wort und Ton im musikalischen Drama.“²³¹

„1872 noch distanzierte sich Wagner von dem Begriff komplett(siehe oben) mit der Begründung, er könne sich darunter nichts vorstellen, auch nicht, dass man damit seine Werke belege. Er pries sogar die Griechen hoch, indem er sie als glücklich auswies, bedurften sie für ihre Tragödien doch keiner Namen“ und nannte seine Werke schließlich (s.o.) „ersichtlich gewordene Taten“. Letztlich wurde der Terminus (s.o.) „Bühnenfestspiel ins Leben gerufen. Aber es kam auch eine Zeit, da nannte er seine Werke, ja, mindestens „Drama“.“²³²

²²⁸ ebd. S. 189, 2. Abs. f.

²²⁹ ebd. S. 190, 2. Abs.

²³⁰ ebd. S. 190, 2. Abs.

²³¹ ebd. S. 190, 3. Abs.

²³² ebd. S. 190, 3. Abs. f.

In dieser Zeit spricht er häufig vom „Drama“, „wahren Drama“, „Drama der Zukunft“, von der „Verbindung von Dichtkunst und Tonkunst“, vom „Wort – Ton – Drama“. Hier eine wunderbare Definition von all dem, was bisher gefallen ist, was aber am treffendsten mit „Musikdrama“ bezeichnet wird: „ein musikdramatisches Bühnenwerk, in dem der Text wie die Musik als gleichberechtigte Mittel des Dramas gesehen werden, der alte Streit über den Vorrang des Textes vor der Musik oder den der Musik vor dem Text als gegenstandslos beiseite geschoben wird.“²³³

Bernbach legt auch ans Herz, den Terminus auf jeden Fall – selbst gegen den späten Einspruch Wagners selbst zu verwenden. Er begründet dies, indem er sagt, Musikdrama meine „die synthetisierende Leistung des Musiktheaters von unterschiedlichen Kunstarten auch über das Text – Ton – Verhältnis hinaus.“ Es beschreibe sohin die spezifische Theaterästhetik Richard Wagners zu Recht. Ich habe dazu eigentlich keinen Einwand.²³⁴

Wagner aber äußert zu seinem Musikdrama noch allgemeine Grundsätze in seinen Schriften, die ich gemäß Bernbach nicht unterlassen möchte, vorzustellen. Ein Musikdrama muss zuerst in einem von Sprache und Musik in Balance haltendem Verhältnis bestehen, dann gibt es den Aspekt von musikalischem Werk und szenischer Darstellung desselben in einem Bühnenraum, der es charakterisiert. Drittens muss ein Mythos als kunstreligiöse Sinnstiftung vorliegen, um ihm eine emotional einheitliche Rezeption zu geben. Dies dient auch dem Orientierungsbedürfnis der Zuschauer.²³⁵

Die Einbindung des Musikdramas in Festspiele – ins Theater – sei es, die Kunst und Öffentlichkeit zusammenbringe und daher das Gesamtkunstwerk ausmache, weil es sich „um einen gesellschaftstheoretisch bestimmten Rahmen eines umfassenden ästhetischen Ereignisses“ handle.²³⁶ Was ist nun ein Wagner'sches Musikdrama laut Bernbach im einzelnen?

Wagner geht von der Sprache aus. Er bezeichnet diese als Keim seiner Arbeit, ihr sei seine gesamte Ästhetik verpflichtet. In ihr ist der Vorschein „des Musikdramas gleichsam in nuce schon enthalten.“ So lautet seine These.²³⁷

Weiters schreibt Wagner zentral: „Ich denke mir die Entstehung der Sprache aus der Melodie nicht in einer chronologischen Folge sondern in einer architektonischen Ordnung.“ Alle formalen Konstruktionsprinzipien sind ein für allemal passé. Auch hier wieder eine gesellschaftstheoretische Implikation:²³⁸

Durch die bauwerksartige Konstruktion der Musik wird eine Parallele möglich zu den Schemata der Struktur des Gesellschaftsgebäudes. So etwas wäre in absoluter Musik sowieso nicht denkbar und ist auch im Klangteppich, in der Webung nicht immer ganz einfach vorstellbar, aber, wenn es erlaubt ist, die Musik unter architektonischen Gesichtspunkten zu untersuchen, bedeutet das auf jeden Fall ein Ja zu deren

²³³ ebd. S. 191, 2. Abs.

²³⁴ ebd. S. 191, 3. Abs.

²³⁵ ebd. S. 192, 2. Abs.

²³⁶ ebd. S. 192, 2. Abs.

²³⁷ ebd. S. 193, 2. Abs.

²³⁸ ebd. S. 193, 3. Abs.

grundsätzlicher Verwendbarkeit für Vergleiche mit der Gesellschaft und ihren Phänomenen.²³⁹

Hinsichtlich der Sprache ist zwischen Prosa und Dichtung zu unterscheiden: Die Prosa steht gegen das Gefühl, ist förmlich des Gefühls unfähig und somit die eine Seite der Medaille. Sie ist die schlechte Sprache. In der modernen Gesellschaft ist sie Ausdruck von schlechten Verhältnissen, das „Pendant von Entfremdung und Kulturverfall“, kurzum sie entspricht der Zivilisation, dem modernen Rationalismus, man könnte sogar einen direkten Bezug zu den Libretti moderner Opern herstellen.²⁴⁰

„Die gute Sprache dagegen ist die Lyrik. Wagner versucht, letzte Urelemente aufzufinden, eine intakte, heile Sprachebene.“ Diese „findet er beim Volk“, wo er solche „Urwurzeln“ antrifft, „denen immer neu zeugende Kraft innewohnt, sobald auch sie aus dem Boden des Volkes noch nicht herausgerissen worden sind.“ Weiters sucht er auch stets authentische Semantik.²⁴¹

Nun beschreibt Bernbach die Genese des Musikdramas vom Kleinen ins Große. Es beginnt bei den „Vokalen und Konsonanten als den Urelementen und Konstruktionskomponenten der Sprache,“ die sich in wunderbarer Weise zur Musik fügen. Der Sprache sei aber schon a priori das besondere Merkmal, dass sie den „Doppelcharakter von Wort und Ton“ aufweise, noch bevor sie eigentlich vertont werde. Sie ist damit „eine Tonsprache, deren Fügung und Zusammenstellung das ganze sinnliche Gebäude unserer unendlich verzweigten Wortsprache errichtet ist.“²⁴²

Was nun die Dichtung insbesondere anlangt, erlaubt sich Wagner einen Seitenhieb auf den Endreim, den er als „Verhunzung“ der Sprache ausweist. Er präferiert vielmehr die Alliteration – den Stabreim, bei dem die gleichen Anfangsbuchstaben von aufeinander folgenden Wörtern, diese lyrisch miteinander verbinden. „Diese vermöge es ganz zwanglos, eine Sprachmelodie herzustellen,“ was dem Endreim dagegen verwehrt sei.²⁴³

Die Konsonanten und Vokale würden eben derart auf eine besondere Art und Weise quasi automatisch gefügt. Die Sprachmelodie, die sich auf einen bestimmten Vers – also genau gesagt auf dessen bestimmte Dauer – bezieht, heißt Versmelodie. Sie ergibt sich natürlich aus der begrenzenden Funktion des menschlichen Atems, der zu Beginn und am Ende eines Verses ja eine signifikante Zäsur vorsieht.²⁴⁴

Diese Einheit – der Versmelodie – nimmt sich Wagner als Arbeitsmaterial für seine kompositorische Arbeit zum Gegenstand. Er macht aus ihr die „Grundeinheit des musikalischen Dramas.“ Diese heißt nun aber, da sie mit der Musik in Einklang gebracht wird nicht mehr bloß Sprach- oder Versmelodie, sondern dichterisch – musikalische Periode.²⁴⁵

Aus lauter Elementarteilchen der dichterisch – musikalischen Periode schafft Wagner ganz zwanglos nach einem Modell von konstruktiver Vernetzung zu immer größeren

²³⁹ ebd. S. 193, 3. Abs.

²⁴⁰ ebd. S. 194, 1. Abs.

²⁴¹ ebd. S. 194, 2. Abs.

²⁴² ebd. S. 194, 3. Abs.

²⁴³ ebd. S. 195, 1. Abs.

²⁴⁴ ebd. S. 195, 1. Abs.

²⁴⁵ ebd. S. 195, 1. Abs.

miteinander verbundenen Einheiten etwas Neues, das genau seiner Ästhetik entspricht.²⁴⁶

Die Termini „Versmelodie“ und „dichterisch – musikalische Periode“ weisen darauf hin, dass Sprache und Musik in natürlicher Weise miteinander verbunden sind. Es war dabei zuerst die Lyrik, die mit der Musik im Wechselspiel befindlich war, was das Musikdrama anlangt, und erst in einem zweiten Schritt – gleichsam durch einen „falsch verlaufenden Zivilisationsprozess“ – kam die Prosa mit ins Spiel, die nun der Lyrik als vernutzte Alltagssprache gegenübersteht. Auf diesen Umstand wird also bereits im Begriff „Musikdrama“ hingewiesen, auch wenn er in der Folge nicht mehr von überragend großer Bedeutung ist.²⁴⁷

Aber der Terminus Urmelodie gehört zur dichterischen Sprache, auch wenn die Frage nach der Priorität bei Wagner die Antwort erfährt: beides, Sprache und Musik sind gleich wichtig. Sie befinden sich in einem Gegenseitigkeitsverhältnis zueinander. Wagner sieht im Ton den Vers und im Wort den Ton angelegt.²⁴⁸

Von der Konstruktion her wird zuerst eine Vokal- und Konsonantenfolge aus Rhythmus und Akzent b.z.w. Rhythmus und Akzent aus einer Vokal- und Konsonantenfolge gebildet. Daraus ergibt sich eine quasi – musikalische Binnenstruktur des Verses. Aus diesem wird dann ein Ganzes – ein größerer Vers – gefügt, aus dem insgesamt eine Periode geschaffen werden kann – vom dichterischen und musikalischen Gehalt sowie von der Größe her.

„Die Perioden erzwingen im Prinzip schon ihre eigene Melodie, Wagner spricht hier schon vom ‚Wachsen der musikalischen Melodie aus dem Sprachvers.‘“ Die Versmelodie richtet sich ganz nach dem Gefühlsinhalt, der ausgedrückt werden soll. Das schließt sogar die Wahl der Tonart je nach spezifischem Ausdruck mit in die Palette der expressionistischen Möglichkeiten ein. Selbstverständlich handelt es sich hier nicht mehr um jene Perioden des quadratischen Tonsatzes sondern eben um eigene „dichterisch – musikalische Perioden“. Periode – so oder so möglich allerdings bei divergierender Beschaffenheit – eine bloße Wortgleichheit bei unterschiedlichem Inhalt also. (siehe dazu näher unten am Ende der Arbeit)²⁴⁹

Der so gewachsene größere „textlich – musikalische Zusammenhang“ heißt auch „Deklamationsstil“ in Bezug auf die Art und Weise seiner Darstellung, „welcher an den Rhythmus der Verse gebunden aber variationsfähig genug ist, um wechselnden Stimmungen und Situationen gerecht werden zu können. Dieser außerordentlich moderne strukturalistische Gedanke treibt konsequent zu Ende gedacht, die unendliche Melodie aus sich heraus.“ (Was die unendliche Melodie ist s.o.)²⁵⁰

Wagner meint, er habe ein analoges Rezept für die Musik, wie es bei der lyrischen Sprache die Sprachmelodie verheißt. So „können wir vorläufig das Kunstwerk als das für den Ausdruck vollendetste bezeichnen, in welchem viele solcher Perioden nach höchster Fülle sich so darstellen, dass sie, zur Verwirklichung einer höchsten dichterischen Absicht, eine aus der anderen sich bedingen und zu einer reichen Gesamtkundgebung

²⁴⁶ ebd. S. 195, 2. Abs.

²⁴⁷ ebd. S. 196, 2. Abs.

²⁴⁸ ebd. S. 196, 3. Abs.

²⁴⁹ ebd. S. 196, 3. Abs.

²⁵⁰ ebd. S. 196, 3. Abs. f.

sich entwickeln...“ Er meint damit ein Tonarten – Verwandtschaftsverhältnis, dass mehrere Haupttonarten aufweise. Diese Tonarten nähmen in den Perioden Gestalt an und aufgrund der Verwandtschaftsverhältnisse ergäbe sich die Komposition zuweilen wie von alleine.²⁵¹

Wenn es um die Anfertigung des oder von Teilen des Wagnerschen Werkes geht, ist es – so Bernbach – immer dasselbe „architektonische“ Prinzip, dass den Untergliederungen und Feinarbeiten grundgelegt ist. Wagner selbst spricht vom „unermesslichen Ausdehnungs- und Verbindungsvermögen.“ Es wird die „Idee der Ausdehnung und Verbindung“ praktiziert, das heißt, es findet eine „differenzierende Vernetzung und variierende Kombination, die die weitere Entwicklung des Musikdramas strukturiert,“ statt. Derart wird ein Klangteppich nicht durch Fortspinnung sondern durch Verwebung von parallel geschichteten Motiven erzeugt.²⁵²

Was ist nun die Aufgabe des modernen Orchesters? Es hat die Vorgabe der unendlichen Melodie in der Partitur und in der Folge auch im Klang zu realisieren. Wagner verfuhr so, als er zwei Schritte unternahm: „Er verdichtete die Glieder des vertikalen Akkordes zur selbständigen Kundgebung... nach einer horizontalen Richtung hin“ – einfach könnte man sagen: er baute Dreiklangsbrechungen ein. Und er „fasste Instrumentalfamilien zusammen,“ indem er „viele einzelne Instrumente mit je eigenem individuellem Charakter und Ton“ bündelte.“²⁵³

„Aus dem Zusammenspiel dieser beiden Momente entsteht das, was später „Leitmotiv“ genannt wurde. Es handelt sich dabei um ein Sprachvermögen, dessen Sprache sich dann – in Analogie zum Sprachvers der Wortsprache in den Tonfiguren konkretisiert. Diese Tonfiguren oder Leitmotive werden von Wagner mit der Gebärde, genauer mit der Tanzgebärde verglichen und dadurch szenisch aufgeladen.“ (s.o.)²⁵⁴

„Diese Tonfiguren weisen dem Orchester innerhalb des Musikdramas eine ganz eigene Position zu. Wagner orientierte sich bei der Komposition derselben an der Beethoven’schen Symphonie“ (s.o.) Der neue Satz „soll also symphonischen Charakter haben. Thematische Arbeit soll geleistet werden, welche im Rahmen des Musikdramas zum eigenständigen Akteur wird.“ Es soll an die musikgeschichtliche Vergangenheit erinnern und „auf Zukünftiges hinweisen,“ die Szene auf der Bühne kommentieren, sei es verstärkend oder gegenläufig, was dort gerade abläuft. Das Motiv als Akteur, der ebenso dauernd handelnd wie die anderen Akteure des szenischen Geschehens auftritt.²⁵⁵

Die Zusammenfassung von Wagner: „Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdrucks ist die Versmelodie des Darstellers; auf sie bezieht sich als Ahnung die vorbereitende absolute Orchestermelodie; aus ihr leitet sich als Erinnerung der ‚Gedanke‘ des Instrumentalmotivs her.“ Der Beziehungszauber herrscht innerhalb jedes Musikdramas nach Thomas Mann als „Vielzahl von Motiven“, welche den gesamten Reichtum des Spektrums der Gefühle innerhalb eines Stückes widerspiegeln und in seiner gesamten Vielfalt musikalisch kundtun. Damit hat das Orchester „somit einen ununterbrochenen nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Anteil: es ist

²⁵¹ ebd. S. 197, 2. Abs.

²⁵² ebd. S. 197, 3. Abs.

²⁵³ ebd. S. 197, 3. Abs. f.

²⁵⁴ ebd. S. 198, 1. Abs.

²⁵⁵ ebd. S. 198, 1. Abs.

der bewegungsvolle Mutterschoß der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdruckes erwächst.“²⁵⁶

Neben dem Verhältnis von Text und Musik spielt aber auch das „mimisch – szenische Moment“ eine große Rolle, „weil Wagner vom Sänger zugleich verlangt, auch Darsteller zu sein.“ Er wendet sich von der üblichen Opernpraxis ab, in der – so Wagner, die Sänger gewohnt sind, „musikalische Kompositionen vorzutragen“ und so den „Sinn der Rede durch einen falschen Ausdruck zu entstellen“.²⁵⁷

Die Gebärde, die die Wortversmelodie verdeutlicht, ist nicht nur gleichsam „sprachloser Gesang“, sondern unterstützt das ganze Drama auch aus eigenem Recht und zwar in visueller Hinsicht. Fehlte die Gebärde, „würde die Einheit des Dramas auseinandergerissen“, so Wagner, „die ‚dramatische Gebärde der Handlung‘ soll durch den Sänger – Darsteller sinnhaft umgesetzt werden.“²⁵⁸ „In meiner Oper besteht kein Unterschied zwischen sogenannten ‚deklamierten‘ und ‚gesungenen‘ Phrasen, sondern meine Deklamation ist zugleich Gesang und mein Gesang Deklamation.“²⁵⁹

In seinen Ausführungen zum Musikdrama – so Bernbach – hat Wagner – die darstellerischen Fähigkeiten seiner Sänger hochgelobt, den Tanz aufgewertet und ebenso die traditionell eher in Vergessenheit geratenden Disziplinen der Technik und Beleuchtung mitgewürdigt. Es ging ihm dabei um die Integration aller Künste in eine „Gesamtidee“.²⁶⁰ Für Wagner war neben dem akustischen auch der optische Eindruck von großer Bedeutung. Er denkt dabei an Tanz und zwar nicht irgendwelchen halberotischen Tanz zur Belustigung der Zuschauer, wie er damals in der Grand Opéra in Paris üblich war sondern an Tanzkunst „als integralen Bestandteil einer alle menschlichen Sinne affizierenden Bühnenkunst, deren Telos als der höchste, mittheilungswertheste Gegenstand ... der Mensch sein soll.“²⁶¹

Denn: „ohne Mittheilung an das Auge bleibt alle Kunst unbefriedigend, daher selbst unbefriedigt, unfrei: sie bleibt, bei höchster Vollendung ihres Ausdruckes für das Ohr oder gar nur für das kombinirende, mittelbar ersetzende Denkvermögen, bis zur ihrer verständigungsvollen Mittheilung auch an das Auge nur eine wollende, noch nicht aber vollkommen könnende“ Botschaft.²⁶²

„Das Musikdrama ist die Synthetisierung der einzelnen Künste“ unter einem Dach. War die bisherige Trennung der Künste der Spiegel der Gesellschaft, jedes Individuum lebte für sich, so lässt das Drama der Zukunft diesen Zustand in Analogie zur Kunsteinheit vergessen. Wagner geht gegen die Vereinsamung, die entfremdeten ausdifferenzierten Strukturen, die die Tendenz zur Isolation aufweisen, an. Er glaubt aber auch nicht, die Einheit der Kunst sei, wie er ironisch anmerkt, die Vorlesung eines Romans in einer Gemäldeausstellung und dergleichen.²⁶³

Er meint vielmehr ein „integrales theatralisches Erlebnis, in dem die Einzelkünste durch ihre wechselseitige Verschmelzung zugleich ein qualitativ neues Kunstwerk entstehen

²⁵⁶ ebd. S. 198, 2. Abs.

²⁵⁷ ebd. S. 199, 1. Abs.

²⁵⁸ ebd. S. 199, 1. Abs. f.

²⁵⁹ ebd. S. 200, 1. Abs.

²⁶⁰ ebd. S. 200, 2. Abs.

²⁶¹ ebd. S. 200, 2. Abs. f.

²⁶² ebd. S. 200, 2. Abs. f.

²⁶³ ebd. S. 201, 2. Abs.

lassen.“ Das Drama ist daher auch nicht länger nur der Literaturwissenschaft vorbehalten, sondern steht für jedermann zur Verfügung, und das kann synonym für die Gesellschaft gelten, die wohl durchlässiger, kommunikativer und im Ergebnis einfach gerechter geworden ist.²⁶⁴

Für diesen Prozess können nicht nur Komponist, Dichter und Darsteller etc. verantwortlich sein. Es bedarf auch eines partizipatorisch orientierten Publikums, das an einem solchen Musikdrama sozusagen teilnimmt. Das ist aber begrifflich wiederum eigentlich schon mehr als Musikdrama, und so ist man bei der Klammer die sich mit den ersten beiden Begriffen über den gesamten Artikel Bernbachs zieht: Gesamtkunstwerk – Musikdrama. Hier liegt schon das Gesamtkunstwerk vor.²⁶⁵

Wie eingangs etwas weiter oben festgestellt lautet ja die Gleichung: Musikdrama plus Öffentlichkeit ist gleich Gesamtkunstwerk. Nachdem aber zumeist ein Publikum gegeben sein wird, ist die Tendenz des Musikdramas zum Gesamtkunstwerk relativ eindeutig. In den meisten Fällen wird also eine Aufführung eines Musikdramas mit dem Titel Gesamtkunstwerk versehen werden können.²⁶⁶

2.3. Elisabeth Schmierer

Die Autorin Elisabeth Schmierer hat in ihrer kleinen Geschichte der Oper auch dem Musikdrama Richard Wagners ein Kapitel gewidmet. Dieses ist eingebettet in eine Abfolge von fünf Kapitel, welche den musikhistorischen Verlauf von der Oper zum Musikdrama schildern. Im Ergebnis hat sich aber gezeigt, dass bis auf einzelne Passagen des ersten Kapitels „Verdi und die Entwicklung in Italien“ das zweite Kapitel mit dem Titel „Das Musikdrama Richard Wagners“ das für diese Arbeit Zentrale ist, welches ich hier deshalb vorstellen möchte, damit auch ein wenig Musikgeschichte beim Musikdrama – Begriff nicht zu kurz kommt.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war operngeschichtlich niemand so bedeutsam wie Richard Wagner und Giuseppe Verdi, der eine in Deutschland, der andere in Italien. Sie sind grundsätzlich gegensätzlich, was Werk, Biographie und Wirkung anlangt. Im Unterschied zu Verdi, der im wesentlichen der italienischen Gesangsoper treu geblieben ist, hat jedoch Wagner für sich als Verdienst zu verzeichnen, eine eigene neue Musiktheatergattung, das Musikdrama herausgebracht zu haben.²⁶⁷

So wie im Buch Elisabeth Schmierers vorgegeben fange ich mit einer Parallelentwicklung zu Wagner in Italien, die es aber wohl auch dort gegeben hat, das soll der guten Ordnung halber auch gesagt werden, an. Dort hat Verdi nämlich bei der Komposition seines Rigoletto einen Fluch vertont, der der Oper ursprünglich seinen Titel geben sollte – La Maledizione. „Die Melodie zu diesem Inhalt durchzieht in der Folge die gesamte Handlung“ insbesondere an jenen Stellen, an denen sich Rigoletto des Fluchs erinnert. „Diese Technik ist im 19. Jahrhundert generell üblich geworden und fußt ursprünglich auf der französischen Rettungsooper.“²⁶⁸

²⁶⁴ ebd. S. 201, 2. Abs.

²⁶⁵ ebd. S. 201, 2. Abs. f.

²⁶⁶ ebd. S. 201, 2. Abs. f.

²⁶⁷ Schmierer, Elisabeth, „Kleine Geschichte der Oper“, 2001 Stuttgart: S. 150, 1. Abs.

²⁶⁸ ebd. S. 154, 1. Abs. f.

Die Rettungsoper wurde von André – Ernest – Modeste Grétry eingeführt, der damit die Oper im Rahmen der Opéra comique wieder etwas von der leichten Muse zu ernsterem zurückführte. Die erste Rettungsoper schrieb allerdings Pierre – Alexandre Monsigny mit *Le déserteur* 1769, in welcher er ein durchkomponiertes Finale – das Rettungstableau und zweitens die Technik der Erinnerungsmotive einsetzte.²⁶⁹

In einer weiteren Oper von Michel – Jean Sedaine (Text) und Grétry (Musik) - *Richard Coeur de Lion* – kam die Reminiszenzen – Verwendung erneut zum Tragen, dort in der Wiederkehr einer Chanson, „die als Erkennungszeichen dient und somit an entscheidenden Stellen der Handlung wiederkehrt. Am Schluss etwa erklingt ein Triumphmarsch und die Jubelhymne auf die Melodie der Erinnerungschanson.“²⁷⁰

Weiteres Merkmal der Rettungsoper, ist, dass in der Handlung jemand gerettet wird. Ein prominentes Beispiel ist daher natürlich *Fidelio*. Vielleicht ist das Erinnerungsmotiv in der Rettungsoper genau deshalb so wichtig, weil der starke Drehpunkt, der von der Handlung durch die Rettung vor etwas Schlechtem und/oder Bösem vollzogen wird, an und für sich a priori einen Bruch bedeuten muss, der alles bisherige vergessen lässt. Mit der Krücke des Erinnerungsmotivs jedoch kann dieser Bruch einwandfrei überwunden werden, da man sich so einfach an den gesamten Verlauf des Stückes, egal welche Stimmung es gerade betrifft, relativ leicht erinnern kann.²⁷¹

Zurück zu Verdi. Die Sänger forderten von ihm Bravourarien, doch Verdi stellte sie in den Dienst der Gesamtsache mit dem Ergebnis, dass ein Ideendrama herauskam. Ideendrama bedeutet, dass nicht jede denkbare Einzelheit sich auskomponiert b.z.w. fertig gedichtet im Stück wiederfindet, sondern der Handlungsstrang dermaßen verdichtet ist, dass die Handlungselemente zu den allerwichtigsten Hauptelementen verdichtet sind – sie nur mehr den Gehalt einer Idee des potenziell möglichen Gesamtstückes in seiner – mühsamen – epischen Breite - vertreten. Das Ideendrama ist keine Gattung sondern ein Prinzip, das Verdi auf die Gesangsoper anwandte. Meyerbeer legte es der Grand opéra zugrunde und Wagner arbeitete mit ihm beim Musikdrama.²⁷²

Die Verdichtung des Dramas an sich ist aber auch verwandt mit der Kategorie des Musikdramas an sich. Denn die Erneuerungen, die Verdi in die Gesangsoper, um dem Ideendrama – Prinzip gerecht zu werden, einbaute, erinnern allesamt nicht zu knapp an erste Schritte in Richtung Richard Wagner. Er ging nämlich vom herkömmlichen Modell des zweisätzigen Schemas von Arien, Ensembles und Finali ab. „In *Rigoletto* vermied er sie z.B. bis auf die Arie des Herzogs am Beginn des zweiten Aktes oder integrierte sie in größere szenische Zusammenhänge.“²⁷³

„In *La Traviata* hat Violetta im ersten Akt und Germont im zweiten Akt Romanzen als langsame Ariensätze, im zweiten Finale wird die *Stretta* – ein schneller Satz – eliminiert, es schließt mit dem „pezzo concertato“, das üblicherweise nur den ersten Teil des Finales bildet. Im weiteren Opernschaffen des Komponisten findet sich das zweisätzliche Schema weitgehend aufgelöst und durch freiere Formen ersetzt – letzte Anwendung in *Don Carlos*.“²⁷⁴

²⁶⁹ ebd. S. 99, 2. Abs.

²⁷⁰ ebd. S. 99, 3. Abs.

²⁷¹ ebd. S. 100, 1. Abs.

²⁷² ebd. S. 155, 1. Abs.

²⁷³ ebd. S. 155, 1. Abs. f.

²⁷⁴ ebd. S. 155, 2. Abs.

Aida wird bereits zum durchkomponierten Werk, das in drei Akte gliedert ist, wobei die ersten beiden nochmals in zwei Szenen unterteilt sind aber der dritte nicht. „Chöre, Arien und Ensembles sind innerhalb der jeweiligen Einheit frei miteinander verbunden. In den letzten Werken Otello und Falstaff entwickelte Verdi nochmals eine neue Technik, indem er statt ausgedehnter Kantilenen sehr kurze Motive verwandte, um die Musik enger mit dem Drama zu verknüpfen und um eine szenenübergreifende Verklammerung zu schaffen.“²⁷⁵

Nun endlich zum zentralen Punkt der Einheit, dem Musikdrama Richard Wagners. Richard Wagner hat „eine vollständige Erneuerung der Oper“ herbeigeführt. Es wurden zwar die einzelnen Errungenschaften seines Werks oft relativiert, da zahlreiche seiner Ideen schon vor ihm von anderen grundgelegt wurden, aber, so meint Elisabeth Schmierer zu Recht, „das Musikdrama erscheint insofern als völlig neuer Operntypus, als Wagner die Tendenzen der Überwindung der Nummernstruktur, der Leitmotivtechnik und des damit verbundenen motivisch durchgebildeten Orchestersatzes fortentwickelte und radikalisierte. Zusätzlich legte er seine Vorstellungen vom Musikdrama in umfangreichen theoretischen Schriften – die wichtigste: „Oper und Drama“ (1851) – wissenschaftlich dar.“²⁷⁶

In Bezug auf Rienzi sagte Wagner, „dass nicht der Stoff auf die musikalischen Formen zugeschnitten werden sollte, sondern diese sollten sich aus ihm ergeben.“ Dies war schon eine frühe Kundgabe eines wesentlichen Teiles seiner Opernästhetik.²⁷⁷ Mit der Absolvierung von Fliegendem Holländer, Tannhäuser und Lohengrin setzte Wagner eine „Wende seines kompositorischen Schaffens“ an. Sie hätten noch keinen Aspekt von Musikdramen, sondern „würden überwiegend noch auf herkömmlichen Strukturen b.z.w. Modellen basieren.“ Nach ihnen beginne das Musikdrama.²⁷⁸ So ist es meines Erachtens auch, aber sie enthalten (s.o.) trotzdem schon Leitmotive jedenfalls in Gestalt der Erinnerungs- also „kleiner“ Leitmotive.

Doch auch sie – die genannten Opern – enthalten durchaus Neues. Das „Zusammenspiel von Dichtung und Musik“ ist z.B. relativ speziell, als im Zentrum des Fliegenden Holländers etwa die Ballade der Senta steht. „Die Ballade, eine geschlossene Form, gegen die sich Wagner“ neben der Quadratur des Tonsatzes und dem Endreim „wandte.“ Durch die Zentralisierung einer bestimmten Form tritt die Handlung auf besondere Art und Weise in den Vordergrund.²⁷⁹

Dieselbe Vorgehensweise finden wir auch noch einmal in Tristan und Isolde vor – im Liebesduett im zweiten Akt. „Die Handlung wird in einer „herkömmlichen Nummer“ konzentriert. Außer im Ring spielt diese Stilistik bei Wagner stets eine Rolle.“ Was geschieht dabei? Die Handlung wird auf das Äußerste zurückgenommen, es entstehen dadurch Hauptsituationen. In der Folge wird die innere Handlung sichtbar. Man könnte aber auch sagen, es handelt sich lediglich um Schwerpunktstellen inmitten eines durchgehend komponierten Klangteppichs, die nichts anderes sind als Erscheinungen

²⁷⁵ ebd. S. 155, 2. Abs. f.

²⁷⁶ ebd. S. 157, 1. Abs.

²⁷⁷ ebd. S. 158, 1. Abs.

²⁷⁸ ebd. S. 158, 2. Abs.

²⁷⁹ ebd. S. 159, 1. Abs.

von Leitmotiven, also sinnfällige Aufladungen der Musik mit gegenwärtigen daher besonders starkem Inhalt der Handlung.²⁸⁰

„1851 hatte Wagner seine Theorie vom Musikdrama in „Oper und Drama“ entworfen. Er wollte - so seine Ausführungen darin – den Ensemblesang beschränken und auf den Opernchor gänzlich verzichten.“ Er ging auch in Tristan und Isolde dermaßen vor, und es sind diese Formen nur noch in konziser dramatischer Funktion vorhanden.²⁸¹ „Gegenüber dem Ring zeichnet sich Tristan vor allem dadurch aus, dass er eine äußerst ausgearbeitete symphonische Motivtechnik aufweist, die im Dienst der dramatischen Situation steht und diverse Leitmotive miteinander verknüpft.“²⁸²

„Zur Unterscheidung zwischen Wagners Leitmotivtechnik und den vorangehenden Verfahren hat man – so Schmierer – den Begriff des Erinnerungsmotivs oder der Reminiszenztechnik eingeführt.“ Letztgenanntes Verfahren gab es bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders in der französischen Opéra comique. Die angesprochene „Richard Coeur de Lion“ von Grétry enthielt eben die Chanson „Une fièvre brulante (Ein glühendes Fieber), „die durch Wiederkehr an verschiedenen Stellen der Oper handlungsbestimmende Funktion erhält.“²⁸³

Erinnerungsmotive hatten schon in den 1780er Jahren eine solche Wichtigkeit erreicht, dass man über sie zu theoretisieren begann. „In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es in der Folge dann so, dass sie auch in der französischen Oper und auch in der deutschen und italienischen Kompositionstechnik“ gebräuchlich wurden. „Das Neue bei Wagner nun war“, dass entgegen der bisherigen Praxis, sie nur an vereinzelten Stellen anzuwenden, mit dem Musikdrama ein komplett neuer Topos geformt worden war, in welchem sie zu einem Netz verwoben auftreten, das ganze Opern, im Fall des Ring einen ganzen Zyklus überzieht.²⁸⁴

„Das leitmotivische Netz,“ der so entstehende Klangteppich, „kann als Ersatz für die Nummernstruktur dienen und zur Herstellung einer Gesamtstruktur des Dramas. Andererseits fungieren die Leitmotive natürlich auch zur Ausleuchtung psychologisch – dramatischer Situationen,“ sie können die innere Handlung schildern und in sehr verschiedenen Gestalten auftretend auch kategorisch sehr viel Unterschiedliches bedeuten.²⁸⁵

„Wagner gebrauchte den Begriff Leitmotiv nicht,“ er verwendete lediglich den Terminus musikalisches Motiv, was aber eine ganz ähnliche Bedeutung hat. Er tat dies in Form von „Ahnung, Vergegenwärtigung und Erinnerung. Ein Leitmotiv sollte folglich (s.o.) zuerst im Orchester als Ahnung erklingen, das heißt, ein Sachverhalt wird angedeutet oder eine Idee oder eine psychologische Situation.“²⁸⁶

„Hernach wird sie mit dem Text vergegenwärtigt, das heißt im Prinzip konkretisiert. Erinnerung bedeutet nun die Wiederaufnahme des einmal konkretisierten Motivs nach längeren Zwischenszenen – in einem anderen Akt oder Teil der Ring Tetralogie, um den

²⁸⁰ ebd. S. 159, 2. Abs. f.

²⁸¹ ebd. S. 161, 1. Abs.

²⁸² ebd. S. 161, 1. Abs.

²⁸³ ebd. S. 161, 2. Abs.

²⁸⁴ ebd. S. 161, 2. Abs. f.

²⁸⁵ ebd. S. 162

²⁸⁶ ebd. S. 162

dahinterstehenden Inhalt – Idee, psychologische Situation ins Gedächtnis zurückzurufen,“ an ihn zu erinnern.²⁸⁷

Bei der vielfältigen Einsatztechnik der Leitmotivik Wagners fallen zwei Typen besonders auf. „Erstens der punktuelle Einsatz, der sich an die frühere Reminiszenztechnik anlehnt.“ Erfreulicherweise findet sich bei Schmierer hier wiederum eine Übereinstimmung mit meiner Leitmotivthese, wonach sich Erinnerungsmotive, die zuweilen bloß als Interpellationen auftreten, auch noch in einen zwar weiteren aber dennoch Leitmotivbegriff einfügen dürfen.²⁸⁸

Die zweite hervorzuhebende Einsatzweise besteht in der „symphonischen Verarbeitung von Leitmotiven,“ bei der z.B. im Tristan oder im Ring die Motive mehrmals wiederholt und verändert werden, sodass sie „deren jeweils gemeinsamen dahinterstehenden ideellen Gehalt offenlegen. Das geht soweit, dass sogar manchmal Leitmotive in andere neue Leitmotive umgestaltet werden. Derart dienen Leitmotive oft der Gliederung,“ etwas neues fängt an, wenn ein neues Leitmotiv oder ein nach längerem Nicht – Auftreten wiederholtes beginnt. Soll ein Höhepunkt gestaltet werden, sind oft mehrere Leitmotive miteinander kombiniert.²⁸⁹

Die Leitmotivtechnik ist sozusagen bei der Komposition des Rings (siehe unten) entstanden. Sie war die „Grundlegung einer neuen Operngattung“ und somit zentral für den Begriff des neuen Musikdramabegriff. „Wagner wählte den Stoff aus einem nationalen Impetus und aufgrund der revolutionären Ereignisse 1848/49. Bereits 1848 enthält der Entwurf schon seine wesentliche Konstellation, es ist aber noch ein Drama in drei Akten mit dem Titel ‚Siegfrieds Tod‘.“²⁹⁰

Der Ring des Nibelungen konzipiert als Theaterfest von vier Tagen: Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried und Götterdämmerung (Vorabend, 1. – 3. Tag) war in der dichterischen Erstfassung 1852 abgeschlossen. Die Komposition erfolgte über die nächsten 20 Jahre hindurch, „wobei dazwischen Tristan und Isolde sowie Die Meistersinger entstanden. Diese schrittweise Ausführung führte zu einer völlig neuartigen Operngattung.“²⁹¹

Die Herausforderung Wagners war es (s.o.), die gesamte Vorgeschichte, die das Drama Siegfrieds Tod hatte, zu verarbeiten. Nachdem nun die Oper aber den Nachteil hat, dass sie über gesungene und nicht über gesprochene Dialoge verfügt, war dies sehr schwierig, da das Erzählen der Geschichte vielleicht nur schwer verstanden worden wäre. So entschloss sich Wagner zur kompletten Ausgestaltung der Erzählung, sodass die Vorzüge der Oper – die Pantomime der gestischen Gestaltung, die Gebärde, „worauf sie gleichzeitig auch von vornherein angewiesen ist,“ – in den Vordergrund rücken konnten.²⁹²

Im Ring legte Wagner also im Gegensatz zu Parsifal oder Tristan nicht darauf Wert, „die vielgestaltigen Stoffe auf Hauptsituationen zu konzentrieren,“ sondern erzählte die Geschichte „in ihrer epischen Breite.“ Er ging dabei folgendermaßen vor:²⁹³

²⁸⁷ ebd. S. 162, 1. Abs.

²⁸⁸ ebd. S. 162

²⁸⁹ ebd. S. 162

²⁹⁰ ebd. S. 163, 2. Abs.

²⁹¹ ebd. S. 163, 2. Abs. f.

²⁹² ebd. S. 164

²⁹³ ebd. S. 164

Im Rheingold ist der Raub des Goldes aus der Erzählung der Nornen in der Götterdämmerung grundgelegt. In der Walküre ist die Erzählung Hagens in der Götterdämmerung dargestellt. Die Oper Siegfried hat wiederum auch einen Bezug zum letzten Werk, das früher Siegfrieds Tod geheißen hat, nämlich eine Erzählung Siegfrieds, der auf sein Jugendleben Bezug nimmt. Es gibt also, wie eben erörtert wurde, jede Menge fruchtbaren Boden für Leitmotive. Die Erzählungen in der Götterdämmerung sind es vor allem, die die gesamte Tetralogie zusammenhalten. Interessanterweise erfährt man von ihnen erst zum Schluss. Man könnte sie folglich im leitmotivischen Sinn als so etwas wie eine „Gesamterinnerung“ bezeichnen.²⁹⁴

„Die neu entstandenen Dramen enthalten aber ihrerseits auch zahlreiche Erzählungen, die den Zweck haben, jeweils einzelne Szenen oder Akte miteinander zu verbinden.“ Dies ist eben der Grundtatbestand für die Verwendung von Leitmotiven. Ist ein solches Leitmotiv nämlich einmal gebaut, kann dadurch eine in der Erzählung vorangegangene Handlung auch „musikalisch rekapituliert“ und damit für das Ohr unmittelbar sinnfällig gemacht werden.²⁹⁵

Der Raub des Rheingoldes hat von vornherein nichts mit dem Bau der Götterburg Wallhall, deren Motiv in der zweiten Szene erklingt, zu tun. „In Loges Erzählung jedoch wird dann der Bezug hergestellt,“ indem zu den jeweiligen Abschnitten des Textes auch die entsprechenden Leitmotive der ersten Szene erklingen – „Ringmotiv und Rheingoldmotiv,“ woraus schließlich doch ein Bezug zu Wallhall entsteht schließlich sogar direkt durch den Raub des Rings und des Tarnhelms durch Wotan. Dies ist ein Beispiel dafür, „dass die Leitmotivik das musikalische Korrelat zur epischen Erzählstruktur darstellt.“²⁹⁶

Bei Parsifal (s. u.) ist zu beachten, dass dieser sich vom Ring durch seine „erneute Konzentration auf Hauptsituationen“ – Parsifal als Tor, Parsifals Leid – Erfahrung und seine Erlösungstat, von Tristan und Isolde durch seine ausgefeiltere Leitmotivtechnik unterscheidet. „Weiters tritt er mit dem Anspruch, Kunstreligion anzubieten, das heißt die Kunst als Ersatz für die bis in den Grund erschütterte Religion anzusehen,“ auf, was im 19. Jahrhundert sehr geläufig war. Dabei möchte er aber gleichzeitig so Wagner „den Kern der Religion retten“.²⁹⁷

Zentral bei Parsifal ist der „Erlösungsgedanke“ wie in allen Wagner Opern b.z.w. Musikdramen, jedoch hat er hier nochmals eine besonders intensive Qualität in der Art eines Schlussbildes – einer Apotheose – von besonderer Ausstrahlung. Im Zentrum der Oper – der Hellsichtigkeit Parsifals – hat Wagner Leitmotive so reich und außerordentlich kombiniert, „wie er dies noch in keinem Werk zuvor getan hatte.“²⁹⁸

Auch wenn man einschränkend wertet, dass es gewisse Neuerungen in Anfangsformen schon vor Wagner gab, „hat dieser die Operngeschichte wie keiner vor ihm bestimmt“ und beeinflusst. „Er vereinigte Dichter und Komponist in einer Person.“ Die Schaffung des „Musikdramas mit seinen formalen und kompositionstechnischen Momenten“ ist als besonders signifikant anzuführen. Aber vor allem seine phänomenal

²⁹⁴ ebd. S. 164

²⁹⁵ ebd. S. 164

²⁹⁶ ebd. S. 164

²⁹⁷ ebd. S. 165

²⁹⁸ ebd. S. 165

ausdrucksstarke Musik wurde „für nachfolgende Komponistengenerationen zum Vorbild.“²⁹⁹

3. Die Anwendung

Im Kapitel die Anwendung des Leitmotivs möchte ich auf konkrete Werke zu sprechen kommen, in denen die Leitmotivik auskomponiert vorhanden ist. Ich werde also in Kürze drei Werke besprechen und habe dazu den Fliegenden Holländer, den Ring des Nibelungen und Parsifal ausgewählt. Das erste Werk deshalb, weil es eines der ersten erfolgreichen Opernwerke Wagners ist, das zweite, weil es sozusagen prototypisch für die Verwendung von Leitmotiven steht und das dritte, weil es das zuletzt von Wagner komponierte Musikdrama darstellt.

3. 1. Der Fliegende Holländer

3.1.1. Peter Wapnewski

Peter Wapnewski zum Fliegenden Holländer: Im Kern des Werkes steht die Ballade der Senta Wagner dazu selbst: „Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung (...) schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akt entworfen und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben. In diesem Stücke legte ich unbewusst den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder. Es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand. Als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie ‚dramatische Ballade‘ zu nennen.“³⁰⁰

„Poetisch gesehen ist die Ballade ein das Ganze spiegelnder Mikrokosmos in Verse gefasst, wobei der Dichter dabei die gewohnte Bahn eines Opernverfertigers verließ,“ wie Wagner in seiner Mitteilung es erklärte.³⁰¹

Exkurs in Richtung Inhalt und Deutung: Mythologisch gesehen „verbindet der Fliegende Holländer das Altertum als die Sehnsucht nach Heimat, mit dem Mittelalter als der Sehnsucht nach dem Tode und mit der Neuzeit als der Sehnsucht nach Neuem zu einem utopischen Mythos meint Borchmeyer“ im Aufsatz Wapnewkis wie ich finde treffend. Weiters ist der Fliegende Holländer Ausdruck für zweierlei: Erstens drückt er „das mythische Bild des neuzeitlichen Menschen, dem der Entdeckungstrieb zum heimatlosen Unterwegs in eine leere Unendlichkeit geworden ist,“ aus. Dieses Individuum ist nun scheinbar „auf der Suche nach einer Terra utopica, die ihm Heimat werden kann.“ Zweitens ist er, so meint Wapnewski, „ein Existenzsymbol des modernen absoluten Künstlers in seiner Entfremdung vom Leben.“ Exkurs Ende.³⁰²

²⁹⁹ ebd. S. 165

³⁰⁰ Wapnewski, Peter, „Die Oper Richard Wagners als Dichtung“, Ulrich Müller und Peter Wapnewski: Richard Wagner – Handbuch, Stuttgart 1986, S. 223 – 288: S. 245, 3. Abs.

³⁰¹ ebd. S. 245, 5. Abs. f.

³⁰² ebd. S. 246, 2. Abs.

3.1.2. Werner Breig

„Das früheste, was vom Fliegenden Holländer bekannt ist, ist das Exposé aus 1840, in welches drei solistische b.z.w. chorische Gesangsnummern eingebaut sind“ und zwar alle verbunden mit Bühnenhandlung. Darunter war natürlich auch schon die Ballade der Senta. Des weiteren sind es Gesänge der schottischen Seeleute, die später zu Norwegern wurden und eben der Holländischen Besatzung, die ein *chanson terrible* sangen. „Diese drei Nummern sollten sich in der Folge als Ausgangspunkt für eine neue Art des Zugriffs auf die Verfertigung einer Opernmusik erweisen.“³⁰³

Im Laufe der Zeit wurden drei wichtige Änderungen vorgenommen: „Anlässlich der Uraufführung am 2. Jänner 1843 teilte Wagner die Oper, die zunächst nur aus einem Akt bestanden hatte, in drei Akte. Die Übergangsmusiken zwischen den Aufzügen wurden folglich in Akt – Nach – und Vorspiele umgewandelt. Weiters wurde die Ballade der Senta samt den vorangehenden 28 Takten,“ nachdem sie für die von Wagner angebotene und äußerst erfolgreiche Sängerin Wilhelmine Schröder – Devrient zu hoch lag, „von a – moll nach g – moll transponiert.“³⁰⁴

„Schließlich komponierte Wagner für das Konzert in Paris Anfang 1860 einen neuen Schluss für die Ouvertüre: Statt eines Fortissimo – Ausgangs unter Einsatz des Holländer – Motivs, den er 1841 verwandt hatte,“ gab er nun eine mild – erklärte Schlusspartie, „deren letztes Motivzitat die Erlösungsmelodie ist.“ Diesen Schluss der Ouvertüre setzte Wagner sohin auch am Ende des 3. Aufzugs ein.³⁰⁵

„Wagner betrachtete den Fliegenden Holländer – seiner originalen Gattungsbezeichnung nach zur romantischen Oper gehörig – als ein Werk, dass die traditionellen Grenzen der Gattung Oper sprengte.“ Er tat diese Ansicht an seine Schwester Cäcilie Avanarius kurz nach der Uraufführung kund, indem er schrieb: „Vielleicht habe ich mit dem fliegenden Holländer ein neues Genre begründet.“ und in einem Brief an Ferdinand Heine: „Den modernen Zuschnitt in Arien, Duetten, Finale's etc. musste ich sogleich aufgeben und dafür in einem fort die Sage erzählen.“³⁰⁶

Doch im Inhaltsverzeichnis des Werkes finden sich traditionelle Satzüberschriften. Es ist allerdings so, dass diese oft nicht im Verhältnis von herkömmlichen Nummerntiteln zur Überschrift stehen. Bei Breig gibt es drei Kategorien hinsichtlich des Verhaltens Wagners zur Opernnummer: „Erstens die in der Konvention verbleibenden Teile der ariosen Partien Eriks im II. und III. Aufzug sowie die Arie Dalands vor dem großen Duett im II. Akt.“³⁰⁷

Zweitens wären da einige Nummern, die sich von der „Opernkonvention“ ausgehend in signifikanterweise zumindest „ein wenig modifiziert“ darstellen, wobei es hier zur „Differenzierung im Formalen und Steigerung im Expressiven“ kommen kann. „Gemeint sind die Auftrittsarie des Holländers und das Duett Senta/Holländer. Mit einer Länge von 307 (Arie) und 442 Takten (Duett) lassen sie alle vergleichbaren Nummern der

³⁰³ Werner Breig in Ulrich Müller und Peter Wapnewski: Richard-Wagner-Handbuch in Stuttgart im Kröner Verlag 1986: Wagners kompositorisches Werk, S. 353 – 470, darunter Der Fliegende Holländer, S. 376 – 382: S. 376, 3. Abs. f.

³⁰⁴ ebd. S. 377, 4. Abs. f.

³⁰⁵ ebd. S. 377, 4. Abs. f.

³⁰⁶ ebd. S. 378, 2. Abs.

³⁰⁷ ebd. S. 378, 3. Abs.

„Grossen Oper“ Rienzi weit hinter sich.“ Daraus lässt sich schon ein Indiz ableiten, dass „die herkömmlichen Typen der Oper überanstrengt“ werden, ja formal geradezu überquellen. Dennoch oder vielleicht gerade deshalb ist es möglich, in den vorliegenden Stückteilen eine „psychologisch tiefe Situationserfassung“ vorzunehmen.³⁰⁸

Drittens kommen noch Stücke vor, die bei Breig „auf der Ebene der Bühnenrealität“, man könnte wahrscheinlich auch sagen gegenwärtig, sind. Derer gibt es fünf. Ihr Wert besteht „in einem komplizierten Zusammenspiel aus drei Komponenten.“ Zuerst die Komponenten: „Diese Gesänge zäsurieren äußerlich den musikalischen Fortgang des Stücks,“ andererseits sind sie keine Opernnummern im klassischen Sinn, da das Singen von Liedern jeweils explizit in der Handlung vorkommt.³⁰⁹ Weiters dienen diese Gesänge zu Herstellung weiträumiger Zusammenhänge. Beispiel: Im 1. und im 3. Aufzug verklammern die Exposition und die Reprise des Steuermann Liedes b.z.w. des Matrosenchores große Formabschnitte.“ Etwa wird oft ein Lied – Unterbrechungseffekt eingesetzt. Dieser besteht darin, dass die Erwartung des kompletten Ablaufs des Liedes gestört wird, um eine neue Art von Variation zu generieren.³¹⁰

Die fünf breig'schen Stücke auf Ebene der Bühnenrealität konkret: Das Steuermann – Lied, welches in der zweiten Strophe wegen Müdigkeit des Steuermannes abgebrochen wird. Das Spinnerinnen – Lied, das nicht über die Einleitung hinausgelangt, weil Senta mit der Ballade unterbricht. „Die Ballade der Senta ihrerseits jedenfalls der reguläre Fortgang wird durch ihren Entschluss: ‚Ich sei's, die dich durch ihre Treu erlöse!‘ angehalten.“³¹¹ Das Lied der norwegischen Matrosen gehört auch noch dazu. „Es wird in seiner zweiten Strophe von Klängen des Meeres verfremdet und in der dritten Strophe von der Holländer – Mannschaft und deren Zwischenrufen völlig deformiert.“ Der Chor der Holländer – Mannschaft ist es auch, der innerhalb der fünf Gesänge, die sozusagen gegenwärtig sind, als einziges nicht unterbrochen oder verändert wird.³¹²

Breig wertet die Leitmotive dermaßen – er bezeichnet sie als „Grundthemen“, dass diese grundsätzlich auch im fliegenden Holländer gegeben sind, aber man differenzieren muss, in welcher Weise sie eingesetzt wurden. Er führt weiter aus, „die ‚Grundthemen‘ reichen eben vom isolierten Zitat wie in der Holländer – Arie bis hin zum konstruktiven Einsatz“ dort, wo im Holländer am fortschrittlichsten komponiert wurde. Dies sind der „Schlussteil des Steuermann – Liedes mit der Auflösung der Liedmelodik und der Überleitung zur Holländer – Arie und vor allem die Doppelchor – Szene im 3. Aufzug.“³¹³

Trotz des fallweisen bereits nummernübergreifenden Leitmotiveinsatzes, und hier geht es bereits um Leitmotive im eigentlichen Sinn, handelt es sich „beim Fliegenden Holländer noch nicht um ein von Wagner aufgestelltes System, das auf andere Werke übertragbar wäre.“ Was aber bleibt kompositionstechnisch vom Fliegenden Holländer? Wagner nannte es: „eine ungemein eindringliche Farbe und zwar von der größten Bestimmtheit“. Es geht dabei um den sorgfältigen und „einheitlichen dichterisch – musikalischen Zugriff“, der zwar in Werken wie dem Ring seine Spitzen gefunden haben aber in Werken wie dem Fliegenden Holländer seinen Anfang gefunden haben wird.³¹⁴ Eine Spezialität Richard Wagners.

³⁰⁸ ebd. S. 379, 2. Abs.

³⁰⁹ ebd. S. 379, 3. Abs. f.

³¹⁰ ebd. S. 379, 5. Abs. f.

³¹¹ ebd. S. 379, 6. Abs. f.

³¹² ebd. S. 380, 1. Abs.

³¹³ ebd. S. 382, 6. Abs.

³¹⁴ ebd. S. 382, 7. Abs. f.

3.1.3. Carl Dahlhaus

Carl Dahlhaus kommt auch auf den nachkomponierten Schluss, der übrigens im Tristan – Stil verfasst wurde, zu sprechen und analysiert ihn folgendermaßen: Das Motiv, das auf den Text: „Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse“ am Ende der Ballade der Senta erklingt, erklingt auch am Schluss der Ouvertüre und des dritten Akts. Es drückt auch den im Text grundgelegten Entschluss aus. Weiters ist aber in vorliegendem musikalischem Abschnitt auch eine Chromatik enthalten, die an Tristan erinnert, die Sehnsucht zum Tode ausdrückt – da Senta den Willen gebildet hat, „Werkzeug der Erlösung des Holländers zu sein,“ zu sterben.³¹⁵

Carl Dahlhaus nimmt weiters auch Stellung zu den Fragen, ob der Fliegende Holländer ein Musikdrama ist, wie er komponiert wurde, ob es Leitmotive gab und welche Kompositionstechnik insgesamt bei dessen Verfertigungsstil zur Anwendung kam.

Der Fliegende Holländer fällt offiziell in die Kategorie der romantischen Oper, was Wagner als Theoretiker in Frage stellte, aber als Theaterpraktiker sehr wohl in gewisser Weise akzeptierte. Er verwandte nämlich zunächst eine Gliederung für das Werk, die sehr konservativ und konventionstreu anmutete. „Ein Chor als tragender Grund“ fürs Gesamtwerk, der Einsatz eines Ensemblesatzes wie bisher, der die Situation im Groben darlegt und eine „Arie, deren Ausdruck – Expressivo – um so wirksamer heraussticht, als es sich vom Parlando des Ensemblesatzes unterscheidet.“ Summa summarum also nichts Ungewöhnliches.³¹⁶

Auf der anderen Seite ist da aber die Feststellung, dass es im Fliegenden Holländer einfach keine Nummern mehr gibt, folglich auch keine Nummernoper im klassischen Sinn mehr vorliegen kann. Dahlhaus schlägt eine neue Kategorie vor: die „Szenenoper“. Dabei werden „einzelne Arien, Duette, Ensemblesätze und Chöre“ zu größeren Einheiten „zusammengefasst, statt sie wie bisher unverbunden nebeneinander stehen zu lassen, jedoch ohne, dass von einem ‚durchkomponierten Musikdrama‘ die Rede sein könnte.“³¹⁷

Es liegen also gewisse Verbindungen einzelner Teile vor aber noch nicht im Sinne eines Gesamtsystems sondern, vielleicht könnte man sagen, im Sinne einiger weniger dafür sehr großer Nummern pro Werk. Laut Dahlhaus ist es jedenfalls irrig, daran zu glauben, es liege grundsätzlich stets entweder eine „Nummernoper“ oder ein „durchkomponiertes Musikdrama“ im eigentlichen Sinn des Begriffes vor.³¹⁸

Die Wiederkehr von Strophen oder Zeilen in Formen wie a b a oder a a b wird umso verzichtbarer, „je enger die Teile innerhalb des Komplexes miteinander verschränkt sind.“ Die Arienschematik wird abgelöst, es entsteht eine neue „Freiheit, in jedem Augenblick der dramatischen Sprache und Gestik“ durch die adäquaten musikalischen Mittel „gerecht zu werden.“³¹⁹

³¹⁵ Dahlhaus, Carl, „Der Fliegende Holländer“, Carl Dahlhaus: Richard Wagners Musikdramen, 1996² Ditzingen, S. 15 – 34: S. 22, 3. Abs. f.

³¹⁶ ebd. S. 23, 2. Abs.

³¹⁷ ebd. S. 24, 2. Abs.

³¹⁸ ebd. S. 24, 2. Abs.

³¹⁹ ebd. S. 25, 1. Abs.

Dabei geht es paradoxerweise um die große Form. Denn, „wenn eine Szene“ – ein Komplex – „als Gruppe von charakteristisch verschiedenen Teilen sich wechselseitig stützt und ergänzt, ist der einzelne Abschnitt“ von einer Stütze nach außen hin „entlastet.“ Er muss sich nicht mehr unter ein Arienschema einer geschlossenen Form unterwerfen. Dabei „emanzipiert sich die Melodik“, ohne als bloßes Stückwerk verschieden auftretender Einzelteile aufzutreten.³²⁰

Sentas Ballade, das zentrale Stück im Werk – 2. Akt – ist nicht bloß „eine Erzählung vom Fliegenden Holländer sondern eine Beschwörung“, die etwas Zaubenhaftes an sich hat – fast so wie „Elsas Traumerzählung im Lohengrin“, die ebenso den Helden quasi herbeiruft.³²¹

Exkurs: Wagner hat das Werk zwar als Drama anlegen wollen, dagegen, dass es eines geworden ist, spricht aber, „dass die Personen keine Entschlüsse fassen und auch nicht der Dialog das erste Medium ist.“ Auch das Duett Holländer/Senta ist nur nach außen hin ein Dialog, in Wahrheit ist es ein Doppelmonolog, „der als bloße Hülle des Verstummens und Schweigens erscheint.“³²²

Freilich kann hier nur eine typologische Zuordnung gegen den Dramenbegriff vorgenommen werden, und es gibt auch vereinzelt Punkte, die für die Bejahung des Dramas sprechen würden wie zum Beispiel jener, dass am Schluss sehr wohl ein Dialog zwischen Holländer und Senta stattfindet: „Du weist nicht, wer ich bin... und davor sowie danach. Aber Dahlhaus geht von einer Verneinung des Dramas aus, und es gibt wie angeführt gute Gründe dafür, ich schließe mich hier Dahlhaus an, weil ich der Meinung bin, dass die – seine – Gründe überwiegen.³²³

An die Stelle der eigenen Entscheidungen der handelnden Personen tritt im Holländer vielmehr so etwas wie „die Bestimmung“ durch eine höhere Gewalt, „der man sich widerstandslos unterworfen fühlt“ und gegen die man nichts tun kann. Im vorliegenden Fall tritt noch ein Element eines transzendentalen Bezugs hinzu, der gleichsam einer inneren Stimme die Handelnden zu einer Art Zwangshandlungen antreibt, mit der diese sich, nachdem sie sie erfüllen oder bereit sind, sie zu vollziehen, aber wenigstens einverstanden zu erklären scheinen. Man könnte also im Ergebnis von einer „lenkenden Hand Gottes“ sprechen.³²⁴ Exkurs Ende.

Auch Dahlhaus legt in seinem Kapitel „Der Fliegende Holländer“ das Zitat über das Werk aus der Mitteilung an meine Freunde – „einer autobiographischen Skizze aus 1851- erschienen also ein Jahrzehnt nach der Geburt des Fliegenden Holländers“ bei. Diesmal komplett vollständig:³²⁵

„Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des Fliegenden Holländers schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewusst den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln

³²⁰ ebd. S. 25, 1. Abs.

³²¹ ebd. S. 27, 2. Abs.

³²² ebd. S. 28, 2. Abs.

³²³ ebd. S. 28, 2. Abs.

³²⁴ ebd. S. 28, 2. Abs.

³²⁵ ebd. S. 30, 3. Abs.

sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine ‚dramatische Ballade‘ zu nennen. Bei der unendlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptbestimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir.“³²⁶

Wagner schrieb dies wahrscheinlich deshalb so, weil er laut Dahlhaus einer jener revolutionären Künstler war, die nur unter „Furcht und Zittern“ ihre Werke schufen und gleichsam als Rechtfertigung für Neues stets die Tendenz hatten, „Vorformen zu suchen oder auch zu konstruieren.“ Er schrieb hier weniger so Dahlhaus über den Fliegenden Holländer als über den Ring und versuchte, „die frühen Werke mit der Idee der Leitmotivtechnik im Sinne des Rings zu verschränken.“ Wagner hat also gemäß Dahlhaus hier nicht die Wahrheit gesagt, er wäre vielmehr überwiegend einem Irrtum bezüglich des Holländers erlegen.³²⁷

Dazu ist zu sagen, dass Dahlhaus nur teilweise Recht hat. Denn er übersieht (s.o.), dass im Fliegenden Holländer ja teilweise auch Leitmotive im eigentlichen Sinn vorkommen z.B. in der Chorszene zwischen den Norwegern und der holländischen Mannschaft. Wenn er aber meint, Wagner habe ein wenig übertrieben, so hat er zweifellos Recht. Die thematischen Keime würden viel eher zum Ring als zum Holländer passen.³²⁸

Aber auch die Ballade der Senta enthält eine „poetische Stimmung, die immer wieder in anderen melodischen Prägungen Gestalt annimmt.“ Der Unterschied zu späteren Werken – ab Tristan – aber liegt daran, dass die Motive des Fliegenden Holländers nicht von solcher Dramatik sind, sie weisen etwa in der Regel keine eigene Struktur: Ahnung – Erscheinung – Erinnerung auf, und wirken daher eher wie Reminiszenzen, Erinnerungen, die wie Zwischenrufe in die Musik als „kleine Leitmotive“ in die Musik eingebracht werden. „Die Ballade der Senta ist daher selbst kein fest umrissener musikalischer Motivkomplex“ mit Bezug auf ein allfälliges Gesamtsystem „Fliegender Holländer“ aber ein thematisches Übersichtsbild der (Leit-)Erinnerungsmotive des Werkes.³²⁹

Dahlhaus selbst spricht auch vom Einsatz von Grundmotiven – gemeint sind wohl doch Leitmotive in seinem Kapitel. Er geht sogar weiter als Breig, wenn er formuliert, dass seines Erachtens, die innere Handlung, also alles, was mit der Beziehung zwischen Holländer und Senta psychologisch zu tun hat, auf den Boden von Grundmotiven aufgebaut ist b.z.w. von ihnen eingefärbt ist. Er führt hierzu an: „den Monolog des Holländers, Eriks Traumerzählung, einzelne Abschnitte des Duetts Holländer – Senta sowie der Schluss des Werks.“³³⁰

Interessanterweise widerspricht sich hier Dahlhaus diametral zu dem, was er nur wenige Zeilen zuvor gesagt hat. Denn, wenn er schon selbst zugibt, dass Grundmotive eine sehr tragende Rolle im Holländer spielen, könnte er auch gleich eine Bezeichnung

³²⁶ ebd. S. 30, 3. Abs. f.

³²⁷ ebd. S. 31, 1. Abs.

³²⁸ ebd. S. 31, 1. Abs.

³²⁹ ebd. S. 31, 1. Abs.

³³⁰ ebd. S. 31, 2. Abs. f.

dieser Nichterinnerungsmotive als Leitmotive zulassen, wenn er schon – verständlicherweise – ein Musikdrama verneinen muss.³³¹

Dahlhaus macht irrigerweise, nachdem er festgestellt hat, dass Grundthemen in vier Stellen außer der Ballade vorkommen, einen Schritt zurück, indem er diese schließlich wieder samt und sonders zu Erinnerungsmotiven degradiert. Feststeht also, irgendwo am Weg muss ein Fehler passiert sein. Die Lösung heißt: Es sind zwar, so wie Dahlhaus im Ergebnis feststellt, Erinnerungsmotive, aber an gewissen Stellen werden diese auch leitmotivisch eingesetzt (s.o.). Gemeint ist hier das Steuermann – Lied und die Chor – Szene.³³²

Warum sind hier bloß Erinnerungsmotive zum Einsatz gekommen? Weil im Grunde selbst etwa das Holländer – Motiv in Eriks Tramerzählung „keine Gerüst – Funktion im Tonsatz“ hat, die symbolhaften Einleitungsmotive für das Holländer/Senta – Duett und das Erlösungsmotiv erscheinen „lediglich als Zitate, beziehen sich lediglich auf den musikalischen Kontext, statt dessen Substanz zu sein. Sie sind dramatisch bedeutungsvoll, aber musikalisch nicht völlig integriert.“³³³

Bei dieser Sache vertrete ich die Meinung, dass es seitens Dahlhaus verwirrend ist, Grundmotive zu bejahen und Leitmotive zu verneinen. Im Grunde meinen wir – er und ich – ja das Gleiche. Er vertritt die These, aus den Grundmotiven leiten sich die Erinnerungsmotive und Leitmotive ab, ich bin der Meinung, aus dem Leitmotiv leiten sie sich ab, nur das dabei das Leitmotiv als Überbegriff erhalten bleibt, denn wozu unbedingt noch einen neuen Begriff schaffen?

Wagner wiederum übertrieb insofern, als er von einem „Gewebe von wiederkehrenden melodischen Motiven“ sprach, in Wahrheit aber jedenfalls beim Fliegenden Holländer grundsätzlich nur das „konventionelle Gerüst der musikalischen Syntax“ vorhanden ist. Auch Dahlhaus räumt ein, dass es einen Leitmotiv – Einsatz gibt, er nennt dies aber „Emanzipation der Melodik von der Arientradition“ und bezieht sich ebenfalls auf das „Holländer/Senta – Duett“, erwähnt zusätzlich noch die „Traumerzählung Eriks“. Dahlhaus weist aber auch darauf hin, dass Wagner bei der Komposition dieser Stellen trotz allem nicht auf die „Unterwerfung der musikalischen Abschnitte der Periodenstruktur – diesmal der quadratischen“ – verzichtete, also einer Gruppierung von etwa zweimal 8 Takten, die in der Binnenstruktur nochmals untergliedert sind. Dies ist das, „was verhöhrend später von Wagner als Quadratur der Tonsatz – Konstruktion“ bezeichnet wurde (s.o.)³³⁴

Warum aber hielt Wagner noch an dieser Struktur fest, die er später selbst verdammt? Wie sich zeigt, nicht aus Fahrlässigkeit. Es liegt vielmehr die Begründung darin, dass er so fürs Erste den Einsatz seiner emanzipierten Melodik rechtfertigte. Wagner verzichtete zusehends darauf, Lied, Rondo und Ritornellformen in das Werk einzukomponieren, diese Formen sind auf ein Minimum eingeschrumpft. Anstatt dessen hat „jede Textzeile ihre eigene Melodie“, die sich an der Wortsprache orientiert – siehe später Versmelodie und auch schon ein wenig auf die Gebärde Acht gibt.³³⁵

³³¹ ebd. S. 31, 2. Abs. f.

³³² ebd. S. 32, 1. Abs.

³³³ ebd. S. 32, 1. Abs.

³³⁴ ebd. S. 32, 2. Abs.

³³⁵ ebd. S. 33, 1. Abs.

Nachdem aber die Struktur Ahnung – Erscheinung – Erinnerung der Leitmotive noch nicht geschaffen ist, „hält Wagner zunächst an der strengen Periodenform fest,“ damit die einzelnen Gesangsphrasen nicht auseinanderfallen. Ziel dabei insgesamt ist wie gesagt, „den Tonfall der Worte und deren gestische Ergänzung nachzuzeichnen. „Es kommt dabei zu einem Nebeneinander expressiver Augenblicke“ in einer gewissen „melodischen Anarchie“, der vom „Schematismus der syntaktischen Form“ ausgeglichen wird.³³⁶

Normalerweise sind Melodien doppelt geschlossen. Sie enden jeweils jede Zeile und weisen eine syntaktische Struktur (z.B. Periode) auf. Man kann folglich von einer „doppelten Determination“ sprechen. Wagner bedient sich nurmehr der syntaktischen Struktur als Formalmittel. Es sei darauf hingewiesen, dass also die Möglichkeit besteht, diese beiden Formen einzeln oder auch kombinierend als Gestaltungsmittel bei der Komposition einzusetzen, wie sich hier gezeigt hat. Allerdings gehen klassisch angelegte doppelt geschlossene Abschnitte zuweilen schon in die Richtung eines „Schlagers, weil deren gewisse Schlichtheit nicht jedenfalls nicht von vornherein abzustreiten ist.³³⁷

Im Holländer findet sich die „Quadratur“ im Ring (s.u.) die „musikalische Prosa“ (s.o.). Hierbei werden auch „Phrasen aneinandergefügt“, wenn keine Periode als Form dafür eingesetzt wird. Im Gegenzug herrscht allerdings dort das Leitmotivsystem im eigentlichen Sinn vor, also „die ständige Wiederkehr gleicher Motive, die das ganze Drama umfassende Leitmotivtechnik.“³³⁸

„Es wird hierbei in der Melodik ein musikalischer Zusammenhang hergestellt, der in der Rhythmik – der Syntax – zerfallen ist. Im Fliegenden Holländer dagegen“ gibt es zwar schon Leitmotive aber nur in den erwähnten beiden – seltenen – Fällen. „Die Motivwiederkehr“ ist hier eher ein „peripheres Moment“, sie ist von der Kompositionstechnik her eher „nicht konstitutiv“.³³⁹

Der Nachteil in diesem System der freieren aber noch nicht ganz freien Melodik ist aber so Dahlhaus auch zu nennen: Es handelt sich eben genau um diesen schmalen Unterschied in der Freiheit, eine Melodie nach völlig gesetzlosem Schema bilden zu können, der erst im Leitmotivsystem der eigentlichen Art gegeben sein wird und auf den daher der Fliegende Holländer den Rezipienten noch – sei es mit Ungeduld oder auch nicht – warten lässt.³⁴⁰

3.2. Der Ring des Nibelungen

3.2.1. Jörg Riedlbauer

In seinem Artikel „Wagners ‚Leitmotive‘ im ‚Ring des Nibelungen‘ und ihre operndramatische Tradition gibt er einen Überblick über das Aufkommen und den Einsatz der Leitmotive im Opus Magnum Richard Wagners. Er beginnt mit der Herkunft des Terminus, den er wie schon in dieser Arbeit erörtert bei Hans von Wolzogen

³³⁶ ebd. S. 33, 1. Abs.

³³⁷ ebd. S. 33, 2. Abs. f.

³³⁸ ebd. S. 34, 1. Abs.

³³⁹ ebd. S. 34, 1. Abs.

³⁴⁰ ebd. S. 34

verortet, der „als Freund des Hauses Wahnfried und damit Wagners einem Wunsch des Meisters nach Verständlichmachung seiner Dramen“ nachgekommen ist.³⁴¹

Er sah sich also im Ring nach einprägsamen musikalischen Gebilden um, die er mit späterer Billigung Wagners, der sie wiederum, wie ich sie schon Dahlhaus in den Mund gelegt habe, Grundthemen nannte, als Leitmotive bezeichnete. Er gab ihnen Namen, „die seine Zeitgenossen“ zuweilen „als gestelzt empfanden,“ sodass seine Erfindung des Leitmotivs sogar karikiert wurde.³⁴²

Außerdem fand er sehr viele Leitmotive. Denn er nannte auch Leitmotiv Gebilde, „die aus anderen Motiven hervorgegangen sind und eigentlich nicht eigenständig sind.“ Weiters übersah von Wolzogen, dass ein Leitmotiv nur dann seinen Tatbestand erfüllt, „wenn es von seinem Hörer eindeutig bestimmt werden kann,“ das heißt, wenn es zumindest einmal in Erscheinung tritt. (s.o.) Irrtümlicherweise wurden von von Wolzogen aber auch solche Motive als Leitmotive bezeichnet, welche nur als herkömmliche Begleitungsabschnitte dienen.³⁴³

Wagner sagte im Gegensatz zum Dramenbegriff über den Ring des Nibelungen als Musikstück nur: „Darüber lässt sich nicht verkehren“, und auch zahlreiche Analytiker machten sich nicht die Mühe einer umfassenden Befassung mit der Musik des Rings. Man versteckte sich hinter Formeln wie zum Beispiel „dem Geheimnis der Form bei Richard Wagner“ – Zitat Alfred Lorenz.³⁴⁴

Auch Riedlbauer nimmt natürlich Bezug auf die allerersten Anfänge des Leitmotivs, die einerseits auf den hier bereits bekannten Friedrich Wilhelm Jähns zurückführen, der in seiner Weber – Monographie bereits von „planvoll angewandten Leitmotiven“ und zwar zu allererst gesprochen hatte, andererseits aber auch auf Gottlieb Federlein, der in einer Abhandlung über das Rheingold dort konstatierte Erinnerungsmotive „als Leitthemen bezeichnete und sie mit Namen versah. Dieser tat dies fünf Jahre vor 1876, dem Erscheinen des Büchleins von von Wolzogen.“³⁴⁵

Riedlbauer informiert, dass neben Wolzogen auch die angeführten und andere Opernführer über das Musikdrama „Ring des Nibelungen“ im Umlauf waren und diese wechselseitig um die Richtigkeit der Bezeichnung der musiktheoretischen gattungsspezifischen Neuerungen stritten. Riedlbauer hebt aber den Führer als aktuell „zugänglichsten“ von Burghold hervor.³⁴⁶

Ein weiteres Problem ist, dass immer zu viele Motive als Leitmotive bezeichnet würden. Aber ein Motiv, dass sicher den Charakter eines Leitmotivs habe, sei das Fafner – Motiv. Es tritt in Erscheinung, als sich Alberich in den Wurm verwandelt und kommt zahlreich wieder vor. Bsp.: Nachsinnen Mimes. Wenn Siegfried gegen den Wurm kämpft etc.³⁴⁷

³⁴¹ Riedlbauer, Jörg, „Wagners ‚Leitmotive‘ im ‚Ring des Nibelungen‘ und ihre operndramatische Tradition“, Österreichische Musikzeitschrift, 41. Jahrgang, 1986, H 12, S. 629 – 34: S. 629, 1. Abs.

³⁴² ebd. S. 629, 1. Abs.

³⁴³ ebd. S. 629, 2. Abs.

³⁴⁴ ebd. S. 629, 3. Abs.

³⁴⁵ ebd. S. 629, 4. Abs. f.

³⁴⁶ ebd. S. 630, 2. Abs.

³⁴⁷ ebd. S. 630, 3. Abs.

Im Aufsatz „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ geht Wagner auf das Leitmotivsystem dermaßen ein, dass er sagt, das Musikdrama „müsse die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen.“ Es solle dabei „die Oper von einem Gewebe von Grundthemen durchzogen“ werden. Viele Theoretiker haben diese und ähnliche Aussagen jedoch sehr verwirrt. Denn Wagner folgte diesen seinen Gesetzen nur teilweise. Die der Symphonie typischen Durchführungen finden sich fast nie. Anstatt dessen wird häufiger in a b – oder a b a – Form oder ähnlichem mit den Grundthemen umgegangen.³⁴⁸

Nun kommt der Nukleus des Artikels. Riedlbauer wartet mit einer erfrischend prägnanten Leitmotiv – Definition, die den Sachverhalt exakt zu beschreiben weiß, auf. Er sagt, die Leitmotive Wagners seien im Grunde „nichts anderes als die bisherigen Erinnerungsmotive.“ Sie unterschieden sich grundsätzlich nicht in Kompositionstechnik und Anwendung, als es sich um auf der Bühne vergegenwärtigte Musik handle, deren Konnotation zu einem anderen Zeitpunkt abgerufen werde.³⁴⁹

Es gibt allerdings einen entscheidenden Unterschied. Die Häufigkeit und das Gesamtausmaß der Anwendung. Am Beginn der Wagner’schen Werke wird das Leitmotiv auch nur als Erinnerungsmotiv angewandt, also bloß als Interpellation – zitathaft – als Zusatz immer wieder zwischendurch im musikalischen Fluss. Ich sage dazu Erinnerungsmotiv im Rahmen des Leitmotivs im weiteren Sinn.³⁵⁰

Kommt nun aber ein gesamtes System von Erinnerungsmotiven, Grundthemen oder wie immer man es nennen möchte, zusammen, liegen auf jeden Fall Leitmotive vor, da geradezu begriffsnotwendig dadurch auf die Grenze der Arien – Rezitativform verzichtet wird und auch das, was man unter Quadratur des Tonsatzes versteht – die Periodenform – hier nicht vorkommt, was einen Leitmotivcharakter wegen des derart über einen Zusatz im musikalischen Kontinuum Hinauswachsens konstituiert. Damit hebt sich Wagner von der Gewohnheit des Erinnerungsmotivs des 18. Jahrhunderts ab.³⁵¹

Noch ein weiteres besonderes Verdienst kommt Riedlbauer in seinem Aufsatz zu. Er verfasste nicht nur eine wunderbare Definition sondern ergänzt auch die von Schmierer in der französischen Rettungsoper verortete Geburt des Leit- bzw. Erinnerungsmotivs um jenes Werk, das „in deutscher Sprache“ zu allererst ein solches enthielt. Es ist dies „Pimpione von Georg Philipp Telemann aus 1725.“³⁵²

Der Abschnitt: „Mein Haus ist einsam, ich bin reich“ hat dort dieselbe Vertonung erhalten wie später die Textzeile: „Ich bin in sie verliebt, was will ich machen?“ Mit der Wiederholung derselben Vertonung soll daran erinnert werden, dass „Vespetta, das Kammermädchen“, nun aus ihrem Herrn einen Esel gemacht hat. „Dieser ist vertraglich dazu verpflichtet, ihr 10000 zu zahlen, wenn er sich von ihr“, die zwischenzeitlich durch Ehe „Herrin im Hause“ geworden ist, „wieder scheiden lässt.“ Sie wird ihm auf der Nase herumtanzen. Er ist trotzdem in sie verliebt. Alle Mätzchen haben nichts daran geändert. Das alles liegt nun auch in dieser Zeile Musik gleichsam als Subtext sozusagen kompositorisch verpackt.³⁵³

³⁴⁸ ebd. S. 631, 2. Abs.

³⁴⁹ ebd. S. 631, 3. Abs.

³⁵⁰ ebd. S. 631, 3. Abs.

³⁵¹ ebd. S. 631, 3. Abs.

³⁵² ebd. S. 631, 6. Abs.

³⁵³ ebd. S. 631, 7. Abs. f.

Auch vor Telemann gab es Wiederholungen von musikalischen Phrasen in der Oper, aber der dramatische Bezug zur Handlung ist deutlich neu.³⁵⁴ Richard Wagner hatte, als er den Ring des Nibelungen komponierte, gewiss auch zahlreiche Vorbilder. (s.o.) Er kannte z.B. Beethovens Fidelio, Webers Freischütz, Marschners Hans Heiling, Spohrs Jessonda, wobei „Spohr sich ausdrücklich zum Erinnerungsmotiv bekannte.“³⁵⁵

Mit Beethoven unterhielt er sich darüber, ob es nicht eine gute Idee sei, bei der Komposition der Oper Melusine, einem Projekt, das Beethoven zu verwirklichen vor hatte, Melusine bei jeder ihrer Erscheinungen oder ihrer Einwirkungen „eine wiederkehrende, leicht zu behaltende Melodie“ zuzuordnen.³⁵⁶

In Frankreich war die Erinnerungs-/Leitmotivfrage auch très en vogue. „1785 etwa sagte Lapepère, dass durch dieses kompositorische Mittel größere Zusammenhänge zwischen den einzelnen abgeschlossenen Musiknummern einer Oper hergestellt werden könnten. Castil – Blaze, Professor des Pariser Konservatoriums, befürwortete“ das Leitmotiv ebenso. „Er wies auf die Opern Méhuls hin,“ die auch Wagner kannte und führte aus, „dass man etwa einer handelnden Person ein Motiv zuordnen solle, um es an anderen Stellen wieder anklingen zu lassen, wenn von jener Person die Rede ist.“³⁵⁷

André Grétry als Vertreter der französischen Rettungsoper, man denke an (s.o.) Richard Coeur de Lion, eine der ersten der Gattung. Grétry „bekannte sich auch zur Komposition der Erinnerungsmotive“ und wurde auch schon oben genannt.³⁵⁸

3.2.2. Hubert Kolland

In seinem Artikel „Zur Semantik der Leitmotive in Richard Wagners Ring des Nibelungen“ schlüsselt Kolland die Leitmotive auch auf ganz eigene Weise auf, gibt eine Analyse der Diskussion über den Begriff und ergänzt diese da und dort noch mit eigenen Kommentaren b.z.w. Anmerkungen. Am Anfang steht bei ihm das Leitmotiv im Ring des Nibelungen.

Es ist ein theoretisches Konstrukt in einem Dreieck. Am oberen Zipfel befindet sich die Zeichengestalt, links der Begriff und rechts das Objekt. Von oben über die Mitte nach links heißt die Verbindung Bedeutungsfunktion und von oben über die Mitte nach rechts heißt dieselbe Bezeichnungsfunktion. Die gesamte Grafik beschreibe das Modell eines Leitmotivs. Es wird hierbei von der Semiotik, der Wissenschaft vom Ausdruck oder aber einfach Bedeutungslehre, her betrachtet.³⁵⁹

Das Ganze hört sich jedoch viel komplizierter an b.z.w. sieht wesentlich schwieriger aus, als es in Wahrheit ist. Die Zeichengestalt sind die Noten, die das Leitmotiv bilden, der musikalische Abschnitt, die Figur, um die es geht, das Motiv, Thema, die Melodie, was auch immer.

³⁵⁴ ebd. S. 632, 2. Abs.

³⁵⁵ ebd. S. 631, 4. Abs. f.

³⁵⁶ ebd. S. 631, 5. Abs.

³⁵⁷ ebd. S. 632, 3. Abs.

³⁵⁸ ebd. S. 632, 4. Abs.

³⁵⁹ Kolland, Hubert, „Zur Semantik der Leitmotive in Richard Wagners ‚Ring des Nibelungen‘“, IRASM 4, 1973, S. 197 – 212: S. 197, 1. Abs.

Die Bedeutungsfunktion gibt dieser Figur nun einen Namen, den Begriff. Dieser steht in sehr starker Abhängigkeit zu dem, was sie eben bedeutet, also wie sie auf der Bühne erscheint, mit Inhalt von den Darstellern sozusagen vergegenwärtigt wird. Es geht also um die gedankliche Vorstellung, die einem von der Darbietung der Szene zur Musik vorgeschlagen wird, welche ja gleichzeitig miteinander ablaufen.³⁶⁰

Die Bezeichnungsfunktion erfüllt die Aufgabe, die Figur mit dem Objekt zu verbinden. Das heißt, ein Leitmotiv hat grundsätzlich stets ein Objekt in der Handlung/auf der Bühne, das es bezeichnet. Damit meine ich, es können Personen mit der Bezeichnung gemeint sein aber auch einzelne Handlungen, ja sogar noch abstrakter, bestimmte Gefühle.³⁶¹

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass ein Begriff sozusagen ein Metazeichen ist, nachdem es ex post hinzugefügt wurde und es eine Zeichengestalt bedeutet, die wiederum ein Objekt bezeichnet. Weiters kann gesagt werden, dass beim Leitmotiv aus anderer Perspektive betrachtet ein Objekt vorliegt, von dem eine Zeichengestalt ausgeht, welche ebenso einen Begriff bedeutet, oder am allerrichtigsten formuliert ist es so, dass beim Leitmotiv eine Zeichengestalt gegeben ist, welche gleichzeitig ein Objekt bezeichnet und einen Begriff bedeutet.³⁶²

Kolland unterscheidet weiters zwischen symbolischem und ikonischem Leitmotiv und führt dazu weiter aus, dass ein symbolisches Leitmotiv als Zeichengestalt praktisch „jede beliebige Zeichengestalt aufweisen könne,“ ohne, dass ein Naheverhältnis vorliege zum bezeichneten Objekt, wohingegen beim ikonischen Zeichen sehr wohl eine Nahebeziehung gegeben sein müsse. Freilich ist es meines Erachtens letzten Endes trotzdem nicht einfach, solch eine Unterscheidung einzuhalten, denn wer maßt sich an zu richten, welcher Musikabschnitt, was bedeutet, wenn es keine explizite Regieanweisung des Komponisten gibt?³⁶³

Jedenfalls führt Kolland als Exemplum fürs „ikonische“ das Wanderermotiv Wotans und dessen genaue Struktur, Verarbeitung etc. an, um es als besonders nahe am dargestellten Inhalt festzustellen.³⁶⁴

Beispiele für unscharfe, d.h. symbolische Motive sind etwa „das Unmutsmotiv, welches das Todesmotiv oder das Tarnhelmmotiv, welches das Schlafmotiv vertreten könnte.“ Kolland schränkt zwar selbst ein, dass dies nur in Einzelfällen möglich und daher nicht als sehr probates Mittel anzusehen ist, nachdem die Motive schon „bedeutungsmäßig schwer vorbelastet“ sind, dennoch „gäbe es“ das Element „Zufall beim symbolischen Motiv“ sehr stark.³⁶⁵

Überhaupt hat seine Theorie den Mangel, dass man bei der Unterscheidung zwischen symbolischem und ikonischem Leitmotiv immer den Gedanken anzustellen hat, wenn ein Leitmotiv in Erscheinung tritt, könnte die vorliegende Zeichengestalt noch passender etwas anderes bedeuten, als gerade dargestellt wird oder nicht, was irgendwie witzlos ist und nicht im Sinn der Sache sein kann.

³⁶⁰ ebd. S. 197, 1. Abs. f.

³⁶¹ ebd. S. 198, 1. Abs. f.

³⁶² ebd. S. 198, 2. Abs.

³⁶³ ebd. S. 198, 3. Abs. f.

³⁶⁴ ebd. S. 199, 3. Abs.

³⁶⁵ ebd. S. 202, 1. Abs.

Und es geht bei Leitmotiven nicht darum, etwas zu verkomplizieren, sondern es soll etwas erleichtert werden, und ich denke diese weitere Abstraktionsebene führt den Anwender lediglich in die Irre. Kolland schreibt schließlich selbst, dass symbolische Leitmotive letztlich doch den ikonischen ähnlich sind, folglich ist die Unterscheidung wahrlich reiner Wahn.³⁶⁶

Was sind Naturmotive? Gemäß Kolland solche Motive, „die sich aus der dichterisch dramatischen Absicht ergeben“ und die sich auf das Dargestellte unmittelbar beziehen, ja schon im vorhinein für es ausgewählt wurden. Vielleicht ist es auch das, was Kolland mit seinen „ikonischen“ Motiven ausdrücken will nur, dass er es eben letztlich nicht getan hat. Denn es ist ein Unterschied, ob ich im nachhinein feststelle, dieses Motiv wird schon dieses Objekt bedeuten mit allergrößter Wahrscheinlichkeit und deshalb sage ich, ich nenne es ikonisches Motiv und wenn ich es nicht glaube, spreche ich von symbolischem Motiv oder ob ich weiß, der Komponist wollte wirklich mit diesem Motiv dieses oder jenes Objekt bezeichnen etwa durch Sekundärquellen etc, und ich nenne es hernach Naturmotiv, ikonisches Motiv oder ähnlich.³⁶⁷

Im zweiten angenommenen Fall besteht die Benennung meines Erachtens zu Recht im ersten eben nicht. Denn eine Theorie lässt sich wie ein Haus nicht auf Sand bauen, und die bloße Vermutung, jetzt habe dieses oder jenes zu geschehen, aufgrund von Konvention – also sozusagen bloß aufgrund von dessen, was sich eingebürgert hat, oder irgendein parallel laufender Text mögen zwar für ein erstes Ergebnis für die Beurteilung eines Leitmotivs sehr dienliche Indizien sein, aber um darauf eine Ableitung, was Wagner in seinem Leitmotivsystem kompositionstechnisch wollte, zu gründen, finde ich sie reichlich dürftig. Hier bräuchte man eben eindeutige Regieanweisungen, Zeugenberichte oder wirklich einschlägige Sekundärliteratur. (Dennoch kann es sein, dass ich nun die Begriffe ikonisch und symbolisch da und dort verwende, ohne mich auf deren Bedeutung zu stützen, da sie sich in dem restlichen sonst sehr wertvollen Artikel von Hubert Kolland fast wie ein roter Faden hindurch ziehen.)³⁶⁸

Noch zwei letzte Absätze zu ikonischem und symbolischem Leitmotiv. Kolland schreibt, dass durch die Naturmotive der integrale Zusammenhang der Leitmotive geschaffen werde. Er gibt dann an, wie diverse Motive geschaffen und aufgelöst werden: Bsp. „Ewige Jugend“(symbolisch) = Durumkehrung des Nornenmotivs(ikonisch) – gebildet aus dem ‚Werden des Rheingold – Vorspiels‘; Ringmotiv(ikonisch) wird zum Fluchmotiv(symbolisch) und zum Walhall – Motiv(symbolisch).³⁶⁹

Nun ist daneben jeweils vermerkt, ob es sich um ein ikonisches oder ein symbolisches Zeichen handelt. Dies ist aber wie beschrieben gar nicht notwendig. Denn, wenn es bereits möglich ist, mit einer kleinen Abänderung eine komplett andere Bedeutung des Leitmotivs herbeizuführen, die noch dazu dann das Gegenteil von vorher – ikonisch-/symbolisches Zeichen ist, fragt sich wirklich nach einer Notwendigkeit dafür. Möchte man aber unbedingt eine Privilegierung gewisser Leitmotive in Bezug auf deren Bezeichnungsschärfe ihres Begriffs und/oder ihres Objekts vor anderen durchführen, reichte es meines Erachtens, wenn man diese starke b.z.w. schwache Leitmotive nennt.

³⁶⁶ ebd. S. 202, 1. Abs.

³⁶⁷ ebd. S. 202, 3. Abs.

³⁶⁸ ebd. S. 202, 3. Abs.

³⁶⁹ ebd. S. 202, 3. Abs.

Ein Leitmotiv besteht in seiner Zusammensetzung aus „Intervallik, Rhythmik, Harmonik, Instrumentation“ u.s.w., und diese Elemente sind darin je in einer bestimmten Art und Weise zusammengesetzt. Oft sind ein paar Elemente der Grundthemen, wenn diese im Werk aneinandergeraten, gleich, und andere wiederum unterscheiden sich. Bsp. „Choralartiger Bläuersatz des Walhallmotivs und des Wälsungenheldenthemas und des Siegfriedheldenthemas“. Im Gegensatz dazu sind aber die „melodische Führung, die Tonart und der Rhythmus“ insgesamt und jeweils unterschiedlich. „Die Rheingoldfanfare und das Schwertmotiv haben Dreiklangsbrechungen und die Instrumentation durch eine Trompete gemeinsam. Sie unterscheiden sich vor allem durch den Rhythmus und die Art der Dreiklangsbrechung.“³⁷⁰

Kolland meint weiters und zwar zu Recht, dass „sich Leitmotive durch partielle Ausschließlichkeit unterscheiden, man sie sonst kaum unterscheiden könnte.“ Gemeint ist damit, dass ein Leitmotiv nur dann als solches zu bezeichnen ist, wenn es einmal in Erscheinung tritt, sonst könnte es nur die Verarbeitung eines anderen sein, ohne einen bestimmten eigenständigen Inhalt darzustellen.³⁷¹

Er spricht weiters vom Leitmotivsystem als einem System, das der Sprache ähnlich sei, „nachdem sich ebenso Logisches als auch Unlogisches nebeneinander finde,“ lediglich ist die Leitmotivik komplexer, weil sich die Bedeutung eines Leitmotivs viel schwerer herausfinden lässt, als jene der Sprache, in der diese sozusagen unmittelbar vergeben wird.³⁷²

Dem Systemcharakter entspricht es, dass der Motivveränderung in der Regel auch eine Bedeutungsveränderung folgt. Die Tongeschlechter Dur und Moll können ein Hinweis sein, ob eine Aussage positiv oder negativ ist. Weiters ist auch die Kombination von ikonischen und symbolischen Zeichen möglich, so Kolland. Wie bereits beim Ausschließlichkeitscharakter erörtert trägt es das Leitmotiv also in sich, auf der einen Seite Teil eines sich stetig fortsetzenden Handlungsgewebes zu sein, andererseits aber auch als Einzelbaustein eine Aussage darzustellen und diese explizit zu verkörpern.³⁷³

Nun komme ich zum Kern des Artikels Kolland's. Auch er stellt sich die Frage, wie Leitmotive genau funktionieren und präzisiert: Wie kommt die Zeichengestalt durch ihre Bezeichnungsfunktion zur ihrem Objekt und durch ihre Bedeutungsfunktion zu ihrem Begriff? Was muss unternommen werden, dass aus einem kleinen musikalischen Baustein ein echtes Leitmotiv wird?³⁷⁴

Eine Erklärung wird abgegeben, diese mit einem Experiment gestützt. Zuerst zur Erklärung: Bedeutungsentstehung beruht auf Assoziation. Dies ist zwar nicht absolut so, denn es bestehen auch Zweifel an diesem Paradigma, aber der Zusammenhang ist unlegbar. Folglich ist es auch zulässig, bei der Leitmotiventstehung von einem Vorgang auszugehen, der sich auf die Gesetze der Assoziation stützt.³⁷⁵

³⁷⁰ ebd. S. 204, 1. Abs.

³⁷¹ ebd. S. 204, 2. Abs.

³⁷² ebd. S. 204, 2. Abs. f.

³⁷³ ebd. S. 205, 2. Abs.

³⁷⁴ ebd. S. 205, 3. Abs.

³⁷⁵ ebd. S. 205, 3. Abs. f.

Wie lauten aber nun diese? Das angeführte Experiment von A. und C. Staats beantwortet diese Frage und verlief folgendermaßen: Es wurden zwei Gruppen von Versuchspersonen „sinnlose Silben zusammen mit Wörtern der Umgangssprache dargeboten,“ und es kam heraus, dass die Teilnehmer die Inhalte der Umgangssprachwörter auf die sinnlosen Silben übertragen hatten, egal in welcher Gruppe sie waren – jede Gruppe hatte unterschiedliche Wörter.³⁷⁶

Die sinnlosen Silben hatten die Bedeutung von den sinnvollen Silben gespeichert. Besser gesagt, die Teilnehmer hatten dies auf diese Art und Weise getan, falls man nicht davon ausgehen muss, dass sie die Wörter einfach auswendig gelernt hatten, wovon aber, denke ich nicht auszugehen sein wird, es werden zu viele Wörter gewesen sein. Der sogenannte „Bedeutungsston“ wird sich hier also durchgesetzt haben.³⁷⁷

Das Experiment ähnelt insofern der Entstehung der Leitmotivbedeutung, weil in beiden Fällen bestehende Zeichen dazu benutzt werden, neue zu erschaffen. Es geht dabei um die schon erwähnte individuelle Bedeutung jedes Leitmotivs, des Begriffs, um in der Kollandschen Diktion zu bleiben. Bevor es belegt wird, bevor der Rezipient etwas mit ihm assoziiert, ist das Leitmotiv quasi „noch leer“.³⁷⁸

Interessant ist weiters, dass das intendierte Objekt und die Bedeutung in dem Gebäude des Schauspiels/der Handlung gemeinsam dargeboten werden muss, wobei man, wie in dieser Arbeit schon erörtert wurde, aufpassen muss. Es ist für den einzelnen Nichtmusiker oder Nichtwissenschaftler sehr schwierig, ja selbst für den Experten nicht gerade einfach, jedes Thema, jedes Leitmotiv im musikalischen Text Richard Wagners in concreto des Rings zu erkennen. „Wenn auf der Bühne Bedeutendes geschieht, ist auch die Belegung des Leitmotivs leichter erkennbar.“³⁷⁹

Selbstverständlich ist auch der Umgang mit einigen Hauptmotiven oder persönlichen Lieblingsgrundthemen, deren Auftritt im Stück immer wieder zum Erlebnis geraten werden. Der Unterschied zwischen dem Experiment und der Realität des Musikdramas besteht übrigens darin, dass im Experiment abgeschlossene Bedingungen vorherrschen und im Musikdrama stets ein Verlauf gesehen werden muss.³⁸⁰

Ein Motiv im Rahmen der unendlichen Melodie wird daher nicht in jedem Fall leicht zu erkennen sein, aber „je prägnanter das Bühnengeschehen“ sich darstellt, desto einfacher ist es auch, ein in Erscheinung getretenes Motiv festzustellen. Dies ist auch für das Leitmotiv von immenser Wichtigkeit, denn nur „so kann es dieses Geschehen als Objektbezug aufnehmen.“³⁸¹

Aber es gibt immer eine Grenze. Ich kann z.B. schließen, wann ein Leitmotiv in Erscheinung tritt. Dies werde ich wahrscheinlich überhaupt nur auf schlüssige Handlungen der Darsteller stützen können, aber was eben nicht mehr möglich ist, ist festzustellen, welche Leitmotive besonders nahe an ihren Objekten sind oder nicht, jedenfalls finde ich dies wie oben beschrieben unsinnig, denn dafür gibt es den Begriff Hauptthema oder Naturmotiv. Diese Begriffe nehmen bereits eine Wertung innerhalb

³⁷⁶ ebd. S. 205, 4. Abs.

³⁷⁷ ebd. S. 205, 4. Abs.

³⁷⁸ ebd. S. 206, 1. Abs.

³⁷⁹ ebd. S. 206, 1. Abs.

³⁸⁰ ebd. S. 206, 1. Abs.

³⁸¹ ebd. S. 206, 1. Abs.

der Leitmotivik vor, und ich wüsste nicht warum ich nun noch zusätzlich zwischen ikonischen und symbolischen oder einfacher gesagt stärkeren oder schwächeren Leitmotiven unterscheiden sollte? Dies ist eine rein willkürliche Festlegung. Macht man dies dann an der Länge, der Tonart, dem Rhythmus, dem Umstand, dass es zusammengesetzt ist, fest oder woran? Ich finde einfach kein sinnvolles Kriterium.

Beim ikonischen und symbolischen Zeichen komme es auf die Konvention an, welches Objekt der Zeichengestalt zuzuordnen sei. Die Konvention wird jedoch nicht weiter definiert. So stützt sich dieses gesamte System auf etwas, das nicht erklärt ist. Selbst wenn man es mit Sitte übersetzt, scheint dies keine hinreichende Erklärung für ein brauchbares Unterscheidungsmerkmal abzugeben. Warum nicht? Weil der gesamte Ansatz einfach komplett falsch gewählt ist. Denn beim Leitmotiv geht es nicht darum, Zeichengestalten und deren Objekte Begriffen zuzuordnen, sondern es wurden vielmehr für die Zeichengestalten und deren Objekte Begriffe erfunden. Das ist der Punkt. Folglich ist es deshalb auch nicht nützlich, Kriterien festzumachen, wie man Leitmotive Begriffe, die schon bestehen, zuordnen soll. (siehe sogleich unten)

Natürlich, gibt es Situationen, das wurde oben beschrieben, da greift man auf seriöse Quellen – eine Regieanweisung etc. zurück, welches Leitmotiv gerade in Erscheinung tritt oder ähnliches. Aber, und deshalb würde ich gerne in Nuce bei meiner Aussage bleiben, es ist unmöglich, bloß anhand von einer Notenfolge zu sagen, dieses Leitmotiv ist eher dazu geeignet, weniger Objekte oder nur eines darzustellen, wohingegen andere einige oder viele Objekte darbringen können. Es ist auch vollkommen unsinnig. Die Figur des symbolischen und ikonischen Leitmotivs bringt folglich nichts. Den eben beschriebenen Umstand kann man zwar vielleicht feststellen, man wird jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach auch schon alle Fakten finden können, die die Benennung eines Begriffs ermöglichen. Dann ist aber die Unterscheidung nicht mehr sinnvoll, denn wenn man ohnehin gleich zur Benennung hätte schreiten können, warum denn zuerst einen Zwischenschritt tun? Und: Die Naturmotive bilden als ranghöhere Größe gegenüber dem „herkömmlichen“ Leitmotiv sowieso einen substantiellen Teil im Leitmotivsystem, sodass es eine Zweistufigkeit der Motive ja, was die Wichtigkeit anlangt, gibt, die ich sehr befürworte, es aber keiner weiteren eingefügten dritten Stufe im Leitmotivsystem in Form der Unterscheidung zwischen symbolischem und ikonischem Leitmotiv mehr bedarf.

Das Motiv der Rheingoldfanfare tritt bereits bei seinem ersten Auftritt in Erscheinung. Der Objektbezug wird bereits beim ersten Kontakt mit dem Rezipienten im Werk vergegenwärtigt. Die Bedeutung wird durch den nachfolgenden Text der Rheintöchter näher erklärt, aber die reine Vergegenwärtigung geschieht bereits durch die Gebärde des Starrens von Alberich (und das Glänzen des Goldes selbst), während dessen die Fanfare ertönt. Der Text ist aber natürlich zum weiteren Verständnis, was das Rheingold ist, sehr dienlich – eine verständliche Deklamation durch die Sänger von großem Vorteil.³⁸²

Walhall-, Riesen- und Wanderermotiv sind weitere Motive, die gleich beim ersten Auftritt vergegenwärtigt werden. Es gibt jedoch auch andere, bei denen dies nicht der Fall ist. Diese Motive, z.B. Ringmotiv, werden zwar bei ihrem ersten Auftreten vom Text durchaus erwähnt, jedoch nicht in einer Weise deutlich hervorgehoben, wie dies

³⁸² ebd. S. 206, 3. Abs.

notwendig wäre, um von einem in Erscheinung Treten b.z.w. einer Vergegenwärtigung zu sprechen.³⁸³

Das Ringmotiv kommt bereits 50 Mal vor, bevor es endlich in Erscheinung tritt. Nach den Worten Alberichs in der dritten Szene: „Zögert Ihr noch? Zaudert wohl gar?“ folgt die Regieanweisung Alberich „zieht seinen Ring vom Finger, küsst ihn und streckt ihn drohend aus.“ Die Macht des Rings wird dermaßen dargestellt, dazu erklingt die entsprechende Zeichengestalt, das Ringmotiv, das auf diese Art und Weise vergegenwärtigt ist.³⁸⁴

Man sollte, um vom Leitmotivsystem optimal profitieren zu können, dieses, damit meine ich die wichtigsten Leitmotive – deren Zeichengestalten, Begriffe eventuell auch schon Objekte – vor der Rezeption des Rings des Nibelungen kennen. Manche Motive treten am Beginn auf und nehmen zunächst auch für den ungeübten Zuhörer Bedeutung an – nicht immer ganz die richtige. Dies trifft insbesondere auf die „erzählenden Partien des Rings(z.B. Wotan- Brünhilde, Walküre II, 2)“ zu. Leitmotive erscheinen dort jeweils nur im Bündel mit vielen anderen Motiven, und herauszulesen, welche Bedeutung diese genau in dem jeweiligen Kontext haben, kann mitunter eine besonders schwere Aufgabe darstellen, da man als Vorfrage beantworten muss, welche die jeweils anderen miterklingenden Leitmotive genau sind. Ohne den Punkt erreicht zu haben, ein einzelnes Motiv aus dem vielschichtigen Zusammenhang herauslesen zu können, lässt sich zwar leben, es ist aber nur der halbe Genuss.³⁸⁵

Doch über diesen Punkt hinaus ist ein weiterer Umstand eine Erschwernis beim Verständnis des Musikdramas Richard Wagners nämlich der oben bereits einmal erwähnte Sachverhalt, dass musikalische Abschnitte, Figuren und Stimmen zuweilen als Leitmotiv gesehen werden, obwohl sie mangels Vergegenwärtigung nicht als solche zu bezeichnen sind, weil sie etwa nur einmal vorkommen.³⁸⁶

Als Beispiel kann hier die „Cellophrase nach der Nornenszene in der Götterdämmerung“ dienen, welche theoretisch durchaus ein Leitmotiv sein könnte, aber nur dieses eine Mal vorkommt, also als solches ausscheidet. Sie hat aber sehr wohl eine inhaltliche Konnotation, es wird das „anbrechende Tagesgrauen“ vertont. Insgesamt ist also für das Verständnis aller Leitmotive im System eine kaum zu bewältigende „Gedächtnisleistung“ Voraussetzung. Das heißt, es taugt wunderbar für die Theoretisierung, für die unmittelbare Rezeption bleibt es allerdings, so sehr es auch verteidigungswürdig ist, bloß Annäherung.³⁸⁷

Hier nochmals eine prägnante Erklärung von Ahnung, Vergegenwärtigung b.z.w. Erscheinung und Erinnerung: Ahnung bedeutet, dass ein Motiv verwendet, „als Bedeutungsträger gebraucht“ wird, ohne, dass es vorher vergegenwärtigt wurde. Hier liegt dann ein Stück Orchestermelodie vor. Denn das Orchester ist sozusagen der Bühnenraum der zeitlichen Funktion Zukunft, in welchem das Motiv sozusagen absolut antizipativ dargestellt wird.³⁸⁸

³⁸³ ebd. S. 206, 3. Abs. f.

³⁸⁴ ebd. S. 207, 1. Abs.

³⁸⁵ ebd. S. 207, 2. Abs.

³⁸⁶ ebd. S. 207, 2. Abs.

³⁸⁷ ebd. S. 207, 2. Abs.

³⁸⁸ ebd. S. 207, 3. Abs.

Am Ringmotiv demonstriert bedeutet dies, dass dasselbe noch vor dessen Exposition, während Alberich das Rheingold raubt und die Rheintöchter dazu singen, im Orchester eingewoben befindlich ist, nachdem quasi der Rohstoff des Rings auf der Bühne gezeigt wird und schon ein erster Bezug geliefert werden soll. Aber auch davon unabhängig wird musikalisch eine Ahnung dem Inhaltsträger Ringmotiv als Orchestermelodie vorausgeschickt.³⁸⁹

Die Dinge nehmen dann ihren gewohnten Gang, das Motiv wird in der Versmelodie, das ist die Orchestermelodie für die Dichtung exponiert, das bedeutet, es wird vergegenwärtigt. Dies geschieht (s.o.), als Alberich den Ring küsst und dermaßen seine Macht zum Ausdruck bringt. Versmelodie heißt, dass die Sprache von der Musik Besitz ergreift und ein geeignetes Motiv als Ausdrucksträger des Inhalts gleichzeitig in dichterischer wie in musikalischer Sicht hervorbringt, um als geeignete Zeichengestalt fungieren zu können. Wagner hat, um es mit einfachen Worten auszudrücken, also besonderen Wert darauf gelegt, dass die Motive immer dann besonders toll aussehen, wenn ein jeweils bestimmter Text zu ihrer Melodie gesungen wurde.³⁹⁰

Schließlich wird das Motiv auch in Erinnerung gerufen. Es stiftet dermaßen Zusammenhänge, als es Vergangenes vergegenwärtigt, indem es nach seiner ersten Vergegenwärtigung an bestimmten Stellen mit Bezug zum bezeichneten Objekt wiederholt wird.³⁹¹

Doch noch ein paar Worte zur Ahnung: Kolland schlägt drei Bedeutungen vor. Eine wurde schon genannt. Ich würde diese als Hauptbedeutung sehen. Es geht dabei um den Sachverhalt, dass eine Bedeutung eines Leitmotivs schon entwickelt ist, der Objektbezug aber noch aussteht.³⁹²

Ahnung kann weiters die „Entstehung einer Zeichengestalt aus einer anderen – Umwandlung des Ringmotivs in das Walhallmotiv“ –bedeuten oder „das zuerst leise Erklängen einer Zeichengestalt,“ die später in ihrer Erscheinung einmal laut ertönen wird oder aber die Veränderung der Instrumentierung ein und derselben Zeichengestalt. Das hängt mit dem zusammen, „was Wagner Kunst des Übergangs genannt hat“ und ist sicher ein sehr, ich möchte sagen, zu weiter Begriff von Ahnung.³⁹³

Und drittens meint Ahnung bei Kolland die Bedeutungsentwicklung eines Motivs. „So ist zum Beispiel das Walhallmotiv zu Beginn der zweiten Rheingoldszene als Bezug zur Burg gesetzt,“ ertönt es jedoch wieder in Wotans Gesang, der den direkten Herrscherwillen des Gottes bezüglich der Burg ausdrückt, wird Walhall erst tatsächlich wirklich. Es geht also um eine Konnotationsveränderung, unter Umständen – intensivierung innerhalb eines Belegungsverwandschaftsverhältnisses. Ein recht interessanter Punkt zur Ahnung.³⁹⁴

Wiederum zutreffend weist Kolland darauf hin, dass die Ahnung erst dann schlagend wird, wenn man als Rezipient „die musikalisch szenische Realisierung des Stoffes und den Stoff bereits kennt.“ Denn nur dann könne man „seine vielen Anspielungen in den

³⁸⁹ ebd. S. 207, 3. Abs. f.

³⁹⁰ ebd. S. 207, 3. Abs. f.

³⁹¹ ebd. S. 207, 3. Abs. f.

³⁹² ebd. S. 208, 2. Abs.

³⁹³ ebd. S. 208, 2. Abs.

³⁹⁴ ebd. S. 208, 2. Abs.

Motiven vor deren rezipierbarer Setzung ahnend nachvollziehen z.B. die Anspielungen Wotans und Fafners auf Loge vor dessen Auftreten in der zweiten Rheingold – Szene.“³⁹⁵

Kolland meint auch gemäß Hörmann trete bei häufiger Wiederholung von Worten mit der gleichen Bedeutung ein sukzessiver Verlust an Bedeutungsgehalt ein. Ein analoger Effekt sei bei Leitmotiven zu konstatieren. Dagegen helfe der Umstand, dass die Leitmotive nicht nur erinnert sondern fallweise auch „setzungsartig wiederholt“ würden. Streng nach Wagner ist dies eigentlich Unsinn. Denn dessen Grundthemen werden nur einmal vergegenwärtigt, und jede setzungsartige Wiederholung muss eine Erinnerung sein. Beispiel eines solchen Vorganges kann jedenfalls „das Ringmotiv bei der Lösung Alberichs in der vierten Szene des Rheingolds“ sein, bei der er den Ring verliert, weil er nur unter der Bedingung frei gegeben wird, dass er diesen an Wotan und Loge übergibt. Hier dient das Ring – Motiv als Zeichen der Gegenwart der Macht des Rings. Das bezeichnete Objekt der Zeichengestalt Ringmotiv (Begriff) ist die Macht, die nicht gegenwärtig ist.³⁹⁶

Und nun führt Kolland einen Widerspruch an, der keiner ist, weil er ihn schon zu Beginn seines Artikels jedenfalls konkludent akzeptiert hat. Er meint, es komme weiters zu „Doppelbedeutungen“, bei denen Motive z.B. zweimal gleichzeitig dasselbe bedeuteten, was auf der Bühne dargestellt werde. Der logische Schluss sei eine „Bedeutungsauslöschung“, sodass nur mehr das Objekt eine Bedeutung habe, die auf die Zeichengestalt übertragen werde und nicht mehr die Zeichengestalt eine solche, die für das Objekt gelte. „Die Leitmotivfunktion erscheint also hier umgekehrt,“ weil sie anstatt von ihr selbst, die auch den Begriff bestimmt, vom Objekt ausgeht, das bezeichnet wird.³⁹⁷

Leitmotive sind schlicht und einfach zwar paradigmenebend im Musikdrama Richard Wagners aber spielen nicht immer die Hauptrolle, weil auch die Dichtung neben der Musik eine gleichberechtigte Position einnimmt. Was jeweils führt, ist von den Umständen des Einzelfalls abhängig.³⁹⁸

Die von Kolland und R. Harweg aufgestellte Theorie besagt: Ein Motiv, das also erinnert wird aber gleichzeitig den Tatbestand der Verdoppelung erfüllt, löscht sozusagen den Tatbestand der Erinnerung auf, weil die Bedeutung der Zeichengestalt zugunsten einer anderen, die bereits das Objekts bezeichnet, erlischt. Dies geschieht deshalb, weil Leitmotive auch eine „verdoppelnde Funktion“ haben und die Dichtung in vorliegendem Fall in Vorlage geht.³⁹⁹

Kolland schließt mit dem sehr positiv zu wertenden Appell zum eingehenden Studium des Rings. Er führt als Begründung die eben genannte Trias seiner und Harwegs „Funktionen des Leitmotivs an: charakterisierende, verdoppelnde und Beziehung stiftende“ Leitmotive – die so komplex sei, dass es einer eingehenden Befassung mit der Tetralogie vor dem Genuss des Gesamtkunstwerkes bedürfe. Als Begründung nennt er weiters beispielhaft den Umstand, dass das Walhallmotiv in der Walküre bedeutungslos ist ohne die Kenntnis des Rheingolds. Für eine Würdigung eines Leitmotives bedürfe es also der besonderen Kenntnis des Gesamtwerks sowie aller Teile

³⁹⁵ ebd. S. 209, 2. Abs.

³⁹⁶ ebd. S. 209, 3. Abs.

³⁹⁷ ebd. S. 209, 3. Abs.

³⁹⁸ ebd. S. 209, 3. Abs.

³⁹⁹ ebd. S. 209, 3. Abs.

unter Berücksichtigung der Chronologie, wobei hier auch interessant wäre, auf den Punkt der Verschränkungen von der Götterdämmerung aus gesehen einzugehen, doch dazu an anderer Stelle. (siehe oben)⁴⁰⁰

Bei jeder Reprise des Gesamtrings, finde ich, werden aber, auch wenn man kein Vorwissen hat, neue Details – seien sie dichterisch, szenisch oder musikalisch für den Rezipienten sinnfällig, und es sollte jedermann erlaubt sein, eine Meinung zu haben. Freilich für eine Expertenaussage braucht es selbstverständlich genaue Kenntnis, aber bis zu einem gewissen Grad, denke ich, dass der Ring als Kunstwerk so genial funktioniert, dass er selbsterklärend auf sein Publikum wirkt, vorausgesetzt freilich, die Darbietung ist sehr sorgfältig durchgeführt.

3.3. Parsifal

3.3.1. Hans Mayer

Eigentlich hatte ich gehofft, mich dem Thema Antisemitismus und Wagner in meiner Arbeit enthalten zu können, da ich nur über das Werk und seine Kompositionstechnik schreiben wollte. Bei der Durchsicht des Kapitels über Parsifal in Hans Mayers Buch „Richard Wagner“ gelangte ich jedoch zu der Ansicht, dass es doch Sinn macht, kurz darauf einzugehen.⁴⁰¹

Hiermit möchte ich mich von folgender Deutung des Parsifal und damit auch ein bedeutendes Stück von Wagner selbst ausdrücklich distanzieren. Hartmut Zelinsky wird zitiert mit der Meinung, man solle das Wagnersche Werk gesamt deuten mit der Schlussfolgerung, dass Parsifal nicht nur einen christlichen sondern einen explizit antijüdischen Beigeschmack bekomme. Dies werde dadurch ausgedrückt, dass Kundry, die Jüdin, die am Schluss von Parsifal getauft wird, sozusagen für ihr bisheriges „Unrecht“, Jüdin gewesen zu sein, sterben müsse.⁴⁰²

Zweitens veröffentlichte Wagner ein Jahr nach den Meistersingern 1869, die auch dem deutschen Reich recht zugetan waren – er sah sich selber in der Rolle des Hans Sachs quasi als Ratgeber neben dem deutschen König – die Schrift „Das Judentum in der Musik“,⁴⁰³ in welcher auch am Ende von der totalen Assimilation der europäischen Juden⁴⁰⁴ die Rede ist und meinte möglicherweise in der Folge mit „Erlösung dem Erlöser“, dass Parsifal als ein „deutscher Christus“ von der Anwesenheit der Juden befreit werden sollte.⁴⁰⁵

Dies ist sicher eine extreme Auslegung. Aber auch dieser muss man sich gewahr werden. Denn „ein liebenswürdiger Mensch, nein, das war er nicht. Er war sogar eine unausstehliche Belastung und Herausforderung der Mitwelt, heißt es bei Thomas Mann über Richard Wagner. Aber bei Parsifal geht es immer wieder um die Frage, was bedeutet „Erlösung dem Erlöser“⁴⁰⁶, was meines Erachtens regelmäßig mit einer christlich aufgeladenen Antwort bedacht wird.

⁴⁰⁰ ebd. S. 210, 1. Abs.

⁴⁰¹ Mayer, Hans, „Erlösung dem Erlöser“, Wolfgang Hofer, Richard Wagner, Frankfurt am Main 1998²

⁴⁰² ebd. S. 226, 3. Abs. f. insbesondere in Verbindung mit S. 229, 4. Abs. ff.

⁴⁰³ ebd. S. 227, 1. Abs. f.

⁴⁰⁴ ebd. S. 229, 3. Abs.

⁴⁰⁵ ebd. S. 229, 4. Abs. ff.

⁴⁰⁶ ebd. Buchrücken

Abschließend zum Parsifal – Kapitel in Hans Mayers Buch möchte ich allerdings noch einmal wiederholen, dass ich die von Hartmut Zelinsky angesprochene extreme Deutung sehr wohl verstehe und ich mich diesbezüglich von Richard Wagner ausdrücklich distanzieren möchte. So groß sein Genie, so groß seine Entgleisung in diesem Punkt.

Übrigens bin ich im Besitz einer Tonbild – Aufnahme unter der Leitung von Kent Nagano und Nikolaus Lehnhoff⁴⁰⁷, die die Situation derart lösen, dass am Schluss Kundry nicht stirbt, sondern Parsifal nach Verrichtung seines ersten Amtes zu Neuem führt. Obwohl ich normalerweise nicht für die Veränderung von Mythen durch Regietheater bin, weil dann für gewöhnlich die Geschichte zu schwer zu verstehen wird, finde ich diese Lösung ausnahmsweise nicht nur, weil das Weibliche eine gewisse notwendige Aufwertung im Stück erfährt, eine interessante neue Variante, sondern auch deshalb, weil dadurch eine deutliche Distanzierung vom Antisemitismus des Stücks – normalerweise ausgedrückt durch Kundrys Tod – gelungen zu sein scheint.

3.3.2. Johann Herzog

Johann Herzog nimmt in seinem Artikel „'Enthüllet den Gral!' – Mystik und Musik in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel auf verschiedene Auslegungen des Parsifal – Mythos Bezug und erläutert die zentralen Motive b.z.w. Kompositionstechnik. Auf die Auslegungen wurde ja schon kurz oben eingegangen, nachdem sie aber nicht zentral Thema dieser Arbeit sind, muss hernach auf sie verzichtet werden. Interessant sind dafür hier die einzelnen Leitmotive und ihre Verwendung.

Herzog unterscheidet bei den Leitmotiven drei wesentliche Tendenzen im Parsifal: die „unverfälschte Kirchenmusik, historisierende Techniken und unmittelbare Ausdrucksmittel des 19. Jahrhunderts.“ Er beginnt mit der Besprechung einem von drei Hauptmotiven des Werkes Parsifal, dem Abendmahl – Motiv und stellt fest, dass es „einem römischen Choral nachempfunden“ wurde. Es ist weiters die kompositorische „Keimzelle“ des Opus, welche Wagner zu allererst angefertigt hatte.⁴⁰⁸

Überwiegend ist es choralmäßig, weil es sich als monodisch und als von „scheinbarer metrischer Irrelevanz“ also frei von Grenzen des Taktes darstellt und einem Dreiklang des fünften Tons folgt. Es gibt allerdings auch Elemente, die es eigentlich gar nicht wie ein Choral aussehen lassen. Dies sind die Nichtübereinstimmung der Chromatik d – es, welche im 5. Ton (lydisch) nicht vorkommt und eine Gestalthaftigkeit, die gegen eine Monodik spricht. Nachdem es den Dreiklang As – Dur aufweist, ist es allerdings für den Wagner Satz von großer Tauglichkeit.⁴⁰⁹

Das Abendmahl – Motiv lässt auf einen römisch – katholischen Bezug des Musikdramas schließen, und es erklingt das erste Mal im Vorspiel und zwar vier Mal hintereinander. „Der Zuhörer wird auf diese Weise eindringlichst auf den Kern des Ganzen geprägt.“ Ob schon von einer Vergegenwärtigung des Motivs gesprochen werden kann, möchte ich offen lassen, weil es von der Inszenierung abhängt. Bei jener, die ich etwa zuletzt in der Wiener Staatsoper gesehen habe, sieht man die Ritter beim Ankleiden. Man könnte also denken, sie bereiten sich auf ein „Abendmahl“ – die Gegenwart des Grales – vor, aber von einem expliziten Abendmahlsbezug kann hier

⁴⁰⁷ Deutsches Symphonieorchester, „Parsifal“, Dirigent: Kent Nagano/Regisseur: Nikolaus Lehnhoff, Baden Baden 2010

⁴⁰⁸ Herzog, Johann, „'Enthüllet den Gral!' – Mystik und Musik in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel“, Leo S. Olschki, Studi Musicali, Rom 1997, 26 (1) p 271: S. 280, 1. Abs. f.

⁴⁰⁹ ebd. S. 280, 3. Abs. f.

wohl nicht die Rede sein. Man wird also wahrscheinlich trotz der Eindringlichkeit der Motive hier am Anfang bloß von der Gestalt einer Ahnung sprechen dürfen.⁴¹⁰

Nach Parsifals rettungsbringender Tat im dritten Akt wird das Motiv verkürzt „anstatt der kleinen Sekunde im dritten Takt,“ die zum Höhepunkt fällt, steigt nun eine große Sekunde zum Höhepunkt an, womit das Motiv dann auch schon beendet ist.⁴¹¹ „Alle Schlüsselstellen der Handlung enthalten das Abendmahl – Motiv. Dem gregorianischen Choral nachempfunden bildet es eine mystische Konstante in der Partitur.“⁴¹²

Kommt man zu den Historismus – Tendenzen des Werkes, landet man bei Palestrina, in dessen Stil der Schluss des Werkes steht. Insbesondere geht es um die berühmte Chorstelle: „Erlösung dem Erlöser! Die Stelle ist zwar eindeutig auch verwandt mit dem Abendmahlsmotiv, als dessen Variation sie problemlos gelten kann, aber es lässt sich die Patenschaft von „klassischer Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts“ auch nicht verleugnen.“⁴¹³

Es liegt kein „A Capella Chorgesang“ vor, und auch der Dreiklang am Anfang stört eigentlich. Dennoch stützt das Orchester bloß, und die Elfstimmigkeit lässt sich gedanklich auch leicht zu einer Dreistimmigkeit umformen. „Nach den Maßstäben von Palestrina würde sich aber das Abendmahl – Motiv dennoch nie zu einem wirklichen Sogetto eignen.“ Das Thema ist eben auf zu viele Stimmen verteilt. Melodisch geht es über sieben Töne nur nach oben, was für eine „imitatorische Satzgestaltung“ problematisch ist, rhythmisch gesehen liegen zu viele „Synkopen, Tonwiederholungen“ und dergleichen vor, um von einer „gleichmäßig strömenden Sprachdeklamation“ sprechen zu können, die bei Palestrina von zentraler Wichtigkeit ist. Dies führt auch zu Problemen bei der „Dissonanzbehandlung“ im Sinne von Palestrina.⁴¹⁴

Die Andeutung aber liegt zweifelsohne vor, weil ein schwebender Klang anzutreffen ist, der als Tatbestand für die vorliegende Wagner – Komposition gleichermaßen wie für den Stil Palestrinas zutreffend ist. Zulässig wird es daher auch sein, im vorliegenden Fall historisierende Tendenzen zu bejahen und die Schlussequenz „Erlösung dem Erlöser“, die übrigens „bis zum erhabenen Ausklang mit allen drei Hauptmotiven operiert,“ als verwandt mit dem Werk Palestrinas festzustellen.⁴¹⁵

Auch kirchenmusikalische – motettische – Strukturen weist das nächste Hauptmotiv, das Glaubens – Motiv auf. Neben dem Abendmahl – Motiv hat es im Gegensatz zum Gral – Motiv vokalen Charakter.⁴¹⁶ Es kommt ebenfalls bereits „im Vorspiel – die Bläser führen es aus“ – vor und tritt für gewöhnlich mit „aufkeimender Imitation“ auf, das heißt, es wird selbst oft sofort abgespalten b.z.w. fortgesponnen. Dabei besitzt es einen „fließend vokalen Duktus“, der es „unverfälscht motettisch“ klingen lässt.⁴¹⁷

Interessanterweise gibt es eine Messe, die das Glaubensmotiv als Thema zu haben scheint. Es ist dies die „Missa cuius toni“ – konkret das „Agnus Dei von Johann Caspar Kerll“, der 1627 – 1693 lebte. Wahrscheinlich wusste Wagner von der Messe nicht, aber

⁴¹⁰ ebd. S. 281, 4. Abs. f.

⁴¹¹ ebd. S. 281, 3. Abs.

⁴¹² ebd. S. 282, 2. Abs.

⁴¹³ ebd. S. 282, 3. Abs.

⁴¹⁴ ebd. S. 282, 4. Abs. f.

⁴¹⁵ ebd. S. 284, 3. Abs.

⁴¹⁶ ebd. S. 284, FN 4

⁴¹⁷ ebd. S. 285, 1. Abs.

lag ein „Topos archaischen Kirchenstils“ vor, den man einfach grundsätzlich gemeinhin kannte und der daher auch Wagner vertraut war, nachdem ein Zufall, der die frappante Ähnlichkeit begründet, irgendwie unerklärlich scheint. Das Motiv lässt sich extrem gut für die Komposition von Motteten verwenden, „da es sogar für die mottetisch typische Praxis typische metrische Schwerpunktverschiebungen und Hemiolenbildungen zu implizieren vermag.“⁴¹⁸

Das Glaubensmotiv erklingt ebenfalls „an Schlüsselstellen“, es kommt aber öfters zu Vergegenwärtigungen – Erinnerungen, bei denen das Objekt der Zeichengestalt Glaubensmotiv auf der Bühne dargestellt wird. Beispiele sind etwa „das Morgengebet in der ersten Szene oder Kundrys Taufe im dritten Akt.“ Im zweiten Akt hat das Glaubensmotiv Pause.⁴¹⁹

Nun das häufigste Leitmotiv in Parsifal, das Gral – Motiv. Die erhebende Führung der Melodie zeigt anschaulich die Enthüllung des Gral und dessen Ergießung. Es weist ebenso einen kirchenmusikalischen Bezug auf, als es aus dem sogenannten Dresdner Amen entwickelt wurde. Dies war zunächst eine „mehrstimmige Antwort des Chores“, die in der „Katholischen Hofkirche in Dresden“ nach einer bestimmten Melodie vom Kirchenvolk gesungen wurde, welche dann eben als Dresdner Amen bezeichnet wurde. Dieses wurde nicht nur von Wagner sondern auch von „Felix Mendelssohn Bartholdy, Gustav Mahler und Anton Bruckner zur Komposition verwendet. Wagner setzte es nicht nur im Parsifal sondern auch in Liebesverbot und im Tannhäuser ein.“⁴²⁰

Das Motiv ist zweigliedrig. Es bietet sich zur Anwendung an fast jeder Stelle in vielfältiger Art und häufiger Möglichkeit an. Die beiden Teile können auch getrennt erklingen, was zuweilen vorkommt. Es werden in diesem Motiv zur Abwechslung auch einfache kadenzielle Fortschreitungen dargeboten „über den Stufen I – VI – IV – I“ und zwar im ersten - akkordischen – Glied. Im zweiten – melodischen – kommt es zu einer stufenweisen Bewegung nach oben gepaart mit „parallel gekoppelten Sexten“. Die Schlüsse der beiden Glieder sind zueinander, da jeweils am vorletzten Schlag in Sopran und Tenor eine „stufenweise Aufwärtsbewegung“ gegeben ist, von signifikanter Ähnlichkeit. Das Motiv wurde hier der Einfachheit halber auf einen vierstimmigen Satz reduziert.⁴²¹

„Zu den Worten des Gurnemanz im ersten Akt: „Vor dem verwaisten Heiligtum...“ und nach dem Vorspiel im dritten Akt“ unmittelbar nach den „Schilderungen der Irrfahrten des Parsifal“ wird das Gralthema fortgesponnen und verarbeitet. Es tritt hier nicht (nur) in seiner Ursprungsgestalt sondern weiterverarbeitet auf, was für dieses Thema typisch ist und an diesen beiden Stellen nicht einmalig.⁴²²

Alle drei Hauptmotive haben, wie eben gezeigt wurde, in gewisser Weise eine geistliche Herkunft. Sie sind die häufigsten des Bühnenweihfestspiels. „Am Schluss“ von Parsifal werden sie „übereinander geschichtet“. Was die hervorragende Kontrapunktik anlangt, sieht Herzog Parallelen zu den Meistersingern, was die sensitive Intervallik etwa in Klingsors Wonnegarten anlangt zu König Markes Garten im Tristan.⁴²³

⁴¹⁸ ebd. S. 285, 1. Abs. f.

⁴¹⁹ ebd. S. 286, 1. Abs.

⁴²⁰ ebd. S. 286, 2. Abs. in Verbindung mit http://de.wikipedia.org/wiki/Dresdner_Amen (am 11. Juli 2011)

⁴²¹ ebd. S. 287, 2. Abs.

⁴²² ebd. S. 287, 2. Abs.

⁴²³ ebd. 287, 3. Abs. f.

Wagner brachte dies in folgendem Zitat zum Ausdruck: „Im ersten Akt bin ich sehr sparsam mit sensitiven Intervallen gewesen, jetzt aber greife ich zu meinem alten Farbtopf...“ Dennoch, so konstatierte es Adorno, war Wagner im Parsifal bemüht, eine Vereinfachung seiner bisherigen Kompositionstechnik vorzunehmen, sozusagen eine „archaisierende Klanglichkeit“ zu erreichen.⁴²⁴ Dass Wagner für seine späten Werke zwar seinen alten Farbtopf jedoch in einer neuen Art und Weise verwenden wollte, also insgesamt durchaus eine neue Kompositionstechnik generieren wollte, lässt sich bei weiter Auslegung bereits aus diesem Zitat entnehmen.⁴²⁵

Dies gelang ihm so, dass er „Kirchentonarten anklingen“ ließ und indem er „modale Akkordverbindungen exponierte.“ Das heißt, er verwendete vagierende Akkorde, was wiederum bedeutet, Akkorde, die keine Grundtonfunktion haben, werden zwar als einer Tonart zugehörig identifiziert – modale Akkordverbindung – aber sie streben nicht automatisch zu ihrem Grundton hin, sondern durchlaufen einige andere Stufen von jener Stufe aus beginnend, in der sie erreicht wurden. Diese Beginnstufe hat dann als Akkord Plateaucharakter, der ja normalerweise nur dem Grundton zukommen darf. Auf diese Art und Weise entstehen auch die sogenannten Akkordketten, die bei Wagner von immenser Wichtigkeit sind und welche grundsätzlich das gleiche Phänomen der modalen Akkordverbindung in Gestalt des Strebens von einer grundtonfremden Stufe aus meinen.⁴²⁶

Hinsichtlich der Ritterchöre meint Herzog, es liege eine Ähnlichkeit zu zwei Weihnachtsliedern vor, die man deswegen nicht außer Acht lassen könne, weil dieselben ja gerade zur Weihnachtszeit des Jahres 1877 komponiert worden seien. Der erste sei dem sehr „bekannten Weihnachtslied ‚Oh du fröhliche‘“ ähnlich und der zweite könnte mit „In dulci jubilo“ in Zusammenhang gebracht werden.⁴²⁷

Was den kirchenmusikalischen Bezug anlangt, ist ebenso zu erwähnen, dass nicht nur die kompositorische Komponente einen Bezug zum Klerikalen hat, sondern auch die deklamatorische. Das bringt schon die „antiphonische“ also zweichörige b.z.w. im Wechselgesang zwischen einem Solisten und dem Chor verlaufende „Praxis“ des ersten Aktes aber auch und vor allem die Übung der Schlusszene des dritten Aktes mit sich, wo es erneut zu Aufstellungen von Chorteilen an unterschiedlichen Orten des Raumes wie auch in der Kirche üblich kommt.⁴²⁸

Prägte Johann Sebastian Bach Parsifal? Ja, aber nur implizit. Er prägte vor allem die Meistersinger und zwar explizit, als sich das Motettische – Choralhafte – seine dicht gedrungene Polyphonie für die Huldigung der heiligen deutschen Kunst trotz Zeitwidrigkeit weil Herkunft aus einer anderen Stilepoche sehr wohl zu eignen schien. „Für die mystisch – ritterliche Sphäre Monsalvats“ bedurfte es jedoch wenn überhaupt dann der Anleihen bei archaischer (- grundlegenderer, frühzeitlicherer -) Musik in punkto Kontrapunktik und überhaupt in Bezug auf Kirchenmusik.⁴²⁹

⁴²⁴ ebd. S. 288, 4. Abs.

⁴²⁵ ebd. S. 288, 3. Abs.

⁴²⁶ ebd. S. 288, 4. Abs.

⁴²⁷ ebd. S. 288, 5. Abs. f.

⁴²⁸ ebd. S. 289, 2. Abs.

⁴²⁹ ebd. S. 290, 3. Abs. f.

Exkurs: Ausnahmsweise hielt Wagner hier sein eigenes Werk nicht für das Beste von allen, denn er beschrieb Johann Sebastian Bach als „den größten protestantischen Kirchen – Komponisten“ und legte gleichzeitig Parsifal – ein Werk protestantischer Prägung vor, so Herczog. Da und dort befinden sich aber auch römisch – katholische Bezüge, als z.B. der Choral, dem das Abendmahl entsprang, durch seine Monodik etwa darauf hinwies. (s.o.) Vielleicht sollte man daher mitunter sogar zur Ansicht kommen können, dass das Werk auch katholisch interpretierbar ist, aber nachdem in Parsifal sozusagen ein Laie zum Oberpriester wurde, wäre dies vielleicht etwas schwierig. Wagner war jedenfalls selbst Protestant und streute hier einem kompositorischen Vorgänger, was eigentlich nicht unbedingt seiner Persönlichkeit entsprochen haben dürfte, Rosen. Exkurs Ende⁴³⁰

In rein satztechnischer Hinsicht nahm er sogar doch eine einzige Anleihe bei Bach auch für Parsifal – violà die implizite Prägung, und zwar orientierte er sich möglicherweise an den Passionen des barocken Meisters, als er das weite „epische Dahinströmen“ der Handlung, wie es beispielsweise ein „Evangelist“ in der Matthäuspassion unternimmt, einem Gurnemanz in Parsifal zumisst. Hinzu kommt die „chorreiche Statik der Tempelszenen“, die ebenfalls an die Oratorien erinnern.⁴³¹

Wagner verstand also die Passionen des Thomaskantors auch in einem „theatergeschichtlichen Kontext“, der es ihm ermöglichte, sie mit seinen Musikdramen zu vergleichen, ja wie gesagt, da und dort etwas abzuschauen und sei es auch nur ein i – Tüpfelchen gattungsspezifischer Form und daraus resultierender Gestaltungsraffinesse, was den Satz anlangt, wie es eben erläutert wurde. Er wird die Bachschen Passionen also durch den Filter des dramatischen Effektes, das heißt letzten Endes auch in Bezug auf Tonsatz und musikalischer Gattungsstruktur genau untersucht haben. Das teilt Herczog in seinem Artikel öffentlich mit.⁴³²

An weiteren Einflüssen fremder Kompositionen auf Parsifal ist „Christus“ von Franz Liszt zu nennen. Die Verwendung des Orchesters als farbenreiche Stimmungsmaschine der religiösen Verklärung konnte sich Wagner von Liszt abschauen b.z.w. abhören. Nicht nur „Christus“ sondern auch der Psalm Nr. 13 „Herr, wie lange willst du so gar vergessen“ spielt eine wichtige Rolle, als dieser mit dem Schluss des dritten Aktes von Parsifal sehr verwandt ist. Der musikalische Baustein wird aber auch „im feierlichen Marsch im ‚Christus‘: ‚Die heiligen drei Könige‘“ verwendet. Weiters in einem Bezug zu Parsifal steht der Schluss von Liszt’s „Glocken des Straßburger Münsters“, woraus Wagner die „Einflechtung der Glocken in den musikalischen Satz“ entlehnte.⁴³³

Wenn Wagner aber mit fremdem Material arbeitet, achtet er stets darauf, dass das neu aus ihm Generierte nicht den Charakter einer bloßen Kopie hat, und es lässt sich sagen, das er eigentlich immer damit Erfolg hat.⁴³⁴

Was anlangt eine Ähnlichkeit von Parsifal mit Werken von Johannes Brahms, ist folgendes zu sagen: Es wurde schon darüber gesprochen, dass eventuell die Stelle: „Einsatz der Jünglinge in der ersten Tempelszene ‚Den sündigen Welten...‘“ einen Bezug „auf motivischer Ebene“ darstelle. Signifikanter ist aber noch, wie sich über den im

⁴³⁰ ebd. S. 290, 3. Abs. f.

⁴³¹ ebd. S. 291, 2. Abs.

⁴³² ebd. S. 291, 2. Abs.

⁴³³ ebd. S. 293, 2. Abs.

⁴³⁴ ebd. S. 293, 3. Abs. f.

Wechselgesang befindlichen „Chor der Ritter im dritten Aufzug der Atem des Chores „Denn alles Fleisch es ist wie Gras“ aus dem Deutschen Requiem hinbreitet.“ Bis zu „Geleiten wir im bergenden Schrein“ verläuft diese Übereinstimmung. Die Entsprechung im „Duktus“ mit „ostinaten Figuren“ und „schweren Punktierungen“ beweisen folglich die Identität der vorliegenden Sätze des Deutschen Requiems und Parsifals jeweils an den betreffenden Stellen.⁴³⁵

Die Tonsprache des Parsifal wandte sich eindringlich „an die religiösen und allgemein metaphysischen Instinkte“ des Zuschauers.⁴³⁶ Sie weist ein hohes historisches Bewusstsein auf, als sie „kirchenmusikalische Bezüge“ in sich einfließt. Wie kann es sein, dass liturgische Einstimmigkeit und Motette nebeneinander existieren können? Indem sie einerseits „in Wagners Partitur organisch integriert“ werden und andererseits eine „kirchenmusikalisch festere Kontinuität“, welche in diesem Fall mehr als bei „anderen musikgeschichtlichen Abläufen“ auftritt, gegeben ist, die auch in Wagners Werk konkret hier im Parsifal zum Ausdruck kommt.⁴³⁷

Entgegen allen äußeren Einflüssen bleibt Parsifal aber typisch Wagnersche Musik. Er komponierte ein christliches Sujet, welches er als romantisch ausgestaltetes Musikdrama mit allen seinen Bestandteilen verwirklichte. Der Vorwurf, es solle mit Parsifal eine „pseudoreligiöse Gemeinde“ erzogen werden, könnte ebenso etwa auf den Ring passen und ist laut Herczog daher eher vernachlässigungswürdig. Die christliche Tradition auszukomponieren, erschien als ein Begehen konservativer Pfade für Wagner als ein interessanteres Vorhaben, als vergleichsweise das buddhistische Stück „die Sieger“ zu vertonen.⁴³⁸

3.3.3. Carl Dahlhaus

Es besteht nicht nur, wie Herczog dies formulierte, eine Ähnlichkeit zur Kirchenmusik sondern auch eine Nahebeziehung des Dramas Parsifal zu den eigenen Werken Wagners. Die „Leitmotivtechnik“ des Werkes greife dermaßen über das einzelne Stück hinaus. Etwa erinnere Kundry an die „Venus“ des Tannhäusers, „Klingsors Zaubergarten an den Hörselberg“ und die „Gralsburg Monsalvat“ an die Erzählung im „Lohengrin“. ⁴³⁹

Weiters kann Parsifal „ein zweiter Siegfried“ sein, der allerdings „nicht die freieste Tat“ begehen will, sondern nach „Entsagung“ sucht. „Siegfried schmiedet ein Schwert, Parsifal zerbricht einen Bogen, Brünnhilde erwacht durch Siegfrieds Kuss, Parsifal wird durch Kundry's Kuss hellsehtig für das Nüchtere, für den Wahn“ und die Sünde auf der Welt, die er zuvor nicht verstanden hat.⁴⁴⁰

Die engste Verbindung besteht in Parsifal zu Tristan und Isolde, wenn man Amfortas mit Tristan vergleicht. Tristan war schwer krank, und Amfortas hat diese scheinbar unheilbare Wunde. Beide sehnen sich zunächst nach dem Tod. Wagner wollte ursprünglich sogar soweit gehen, eine Szene in Parsifal einzubauen, in der Parsifal den „todkranken Tristan“ trifft. Dies geschah 1854, wurde jedoch endgültig nicht in die Tat umgesetzt.⁴⁴¹

⁴³⁵ ebd. S. 294, 2. Abs.

⁴³⁶ ebd. S. 295, 1. Abs.

⁴³⁷ ebd. S. 295, 3. Abs.

⁴³⁸ ebd. S. 295, 5. Abs. f.

⁴³⁹ Dahlhaus, Carl, „Parsifal“, Carl Dahlhaus: Richard Wagners Musikdramen, 1996² Ditzingen, S. 204 – 223: S. 207, 1. Abs.

⁴⁴⁰ ebd. S. 207, 2. Abs.

⁴⁴¹ ebd. S. 207, 3. Abs. f.

Noch ein Wort zur Deutung der Schlusszene im dritten Akt. Auch Dahlhaus bezieht dazu Stellung. Er sieht es auch so, dass Parsifal eine Art Jesus von Nazareth darstellt, Gurnemanz Johannes den Täufer und jetzt die interessante Neuerung Kundry nicht wie schon beschrieben die alttestamentarische Jüdin sondern Maria Magdalena, die ihre Sünden büßt. Auch eine Variante, nur in diesem Fall finde ich, sollte Kundry wie in dieser Arbeit schon erwähnt jedenfalls nicht sterben müssen, sondern überleben wie die „echte“ Maria Magdalena auch.⁴⁴²

Dahlhaus führt den Begriff des Tableaus⁴⁴³ in Bezug auf die Leitmotive des Parsifal ein und bespricht in der Folge einige Leitmotive genauer. Ein Tableau ist nichts anderes als ein vollständig vergegenwärtigtes Leitmotiv in einem „Standbild“. Das heißt die Handlung, die das Objekt der Zeichengestalt ist, wird dargestellt, und es muss ein Standbild vorliegen. Wann jedoch ein solches vorliegt, ist nicht ganz einfach zu definieren. Man spricht beim Tableau von einem „Zusatz zum Szenischen“. Eine Erzählerfigur aber auch szenische Handlungen wie z.B. das völlige Verharren in Ruhe können ein Tableau bedeuten. Beispiel für ein Tableau ist etwa die „Erzählung des Gurnemanz, inklusive Expositionsszene und Hauptstück des ersten Aktes“.⁴⁴⁴

Zu den Motiven: Das „Grals- und das Glaubensmotiv“ sind daher z.B. schon Teil eines solchen Tableaus, aber wie oben beschrieben kommen sie nicht nur dort sondern fast überall in Parsifal vor. Die „Kundrymotive“ und das Rittmotiv sind neben einem weiteren mit „zusammenbrechender Figur“ zum „Auftritt der Kundry“ gehörig. Das „Amfortas – Motiv“ wird vergegenwärtigt durch das Vorbeitragen des kranken Amfortas, der „von Kundry ein Heilkraut“ bekommen soll. Das „Torenmotiv – durch Mitleid wissend der reine Tor – zitiert Amfortas als Orakelspruch und Verheißung,“ was ebenso bereits eine Vergegenwärtigung des Motivs auszumachen vermag, weil es aus dem Kontext derart als szenisches Moment herausgehoben wird. Das „Amfortas-“, und das „Torenmotiv“ sind jedoch hier Grenzfälle, und sie haben „noch halb den Charakter von Ahnungen“.⁴⁴⁵

Geht man weiter im Dahlhaus'schen Text, so lernt man auch den Begriff des „epischen Motivs“ kennen. Er spricht hier konkret das „Zaubermotiv, welches an das Tarnhelmmotiv im Ring erinnert,“ an. Weiters ist betroffen das „Klingsormotiv“, welches mit dem Zaubermotiv verwandt ist. Beide Leitmotive kommen „in der Gurnemanz – Erzählung“ vor, werden aber noch nicht vergegenwärtigt, da eben nur von ihren Objekten erzählt wird. Dermaßen sind sie also episch. In Wahrheit ist allerdings der Begriff der Ahnung, der schon hinlänglich bekannt ist, der treffendere Name für solche Motive, da sie ja später vergegenwärtigt werden, also nicht endgültig episch sind.⁴⁴⁶

In Parsifal ist aber bemerkenswert, dass sehr viel bloß erzählt wird, die Vergegenwärtigung verhältnismäßig, vergleicht man diesen Umstand mit den anderen Musikdramen Richard Wagners, in den Hintergrund gerät. Aus diesem Grund ist es auch so, dass ausnahmsweise auch nicht unmittelbar vergegenwärtigte Motive als Leitmotive gelten dürfen. Gemeint sind hier etwa das Grals-, das Glaubens- und das Abendmahlsmotiv, die als Hauptmotive jeweils nicht nur bestimmte Situationen oder

⁴⁴² ebd. S. 208, 3. Abs.

⁴⁴³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Tableau> (am 11. Juli 2011)

⁴⁴⁴ Dahlhaus, Carl, „Parsifal“, Carl Dahlhaus: Richard Wagners Musikdramen, 1996² Ditzingen, S. 204 – 223: S. 211, 3. Abs. f.

⁴⁴⁵ ebd. S. 212, 2. Abs. f.

⁴⁴⁶ ebd. S. 214, 2. Abs.

Sachen beschreiben können, sondern auch eigene Sphären eröffnen. Sie haben, wenn sie nicht eine bestimmte szenische Handlung zum Objekt haben, Tableaucharakter. Sie führen dermaßen zu spezifischen Gefühlen aber noch völlig ohne korrespondierende konkrete Gedanken. Freilich ließen sich solche theoretisch auch konstruieren. So lässt sich mit der Entwicklung des Tableaus ergo auch bei Wagner ein Einpendeln zu normalen Maßstäben in punkto Dramatik versus Epik in der Oper/im Musikdrama konstatieren, sodass hier ein Stück weit von der Szene weg zur Erzählung und zwar in einem umfassenden Sinn – dichterisch wie musikalisch – zurückgegangen wird.⁴⁴⁷

Auch beim Bühnenweihfestspiel kommt Dahlhaus auf Stab- und Endreim zu sprechen. Wagner verwandte entgegen seiner Meinung, dieser „wirke distanzierend“, was er „in ‚Oper und Drama‘“ kundtat, erneut wieder den Endreim anstatt der Alliteration. Dies schien ihm in Bezug auf die Epik des Werks adäquater. Er wandte sich aber deshalb nicht, was anlangt regelmäßige Periodik, zurück in die Vergangenheit. Anstatt von „quadratischer Tonsatz – Konstruktion“ findet sich „musikalische Prosa“, wobei das zentrale Material „nicht die Syntax sondern der Motivzusammenhang“ darstellt, „der sich über das gesamte Drama erstreckt.“⁴⁴⁸

Weiters herrscht in Parsifal das Prinzip des einfachen „Gegensatzes von Diatonik und Chromatik“ vor. Ersteres ist eher positiv, zweiteres eher negativ besetzt. Chromatisch sind z.B. die „Klingsohrsphäre“ oder die „Schmerzakkente des Amfortas“. Diatonisch etwa „Parsifalmotiv“ oder die „Erhabenheit der Gralthemen“. Dass diese „Dialektik“ ein einfaches kompositorisches Mittel zur Verfügung gestellt bekommen hat, ist genial und verleiht den oft „expressiv allegorischen“ Begriffen der leitmotivischen Zeichengestalten einen besonderen Charakter, wodurch einfach Verständnis generiert wird.⁴⁴⁹

Wagner war der Brecht'sche Gedanke, „Musik sei der Kontrast zu Text und Szene“ ein Greul und sah sich vor dem Dilemma, diesem beinahe folgen zu müssen, als er die Figur der Kundry und die mit dieser verbundenen szenischen Handlungen in Musik zu setzen hatte. Gottlob hatte er die Leitmotive zur Hand, mit Hilfe derer er dieser besonders herausfordernden Aufgabe beikommen und das gesamte Spektrum der menschlichen Seele dieser besonders schwierig zu vertonenden weil vielschichtigen Figur abbilden konnte.⁴⁵⁰

Leitmotive sind in diesem Sinn, „wenn sie deutlich genug exponiert wurden, musikalische Metaphern, die dadurch, dass sie ineinander übergehen, sich verschränken oder aufeinander anspielen, den Ausdruck von Zerspaltenheit oder Ambiguität – Doppeldeutigkeit – möglich machen, der sonst der Musik verschlossen bleibt,“ so die bündige Definition Dahlhaus' in diesem Zusammenhang.⁴⁵¹

Wagner wusste also auf diese Art und Weise, „Zwiespältiges auszudrücken.“ Die „unendliche Melodie“ stand ihm dabei quasi zur Seite. Der „flüchtige Hörer“ nennt dies amorph – gestaltlos, splitterhaft, fehlt allerdings damit weit. Denn das Leitmotiv ist eine eigene „Form“, wie es schon vielfach hier in dieser Arbeit bewiesen wurde. Sie ist das wunderbare musikalische Vehikel des Mehrdeutigen.⁴⁵²

⁴⁴⁷ ebd. S. 214, 3. Abs. f.

⁴⁴⁸ ebd. S. 217, 2. Abs. f.

⁴⁴⁹ ebd. S. 217, 4. Abs. f.

⁴⁵⁰ ebd. S. 220, 2. Abs.

⁴⁵¹ ebd. S. 220, 2. Abs.

⁴⁵² ebd. S. 221, 2. Abs.

Nun komme ich abschließend nochmals auf die Perioden. Dahlhaus analysiert abschließend in seinem Text die Motive der Kundry, als sie auf die Weigerung zur Wollust des Parsifal sozusagen repliziert. Er verwendet dabei wieder den Begriff der Periode, doch nicht wie bisher. Er bezeichnet nun geradezu das Gegenteil von dem, was bisher Periode bedeutete, nämlich auch musikalische Prosa. Ein Abschnitt, eine Einheit davon sei Periode genannt. (das Prinzip siehe auch schon oben) Mag sein, dass in solcher Periode nicht immer sprachliche Prosa enthalten sein muss, sondern vielleicht auch Lyrik vorkommen kann, musikalisch gesehen ist sie allerdings nicht regelmäßig und damit klar Prosa.⁴⁵³

In den vorliegenden Motiven der Kundry wurden „sieben Perioden“ verwirklicht, woraus folgt, dass wahrscheinlich sieben unterschiedliche Sachverhalte ausgedrückt werden sollen. Diese unterscheiden sich in ihrer textuellen – also dramatischen und sprachlichen – Grundierung stets am Ende zur folgenden Periode. Es liegen dermaßen zwischen den einzelnen Perioden „sprachlich – syntaktische wie musikalisch – formale Zäsuren“ vor. Weitere Unterschiede sind durch „charakteristische“, jeweils andersartige „Orchestermotive“ gegeben.⁴⁵⁴

Doch es gibt nicht nur Trennendes. Das Kundry – Motiv erklingt als „übergreifendes“ Leitmotiv immer wieder und „verklammert“ somit den gesamten Musikbaustein. Bei den Übergängen der ersten Motive kommt es vor, dass dieses Motiv jeweils neben dem zentralen Periodenhauptmotiv fortgesponnen b.z.w. weiterverarbeitet wird, es gibt aber auch noch ein weiteres Mittel zur Verklammerung. Dies ist die Verwendung von gleichen oder ähnlichen Periodennebenmotiven in den späteren der sieben Perioden bei immer wechselndem Hauptmotiv. Dadurch wird auch ein Vereinheitlichungseffekt sehr tauglich erzielt.⁴⁵⁵

4. Zusammenfassung

Nun wurde das Leitmotiv von jeder Seite aus betrachtet. Ich kann dazu nur sagen: Das wahre Leitmotiv liegt im Auge des Betrachters. Sei es das Erinnerungsmotiv, das Leitmotiv im eigentlichen also engerem Sinn, das Leitmotiv im weiteren Sinn oder was immer. Was für mich bleibt, ist die Gleichung:

Leitmotiv= Leitmotiv im engeren Sinn/im eigentlichen Sinn+
Erinnerungsmotiv (=Leitmotiv im weiteren Sinn)

Das Leitmotiv im engeren Sinn bezeichnet das Leitmotiv Richard Wagners, der damit ein Motiv bezeichnet, das in ein symphoniesatzartiges Gebilde eingewoben einen Inhalt bezeichnet, der auf der Bühne stattfindet, musikalisch ausgedrückt wird und damit das

⁴⁵³ ebd. S. 221, 2. Abs.

⁴⁵⁴ ebd. S. 221, 2. Abs.

⁴⁵⁵ ebd. S. 221, 2. Abs.

Drama konstituiert. Das Wesentliche dabei ist, dass es nicht einzeln auftritt, sondern eine ganze Oper, die sohin Musikdrama genannt wird, von ihm durchzogen ist. Es wird zum System. Nur dann ist es wirklich Leitmotiv im eigentlichen Sinn.

Ein Gewebe hat mehrere Ebenen. Auf jeder Ebene können Motive vorkommen. So können mehrere Leitmotive auch parallel vorkommen und mehrere Bedeutungen parallel dargestellt werden. Jedes Leitmotiv wird einmal vergegenwärtigt. Es wird auf der Bühne also kundgetan, das heißt, der Zuschauer weiß hernach, was mit ihm gemeint ist. Vor oder nach diesem Vorgang stellt es einen Bezug zu dem bestimmten in der Vergegenwärtigung spezifischen diesem Leitmotiv anhaftenden Gedanken her. So geschieht es, dass ein Leitmotiv parallel zur Bühnenhandlung zum Rezipienten sprechen kann. Es kann parallel zur Haupthandlung eine zweite Handlung begründen, die auch real auf der Bühne stattfindet, oder es kann zum Rezipienten während einer Handlung über etwas sprechen, was gerade nicht in der Handlung stattfindet – eine Klammer zu einem anderen Teil des Musikdramas darstellt.

Musikalisch beruhen Leitmotive auf der Kunst des Übergangs und der unendlichen Melodie. Damit die unendliche Melodie erreicht werden kann, bedarf es der Kunst des Übergangs. Die unendliche Melodie bedeutet, dass auf ein Ende eines Themas unmittelbar ein weiteres folgt, an einen Faden im Leitmotivgewebe sofort der nächste geknüpft wird. Dies ist die Ablöse der Nummernoper, da somit nicht mehr zu bestimmten fixen Höhepunkten einer Arie hingearbeitet wird, sondern aus dem Ursprung des Rezitativo accompagnato ein Fluss entstanden ist, der niemals aufhört. Dabei werden immer wieder Höhepunkte angesteuert jedoch eher zufällig.

Die Kunst des Übergangs übernimmt das Übergehen von einem Thema zum andern. Oft geschieht dies über vagierende Akkorde. Es werden Tonstufen enharmonisch miteinander verwechselt, ohne dass dabei Tonika, Subdominante, Dominante, Tonika – Kadenz ins Spiel kommen, sondern über weitläufige Akkordketten moduliert wird. Besonders ist, dass in der Mehrstimmigkeit unterschiedlicher zur selben Zeit erklingender Leitmotive insbesondere an den Übergängen die Harmonie – der vertikale Tonsatz – stets adäquat gearbeitet ist.

Bei Wagner heißt ein Stück leitmotivisch komponierter Musik dichterisch musikalische Periode. Bei ihr wird anhand des Textes die Versmelodie gebildet, die sowohl auf den Inhalt als auch auf die Phonetik des Wortes Bedacht nimmt. Sie heißt musikalische Prosa und drückt zumeist lyrische Passagen von Stabreimen – Alliterationen – aus. Die Orchestermelodie unterstreicht vor, nach und zum Vers dessen Aussage, eine Bevorzugung von Vers gegenüber Musik oder umgekehrt gibt es jedoch nicht. Bei Wagner gilt leicht abgeändert zu Richard Strauss' Arabella: *Prima la musica è prima le parole*.

5. Bibliographie

Quellen:

- | | |
|-----------------------------|--|
| Blumröder, Christoph
von | „Leitmotiv“, Albrecht Riethmüller: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Stuttgart 1990 |
| Bernbach, Udo | „Das Musikdrama“, Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch – ästhetische Utopie“, Frankfurt am Main, |

	1994, S. 188 – 202,
Breig, Werner	„Wagners kompositorisches Werk“, Ulrich Müller und Peter Wapnewski: Richard Wagner – Handbuch, Stuttgart 1986, S. 353 – 470
Dahlhaus, Carl	„Lohengrin“, Carl Dahlhaus: Richard Wagners Musikdramen, 1996 ² Ditzingen, S. 56 – 76
Dahlhaus, Carl	„Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner“, Carl Dahlhaus: Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, Regensburg 1970, S. 17 – 36
Dahlhaus, Carl	„Die Musik“, Ulrich Müller und Peter Wapnewski: Richard Wagner – Handbuch, Stuttgart 1986 : S 197 – 221
Dahlhaus, Carl	„Der Fliegende Holländer“, Carl Dahlhaus: Richard Wagners Musikdramen, 1996 ² Ditzingen, S. 15 – 34
Dahlhaus, Carl	Lohengrin, Carl Dahlhaus: Richard Wagners Musikdramen, 1996 ² Ditzingen, S. 56 – 76
Dahlhaus, Carl	„Parsifal“, Carl Dahlhaus: Richard Wagners Musikdramen, 1996 ² Ditzingen, S. 204 – 223
Deutsches Symphonieorchester	„Parsifal“, Dirigent: Kent Nagano/Regiesseur: Nikolaus Lehnhoff, Baden Baden 2010
Herczog, Johann	„'Enthüllet den Gral' – Mystik und Musik in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel“, Leo S. Olschki, Studi Musicali, Rom 1997, 26 (1) p 271
Kolland, Hubert	„Zur Semantik der Leitmotive in Richard Wagners ‚Ring des Nibelungen‘“, IRASM 4, 1973, S. 197 – 212
Kropfinger, Klaus	„Das Musikdrama“, Friedrich Blume und Ludwig Finscher: Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Sachteil, Kassel 1999 ² , Sp. 1182 – 1195
Mayer, Hans	„Erlösung dem Erlöser“, Wolfgang Hofer, Richard Wagner, Frankfurt am Main 1998 ²
Meister, Richard	„Die Bedeutung der Leitmotive im Drama“, Bayreuther Blätter, Jahrgang 1918, S. 220 – 37
Riedlbauer, Jörg	„Wagners ‚Leitmotive‘ im ‚Ring des Nibelungen‘ und ihre operndramatische Tradition“, Österreichische Musikzeitschrift,

41. Jahrgang, 1986, H 12, S. 629 – 34

- | | |
|----------------------|---|
| Schmierer, Elisabeth | „Kleine Geschichte der Oper“, 2001 Stuttgart |
| Seiling, Max | „Das indirekte Leitmotiv“ in den Bayreuther Blättern aus 1917:
S. 29 – 37 |
| Stein, Herbert von | „Zur Funktion des Leitmotivs und der „unendlichen Melodie“ bei
Richard Wagner“, Neue Zeitschrift für Musik, 1971, Nr. 132,
S. 363/7 |
| Stöck, Gilbert | „Das Kennfigur – System als neuer Zugang zu Richard Wagners
Leitmotiv – Technik“, Ulrich Konrad und Egon Voss: Der
Komponist Richard Wagner im Blick der aktuellen
Musikwissenschaft, Symposium Würzburg, Würzburg 2000:
S. 81 – 94. |
| Veit, Joachim | „Das Leitmotiv“, Friedrich Blume und Ludwig Finscher: Die Musik
in Geschichte und Gegenwart - Sachteil, Kassel 1999 ² ,
Sp. 1078 – 1095 |
| Wagner, Richard | „Oper und Drama“, Klaus Kropfinger, Leipzig 1852 |
| Wapnewski, Peter | „Die Oper Richard Wagners als Dichtung“, Ulrich Müller und
Peter Wapnewski: Richard Wagner – Handbuch, Stuttgart 1986,
S. 223 – 288 |
| - | Der Brockhaus Musik, Mannheim 2006 ³

http://de.wikipedia.org/wiki/Dresdner_Amen

http://de.wikipedia.org/wiki/Tableau |

Bibliographische Nachschlagewerke:

- Répertoire Internationale de la Littérature Musicale – www.rilm.org
- Bibliographie der Lehrveranstaltung 160108 SE Zwischen Mythos und
Geschichtlichkeit: Leitmotivik in Richard Wagners Musikdramen von
Herrn Mag.Dr. Wolfgang Fuhrmann im Sommersemester 2011

Werke zum Thema:

- | | |
|--------------|--|
| Asmus, Bernd | „Die Zeit steht still im Fadenwerk – Zu Wagners Knüpftechnik im
Parsifal unter besonderer Berücksichtigung der Harmonik“, Claus
Steffen Mahnkopf: Richard Wagner – Konstrukteur der
Moderne, Stuttgart 1999 |
|--------------|--|

Brinkmann, Reinhold	„Mythos – Geschichte – Natur, Zeitkonstellationen im Ring“, Stefan Kunze: „Richard Wagner Von der Oper zum Musikdrama“, 1978: S. 61 – 77
Döhring, Sieghard & Döhring – Henze, Sabine	„Die großen Opern Wagners“: Handbuch der musikalischen Gattungen 13 (Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert), Laaber 1997
Geck, Martin	„Richard Wagner“ Friedrich Blume und Ludwig Finscher: Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil, Kassel 1999 ² , Sp. 286 – 367
Kinderman, William	„Die Entstehung der „Parsifal“ – Musik“, Hans Heinrich Eggebrecht: Archiv für Musikwissenschaft, 1995 Stuttgart: Jg. 7 – Heft 1, S. 67 – 102 und Jg. 7 – Heft 2, S. 145 - 170
Kunze, Stefan	„Über Melodiebegriff und musikalischen Bau in Wagners Musikdrama dargestellt an Beispielen aus Holländer und Ring“, Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, Regensburg 1970: S. 111 – 148
Mahnkopf, Claus Steffen	„Wagners Kompositionstechnik“ Claus Steffen Mahnkopf: Richard Wagner – Konstrukteur der Moderne, Stuttgart 1999
Mayer Brown, Howard; Rosand Ellen; Strohm Reinhard (mit Noiray, Michel); Parker, Roger; Whittall, Arnold, Savage Roger und Millington Barry	„Opera“, Stanley Sadie: New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 2001, S. 416 – 471
Scharnagl, Hermann unter Mitarbeit von Schmierer, Elisabeth	„Das Opernschaffen Richard Wagners“, Operngeschichte in einem Band, 1999 Berlin, S. 297 – 336 etc.

Zusätzliche Materialien wie Interviews, Dokumente oder Erklärungen fielen nicht an.

6. Lebenslauf

Thomas Klinglmüller, geb. am 27. April 1981, aktuell

- Absolvierung des Masterstudiums Musikwissenschaft im September 2011
- Entwicklung in diese Richtung beginnend mit dem Jus und dem Sologesangsstudium
- Spezialisierung im Rahmen des Studienfaches deshalb möglich weil wissenschaftliches Arbeiten und Musikverständnis in diesen Vorstudien bereits grundgelegt wurde
- Interesse für Tätigkeiten im Kulturmanagement
- Vorwiegender wissenschaftlicher Bereich im Rahmen der Musikwissenschaft: Historische Musikwissenschaft

Ausbildung

4 Jahre	Volkschule am Judenplatz, 1010 Wien
4 Jahre	Schottengymnasium der Benediktiner, 1010 Wien
5 Jahre	Vienna Business School, 4 Jahre HAK I, Akademistraße 7, 1010 Wien, Maturaabschluß – HAK II, Hammerlingplatz 5 – 6, 1080 Wien
1998 – 99	Sologesangsstudium am Konservatorium Wien zuerst Vorstudium (1,5 Jahre) danach Studium als „ordentlicher“ Student bei Herrn Prof. Manfred Equiluz
1999 – 2002	Gründung und Leitung der Firma Summer Splash (siehe Berufserfahrung)
2001 - 2005	Jus – Studium an der Universität Wien Einführung, Rechtsgeschichte, Römisches Recht, Straf- und Arbeitsrecht abgeschlossen Intensives Rechtsstudium während des Gesamtzeitraumes: 2 Jahre
2003	Sologesangsstudent bei Frau Univ.Prof. Mag. Helga Wagner Gesamtdauer des Sologesangsstudiums: 3 Jahre
2006 – 11	Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien Abschluß voraussichtlich im Oktober 2011 mit Magister phil. Führerschein der Klasse B

Bühnenerfahrungen

Im Rahmen von Ensembleübungen am Konservatorium Wien

- als Don Fernando in „Szenen aus *Fidelio*“ von Ludwig van Beethoven
- als Heger in „Szenen aus *Russalka*“ von Antonín Dvorak
- als Pankratius „in Szenen aus der Wildschütz“ von Albert Lortzing

sowie bei Klassen- und Übungsabenden, Chorkonzerten etc.

Soziales Engagement

1998 – 2000 Bundesschulsprecher – Stellvertreter, Landesschulsprecher der berufsbildenden mittleren und höheren Schulen Wien, Schulsprecher der HAK I, Schülervertreter der HAK II

WiSe 2002/03 Tutor für Studienanfänger an der rechtswissenschaftlichen Fakultät

2003/04 Studentenvertreter der Gesangsabteilung am Konservatorium Wien

Berufserfahrung

1995 Spedition Lang, 1010 Wien
Tätigkeit als Arbeiter (1 Monat)

1996 – 97 Kanzlei Rechtsanwalt Dr. Stefan Gulner, 1010 Wien
Tätigkeit als Assistent im Sekretariat und im Inkassobereich

1997 – 2000 Gründung und ständige Betreuung des Vienna Business School
Partyclub, der schulischen Clubbing – Einrichtung

1997/98 Erhalt des „Vienna Business School Merkur – Award“ in der
Kategorie: „die innovativste Schüleridee“ für die Gründung
des Vienna Business School Partyclubs

1998 Fonds der Wiener Kaufmannschaft, 1010 Wien
Tätigkeit als Marketingassistent (1 Monat)

1999 – 2000 ACTS GmbH (Hannes Jagerhofer), 1190 Wien
Tätigkeit als Assistent des Projektleiters (gesamt 5 Monate)
FIVB Beach Volleyball World Tour Klagenfurt

1999 – 2002 Idee und erstmalige Abwicklung von Summer Splash (Summer Splash
2000), das war die erste österreichische Großmaturareise für eine
Gruppe von ca. 1000 Maturanten, die in Mahdia, Tunesien, stattfand. In
der Folge Verlust des Unternehmens an den Geschäftspartner infolge
mangelnder vertraglicher Absicherung am Rechtsweg – sukzessiver
Rückzug aus diesem Geschäft(sfeld)

1998 – 2001 Volkswirtschaftliche Gesellschaft, 1010 Wien
gelegentliche Tätigkeit als Seminartrainer für Rhetorik,
Eventmarketing & Sponsoring sowie Moderation

Okt. 2000 – Jun. 01 Ableistung des Präsenzdienstes beim Österreichischen Bundesheer

2001 – Feb. 03 Tageszeitung „Der Standard“ – Redaktion Album, 1010 Wien
Tätigkeit als Assistent für begleitende Durchführung von
Recherchen sowie Texte redigieren (auf freier Mitarbeiter – Basis)

2003 Deutsche Industrie Service AG, 1040 Wien
Tätigkeit als Urlaubsvertretung bei der Firma AWD – Ihr unabhängiger
Finanzoptimierer (2 Wochen)

2004 Österreichische Elektrizitätswirtschafts – AG, 1010 Wien
Tätigkeit als Mitarbeiter in der Abteilung Immobilien und Recht (1
Monat)