

Werk

Titel: Dichtung und musikalische Form bei Richard Wagner

Autor: Stein, Herbert von

Ort: Berlin

Jahr: 1942

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_034 | LOG_0125

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

gabe erstehen konnte, hatte ich Gelegenheit, meine Münchener Arbeit auch mit diesem zu vergleichen. Das Manuskript, das in der Bayerischen Staatsbibliothek unter Cod. icon. 343 liegt, wurde im Jahre 1918 von der Prinzessin Arnulf der Bibliothek mit anderen Werken geschenkt. Auf meine Anfrage bei der Prinzessin wurde mir mitgeteilt, daß die Prinzessin sich nicht an das Werk erinnern könne und nicht mehr wisse, woher es käme. Trotz meiner Nachforschungen in der Hofamtsregistratur und im Kreisarchiv in München konnte ich über Lambranzi nichts Näheres erfahren. Er nennt sich auf dem Manuskript französischer und englischer Tanzmeister. Auf der gedruckten Ausgabe steht „aus Venedig“.

Meine Übersetzung wurde nach dem britischen Museumsexemplar der gedruckten Ausgabe von 1716 gemacht. Die Neuauflage dieses Werkes in deutscher und englischer Sprache, die ich für die Imperial Society of Teachers of Dancing mit dem Verleger C. W. Beaumont im Jahre 1928 herausbrachte, machte in der Tanzwelt ziemliche Sensation. Fast niemand hatte das Werk je gesehen, und wenn Reproduktionen davon in anderen Tanzwerken erschienen, waren es immer dieselben ein oder zwei Stiche. Vor allem fand man, daß es

eigentlich im Tanz nichts Neues gibt, da Lambranzi Tennisballette bringt (Jen, Nijinski), sowie tanzende Böttcher, Schneider, Schiffer usw., sowie die ganze Commedia dell'arte und das vor über 200 Jahren. Daß diese Ballette damals wirklich viel getanzt wurden, bewies mir ein anderes Werk meiner Bibliothek, ein kleines Büchlein von Behren aus dem Jahre 1712.

In der gedruckten Ausgabe, die mit italienischem und deutschem Vorwort erschien, ist außerdem am Fuß eines jeden Stiches eine kurze Anleitung des Tanzes in deutscher Sprache gegeben. Dieser Text ist meist mit künstlerischen, oft auch amüsanten Bildchen umrahmt. In seinem Vorwort versichert Lambranzi, daß die Tänze zumeist von ihm erfunden sind und mit großem Erfolg getanzt wurden. Die Schritte, die er nennt, müßte man bei Feuillet oder Rameau nachlesen, da er keine Beschreibungen gibt. Der Text unter jedem Bild soll nur eine Anleitung sein, es sei jedem freigestellt, den Tanz so auszuführen, wie es ihm beliebt, aber natürlich zu dem Charakter passend, ist der Rat dieses zweifellos erfinderischen und bedeutenden Ballettmeisters des frühen 18. Jahrhunderts, dem wir eins der schönsten und interessantesten Werke der Tanzliteratur verdanken.

Dichtung und musikalische Form bei Richard Wagner

Von Herbert von Stein, Mährisch-Ostrau

Das Künstlertum Richard Wagners zeigt eine so außergewöhnliche Vielseitigkeit, daß es nicht verwunderlich ist, wenn der Betrachter immer wieder vor neuen Ausblicken steht. Freilich mag in dieser Eigenschaft, die in gleicher Weise dichterisches wie musikalisches Schaffen berührt und den Denker Wagner bis in die scheinbar entlegensten Bereiche der Kunst und Wissenschaft, ja selbst der Politik führt, auch die merkwürdige Erscheinung begründet sein, über die sich Wolfgang Golther in der Einleitung zu seiner Ausgabe der Wagnerschen Musikdramen mit folgenden Worten äußert¹⁾: „Immer wieder erneuern sich die Versuche, die einzigartige, unvergleichliche Erscheinung Wagners durch einseitig literarische oder musikalische Betrachtung zu verfälschen und zu verkleinern.“

Es ist vielleicht zu verstehen, daß der engherzige „Fach“-Mann des Schrifttums oder der Musik einfach außerstande ist, sich in ein Künstlertum hineinzufinden, das die durch Jahrhunderte gezogenen Grenzen der Kunstbereiche in so selbstherrlicher Weise zu überschreiten, ja dem oberflächlichen Blick sogar zu verwischen scheint. Geschichtliche Betrachtung hat allerdings längst nachgewiesen, daß diesem Vorgang in Wahrheit innere Notwendigkeiten zugrunde liegen, die von vorausblickenden Geistern schon im 18. Jahrhundert erkannt und ausgesprochen worden sind, doch fühlt sich unsere musikalische und literarische Tageskritik in ihrem Bedürfnis, sich nach eigenem Gutdünken zu ergehen, durch solche Erkenntnisse oft nicht im geringsten behindert. Noch bedauerlicher ist es, wenn auch

Kritiker, denen solche Engherzigkeit nicht vorgeworfen werden kann, sich doch immer wieder zu abfälligen Bemerkungen über das Werk Richard Wagners verleiten lassen. Ähnliche Äußerungen über Bach, Mozart und Beethoven sind heute einfach undenkbar — auch dort, wo es um Erscheinungen geht, die von den Zeitgenossen abgelehnt wurden. Dem Kritiker von heute sind das Unvollkommenheiten, die man entweder gar nicht mehr als solche anerkennt oder doch als zeitbedingt entschuldigt. Jedenfalls spricht man nicht von ihnen, weil man mit Recht bestrebt ist, das Bild des Künstlers nicht durch Unwesentliches zu entstellen. Wagner gegenüber besteht dagegen auch heute noch eine Geschwätzigkeit, die glaubt, an jeder noch so geringfügigen, oft überhaupt nicht verstandenen Äußerlichkeit Anstoß nehmen zu dürfen.

Sehr wesentliche Erkenntnisse über das Werk Richard Wagners sind bisher noch gar nicht Allgemeingut unserer Musikkritik geworden. Tatsächlich ist aber seit den grundlegenden Untersuchungen von Alfred Lorenz über das Geheimnis der Form bei Richard Wagner²⁾ keine Erörterung über Wagnersche Musik mehr möglich, die nicht auf den von Lorenz gewonnenen Ergebnissen fußt. Deren Gegenstand ist vor allem und in weit überwiegendem Ausmaß die Musik Wagners. Sie kann aber auch hier, wo musikalische Formfragen im Vordergrund stehen, keineswegs von der Dichtung getrennt werden.

Als äußeres Merkmal der zwischen beiden vorhandenen Beziehungen hat mindestens für die Werke der Reifezeit das Wagnersche Leit-

motiv eine so große Volkstümlichkeit erlangt, daß es sogar in fremde Sprachen übergegangen, ja zu einem selbständigen, auch außerhalb der Musik anwendbaren Begriff geworden ist. Seine zugleich dichterische und musikalische Wirksamkeit ist dank der Ausdruckskraft und Darstellungsfähigkeit, zu der Wagner es entwickelt hat, so unmittelbar einleuchtend, daß hierüber keine weiteren Worte zu verlieren sind. Anders steht es um die im engeren Sinne musikalische Bedeutung des Leitmotivs, seine Rolle im sinfonischen Aufbau der Musik. Erst Lorenz hat die zuvor nur als Vermutung ausgesprochene Erkenntnis, daß es sich bei Wagners Leitmotiven um die Bausteine eines selbständigen sinfonischen Satzes handle, die als Haupt- und Seitenthemen nach streng musikalischen Regeln aufgestellt und durchgeführt werden, klar bewiesen. Seine Untersuchungen erstrecken sich allerdings nur auf die Werke der Reifezeit. Deshalb sei hier in einem wenigstens ungefähren Überblick die Entwicklung des Leitmotivs betrachtet. Schon die romantische Musik kannte das auf bestimmte Handlungsmomente oder Personen bezügliche Erinnerungsmotiv, das gelegentlich sogar bei Mozart zu finden ist. Seit Rienzi verwertete Wagner diese Form des Motivs in immer mehr gesteigerter und vervollkommener Ausgestaltung, um Dichtung und Musik in innigere Beziehung zu setzen. Seine eigenen Worte in „Oper und Drama“ erläutern diese Aufgabe: „Eine solche Melodie, wie sie als Erguß einer Empfindung uns vom Darsteller mitgeteilt worden ist, verwirklicht uns, wenn sie vom Orchester ausdrucksvoll da vorgetragen wird, wo der Darsteller jene Empfindung nur noch in der Erinnerung hegt, den Gedanken dieses Darstellers.“

Verfolgen wir die Durchführung dieses Gedankens von Holländer bis Lohengrin, so finden wir weite Strecken der Musik, die noch völlig außerhalb solcher motivischer Zusammenhänge stehen. Ein musikalisch so bedeutungsvolles Thema wie das Frageverbot Lohengrins ist sogar durchaus als Erinnerungsmotiv alten Stils anzusprechen, da es für selbständige sinfonische Weiterverarbeitung jedenfalls nicht in Betracht kommt, sondern nur wie mahnende Erinnerung innerhalb einer thematisch anderweitig bedingten und damit eben nicht „leitmotivischen“ Musik auftritt. Auch die Themen des Grals, Lohengrins und Elsas sind in ihrer Verwendung vorwiegend durch die Verwirklichung der dichterischen Absicht bestimmt und damit, obwohl sie zu Hauptthemen kürzerer musikalischer Sätze werden, dem alten Erinnerungsmotiv zumindest immer noch so nahe verwandt, daß das eigentlich Neue der Wagnerschen Formbildung aus ihnen nur andeutungsweise zu erkennen ist. Durchaus als Erinnerungsmotive begleiten auch die wiederholten kurzen Einsätze der Venusbergmusik die Entgegnungen Tannhäusers während des

Sängerkrieges. Jede seiner Antworten wird durch sie immer nur eingeleitet, verläuft aber im übrigen musikalisch entweder selbständig oder nimmt frühere Musik in völlig geschlossener Satzbildung und wörtlicher Wiederholung — zum Teil sogar des Textes — auf, was ebenfalls nur als musikalische Reminiscenz bezeichnet werden kann.

Verhältnismäßig am deutlichsten ist die spätere Entwicklung des Leitmotivs im Fliegenden Holländer ausgeprägt. Senta-Ballade und Matrosenchor beherrschen als Keimzelle der musikalischen Entwicklung mit ihren Hauptmotiven einen großen Teil der übrigen Musik in mannigfachen Umbildungen. Sehr stark nähert sich besonders die erste Hälfte des dritten Aufzugs der späteren Formbildung. Dagegen sind die Gestalten Dalands und Eriks den allgemeinen musikalischen Zusammenhängen nur lose eingefügt und erinnern stärker als irgendeine der nachfolgenden Gestaltungen Wagners an die alte Opernform; doch macht auch hier die Erzählung Eriks von seinem Traum, die das Hauptmotiv des Holländers aufnimmt, eine Ausnahme.

In sehr auffälliger Weise beruhen durchaus anders als bei den Werken der Reifezeit auch die vorwiegend lyrischen Szenen, namentlich die Duette Holländer - Senta, Tannhäuser - Elisabeth und Lohengrin - Elsa, auf selbständiger, vom übrigen unabhängiger musikalischer Erfindung, innerhalb deren Leitmotive entweder überhaupt nicht oder doch nur als flüchtig berührte musikalische Erinnerungen auftauchen. Im ganzen gesehen ergibt sich zwischen Lohengrin und Rheingold in der motivischen Gestaltung ein deutlicher Einschnitt. Das wirkliche Leitmotiv tritt erst mit dem Ring des Nibelungen auf und erhält hier, obwohl gewisse Weiterentwicklungen auch dann noch zu verzeichnen sind, seine endgültige Form.

Eine Stelle in „Oper und Drama“ gibt über diese neue Bedeutung Aufschluß: „In diesen Grundmotiven, die eben nicht Sätze, sondern plastische Gefühlsmomente sind, wird die Absicht des Dichters, als eine durch das Gefühlsempfindnis verwirklichte, am verständlichsten; und der Musiker, als Verwirklicher der Absicht des Dichters, hatte diese zu melodischen Momenten verdichteten Motive, im vollsten Einverständnis mit der dichterischen Absicht, daher leicht so zu ordnen, daß in ihrer wohlbedingten wechselseitigen Wiederholung ihm ganz von selbst auch die höchste einheitliche musikalische Form entsteht — eine Form, wie sie der Musiker bisher willkürlich sich zusammenstellte, die aus der dichterischen Absicht aber erst zu einer notwendigen, wirklich einheitlichen, das ist: verständlichen, sich gestalten kann.“

Die Bedeutung des Leitmotivs für die rein musikalische Form ist damit klar ausgesprochen. Sie wird noch deutlicher in der von

Lorenz angeführten Stelle³⁾: „Ich habe nur des einen meiner jüngeren Freunde zu gedenken, der das Charakteristische der von ihm so genannten ‚Leitmotive‘ mehr ihrer dramatischen Bedeutsamkeit und Wirksamkeit nach als (da dem Verfasser die spezifische Musik fern lag) ihre Verwertung für den musikalischen Satzbau in das Auge fassend, ausführlicher in Betracht nahm.“

Welchen Wert Wagner auf die einheitliche musikalische Form legte, geht aus seiner Äußerung über die Oper hervor: „In der Oper hatte der Musiker bisher eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt: jedes einzelne Gesangstück war eine ausgefüllte Form für sich, die mit den übrigen Tonstücken der Oper nur ihrer äußeren Struktur nach als ähnlich, keineswegs aber einem formbedingenden Inhalte nach wirklich zusammenhing. Das Zusammenhanglose war so recht eigentlich der Charakter der Opernmusik.“

Es mag auf den ersten Blick schwer verständlich erscheinen, wie ein in seinem Auftreten durch dichterische Absichten bestimmtes Motiv doch zugleich auch einem sinnvollen musikalischen Zusammenhang eingefügt werden soll — und tatsächlich hat ja diese Schwierigkeit den Blick für die Wirklichkeit der Wagnerschen Musik immer wieder getrübt. Wagner selbst deutet ihre Lösung nur an: „Die Hauptmotive der dramatischen Handlung bilden sich in ihrer beziehungsvollen, stets wohlbedingten — dem Reime ähnlichen — Wiederholung zu einer einheitlichen künstlerischen Form, die sich nicht nur über engere Teile des Dramas, sondern über das ganze Drama selbst als ein bindender Zusammenhang erstreckt.“ Das bedeutet, daß die musikdramatische Dichtung von vornherein in Formen angelegt ist, die dem Ablauf der Musik entsprechen. Das Wort, bei Wagner seien Dichtung und Musik nicht nacheinander, sondern gleichzeitig entstanden, erfährt hierin seine tief bedeutungsvolle Rechtfertigung.

Schon in seinen Untersuchungen über den Ring des Nibelungen hat Lorenz das Bestehen übergeordneter Formen nachgewiesen, in denen der musikalische Formgedanke den gesamten dramatischen Aufbau erfaßt und ihn nach seinen Gesetzmäßigkeiten ordnet. So bildet der erste Siegfried-Akt einen „vollkommenen Bogen“ in spiegelnder Anordnung der einander entsprechenden Teile: 1. Mime schmiedet ein Schwert. 2. Siegfrieds Übermut. Lustige Häufung des Waldknabenrufes. 3. Siegfried-Mime. Mitte: zwei schöne Strophen. Rondohauptthema: Lebenslustmotiv. 4. Fahrtenlustlied. 5. Mime in Sorgen. 6. Wandererszene. Mittelpunkt: Walhallmotiv, Tonika des Dramas. 7. (= 5.) Mime in Angst. 8. (= 4.) Fahrtenlustlied. 9. (= 3.) Siegfried-Mime. Mitte: zwei schöne Strophen. Refrain: Lebenslustmotiv. 10. (= 2.) Siegfrieds Übermut. Lustige Häufung

<p>Cembali - Klavichorde Spinette - Hammerklaviere „historisch klanggetreu“</p>	
<p>J. C. NEUPERT</p>	
<p>Bamberg • Nürnberg • München • Berlin</p>	

fung des Waldknabenrufes. 11. (= 1.) Siegfried schmiedet ein Schwert.

Ähnlich bildet die Rheingoldhandlung nach der einleitenden Rheintöchterzene einen auch tonartlich vollkommenen Bogen: 1. Begrüßung der Walhall. 2. Freias Flucht. 3. Riesenkonflikt. 4. Freia wird weggeführt. 5. Alberichs Macht. 6. Mitte des Bogens: Alberichs Überlistung. 7. (= 5.) Alberichs Ohnmacht. 8. (= 4.) Freia wird zurückgebracht. 9. (= 3.) Beendigung des Riesenkonflikts. 10. Erdaszene (ohne Entsprechung im 1. Teil des Bogens). 11. (= 2.) Freias Umarmungen. 12. (= 1.) Begrüßung der Walhall.

Man erkennt auch hier die mit einziger Ausnahme der Erdaszene vollkommene Symmetrie der Anordnung, die sich sogar bis ins Szenische hinein erstreckt.

Es würde zu weit führen, wollten wir hier alle von Lorenz aufgedeckten übergeordneten Formen im einzelnen betrachten. Es sei nur darauf verwiesen, daß Lorenz die gesamte Siegmund-Handlung als in Barform stehend nachgewiesen hat und daß ähnlich auch die Brünnhilde-Siegfried-Handlung vom 3. Akt Walküre bis zum 2. Akt Götterdämmerung in einem potenzierten Bogen vor sich geht, dessen Außensätze zueinander in Gegensatzsymmetrie stehen. Ebenso bilden der 1. und 3. Tristan-Akt die auch an musikalischen Entsprechungen reichen Außensätze eines den 2. Akt als Mittelsatz umschließenden Bogens. Der gleiche Formaufbau liegt, und zwar besonders leicht im szenischen Verlauf erkennbar, dem Parsifal zugrunde, während die Meistersingerhandlung in Barform abläuft. Hier entsprechen einander also der 1. und 2. Aufzug — auch eine oberflächliche Betrachtung zeigt sogleich die Ähnlichkeit der beiden Aktschlüsse, sogar bis in Einzelheiten des Textes („mit der Tafel ward ich fertig schier“ — „mit den Schuhen ward ich fertig schier“) —, ihnen folgt als großer, die Gegensätze versöhnender Abgesang der 3. Aufzug.

Man erkennt leicht, daß die Frühwerke von Holländer bis Lohengrin gleichfalls Symmetrien aufweisen. Erster und dritter Holländerakt umgeben als Handlungen, die vom stürmischen Walten der Naturkräfte beherrscht werden, die Vorgänge im Heime Dalands (2. Akt), Venusbergmusik und der Chor der nach Rom ziehenden, dann von dort wieder zurückkehrenden Pilger bezeichnen die musi-

kalischen Entsprechungen der auch szenisch ähnlichen Außenakte des Tannhäuser, und in verwandter Art beherrschen Lohengrins Ankunft und Rückkehr zum Gral die szenisch wiederum einander entsprechenden Teile der Handlung.

Läßt all dies eine in großen Zügen gehaltene musikalische Formgestaltung des Dramas und damit die Möglichkeit eines ganz allgemein musikalischen, nicht mehr durch bloße „textliche“ Notwendigkeiten bedingten sinfonischen Ablaufs der Musik erkennen, so zeigt die Untersuchung der kleinen Einzelheit, daß auch hier dieselben Formgesetze gelten. Ihre durchgehende Anwendung findet sich zum erstenmal im Rheingold. Im einzelnen gibt es allerdings auch hier — und in abnehmender Zahl bis in den zweiten Akt der Walküre hinein — unsinfonische Stellen, in denen die musikalische Entwicklung vorwiegend der Singstimme zugewiesen ist. Schon das erste Zwiegespräch zwischen Wotan und Fricka (Rheingold, Periode 5) zeigt nach der musikalisch so bedeutsamen Aufstellung des Walhallmotivs eine plötzliche Umkehr in die Richtung einer zum Teil nur akkordisch begleiteten Deklamation. Die hinzutretenden Leitmotive sind zwar in vollkommener Bogenform angeordnet, schließen sich aber nicht zu wirklich sinfonischem Aufbau zusammen. Ähnlich zeigt Periode 7 (F-dur, Auftritt der Riesen) eine sogar außerordentlich weitgeschwungene Bogenform aus den Motiven der Riesen, des Vertrags, Walhalls und Freias mit einer thematisch selbständigen, in der genauen Mitte des Bogens das Vertragsmotiv berührenden Melodie Fafners als Mittelsatz, doch ist der sinfonische Aufbau durch motivfreie Takte unterbrochen. In Periode 16 (C-dur, vierte Szene bis zur Rückkehr Freias) findet Lorenz ein wirkliches Vorwalten des rezitativischen Stils so stark ausgeprägt, daß er sie in dieser Eigenschaft besonders hervorhebt. Seine Feststellung bezieht sich allerdings auf die hier stärker als sonst zutage tretenden Unsymmetrien des motivischen Aufbaus. Das Gesamtbild des musikalischen Ablaufs läßt dem unbefangenen Hörer zweifellos gerade diese Periode geschlossener erscheinen als etwa den Beginn von Wotans Erzählung im zweiten Walküreaufzug.

Im ganzen gesehen ergibt sich von Rheingold bis zu Siegfried und Götterdämmerung eine unverkennbare Steigerung der sinfonischen Gestaltung. Die volle Geschlossenheit der Form, die schon in den Rheintöchter- und Nibelheimszenen des Rheingolds und im dritten Akt der Walküre weitgehend verwirklicht ist, wird mit Siegfried endgültig erreicht. Das Gebiet motivisch darstellbarer Erscheinungen hat sich nun so sehr erweitert, daß es nichts mehr gibt, was noch irgendwie außerhalb der sinfonischen Entwicklung verlaufen könnte. Indem dabei das Leitmotiv die Einzelzüge der Dichtung immer stärker und deutlicher erfaßt,

nimmt es selbst eine ganz eigenartige Entwicklung. Denn es wird schließlich auf Sonderfälle übertragen, die seine Wiederholbarkeit — das eigentliche Kennzeichen des überlieferten „Leitmotivs“ — nahezu oder sogar völlig ausschließen. Schon die Themen der Schmiedelieder Siegfrieds werden späterhin nur in ganz vorübergehenden Andeutungen nochmals berührt, und ähnlich zeigt die Tristanmusik, in der das mit einem greifbaren Namen zu belegenden Leitmotiv überhaupt zurücktritt, Themen, die im weiteren Verlauf nur noch ganz gelegentlich wiederkehren, so die Motive Brangänes, namentlich aber das Kareolthema, das nur bei Kurwenals Tod einen einzigen Takt lang wiedererklingt. Vollends auf eine einzige Periode beschränkt sind Motive wie das Rondotheema des Wanderers in der Szene Wotan-Siegfried oder das Thema Brünnhildes zu ihren Worten „fehlend, ich weiß es“ (Götterdämmerung, 1. Akt, Periode 13 und Überleitung zu Periode 14, Begrüßung Waltrautes). Auch das Scherzothema Mimes, mit dem er Siegfried nach Fafners Tod gegenübertritt, wird nur in den eng benachbarten Perioden 13 und 15 des zweiten Siegfried-Aktes verwendet, und ebenso tritt das kleine As-dur-Motiv Evchens nur in zwei aufeinanderfolgenden Perioden des 3. Meistersingeraktes auf. Von den Motiven der Blumenmädchen im zweiten Parsifalaufzug sind einige durchaus auf diese Szene beschränkt, und auch das Hauptthema („Komm, holder Knabe“) erklingt, von einer einzigen Voraussetzung im 1. Akt abgesehen (Erzählung des Gurnemanz), nur in diesem Zusammenhang. Bei all diesen Motiven handelt es sich aber keineswegs um selbständige, im geschlossenen motivischen Ablauf etwa gar als Fremdkörper wirkende Teile des Ganzen. Man hat sie vielmehr stets so sehr als wesentlich dazugehörig empfunden, daß die merkwürdige, dem ursprünglichen Sinn geradezu entgegengesetzte Abwandlung, die das Leitmotiv hier erfährt tatsächlich kaum bemerkt worden ist.

Die „Allgegenwärtigkeit“ des Leitmotivs mag gelegentlich den musikalischen Fluß unterbrechen. Meist handelt es sich dann allerdings um eine beabsichtigte und auch rein musikalisch unbedenkliche Gegensatzwirkung, die in dieser Art — wie etwa bei dem einmaligen Erklingen des Walhallmotivs nach Siegmunds Worten: „Den Vater fand ich nicht“ — etwas tief Ergreifendes haben kann. In einer Wendung wie dem plötzlichen Eintreten des Meistersingermotivs zu den Worten von Hans Sachs: „Seht, Meister nennt man die!“ hat man nichts als ein humorvolles Einschleusen zu erblicken, das den Ablauf der hier aus wenigen, einander nahe verwandten Motiven aufgebauten Musik in keiner Weise stört. Das Erklingen des „zugehörigen“ Motivs ist überhaupt keine so sehr zwingende Notwendigkeit, wie eine allzu rationalistische Auffassung der Musik Wagners dies geglaubt hat. Wenn Hagen



Darstellung aus einem der ältesten Tanzbücher:
Giovanni Ambrogio da Pesaro,
De pratica seu arte Aripudii. Bassa danza.
(15. Jahrhundert)

Aus alten Tanzbüchern



Figur aus:
Lambranzi, Neue und curiose Tanzschule.
1716.

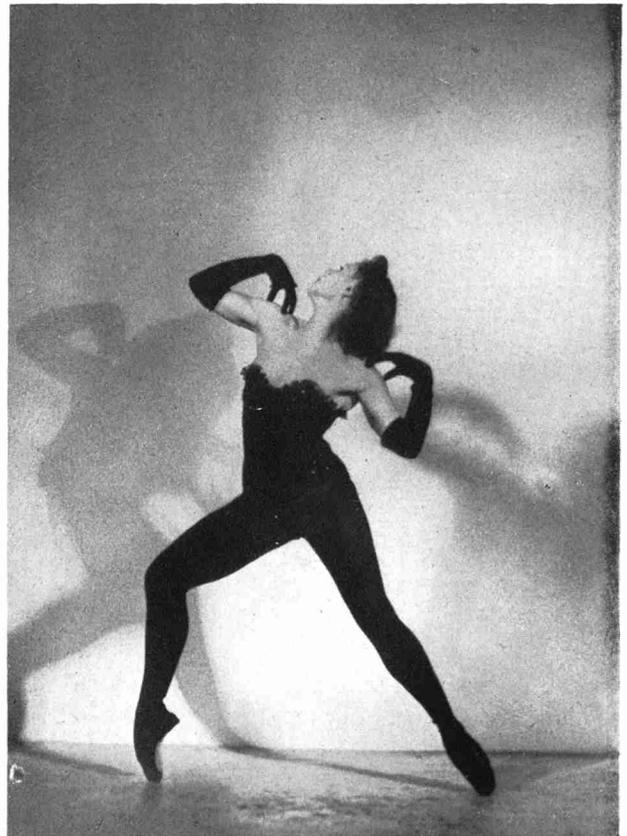


Marja Berndt

*Deutsche
Tänzerinnen*

Unten links:
Ilse Meudtner

Unten rechts:
Liselotte Köster (Aufnahmen: S. Enkelmann, Berlin)





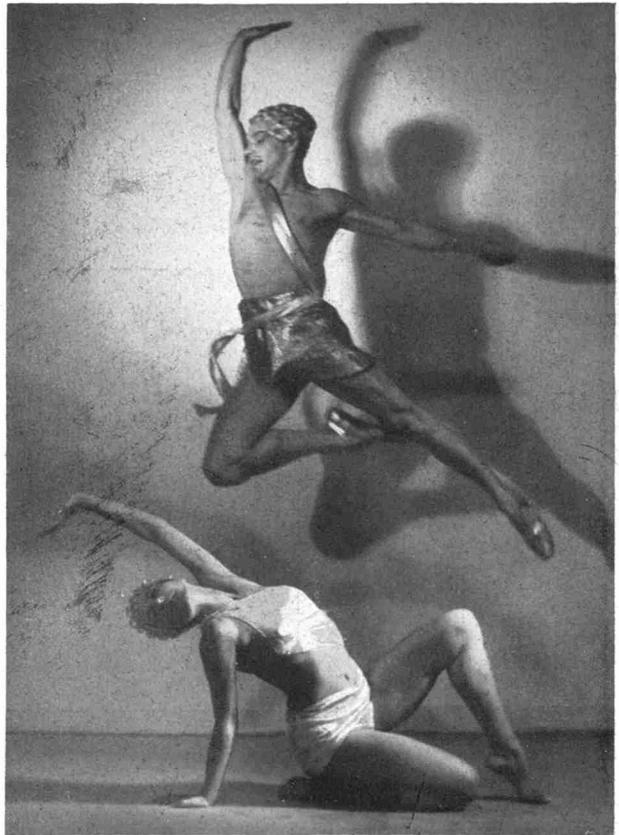
Links: Ursula Deinert
Rechts: Viola Zarell

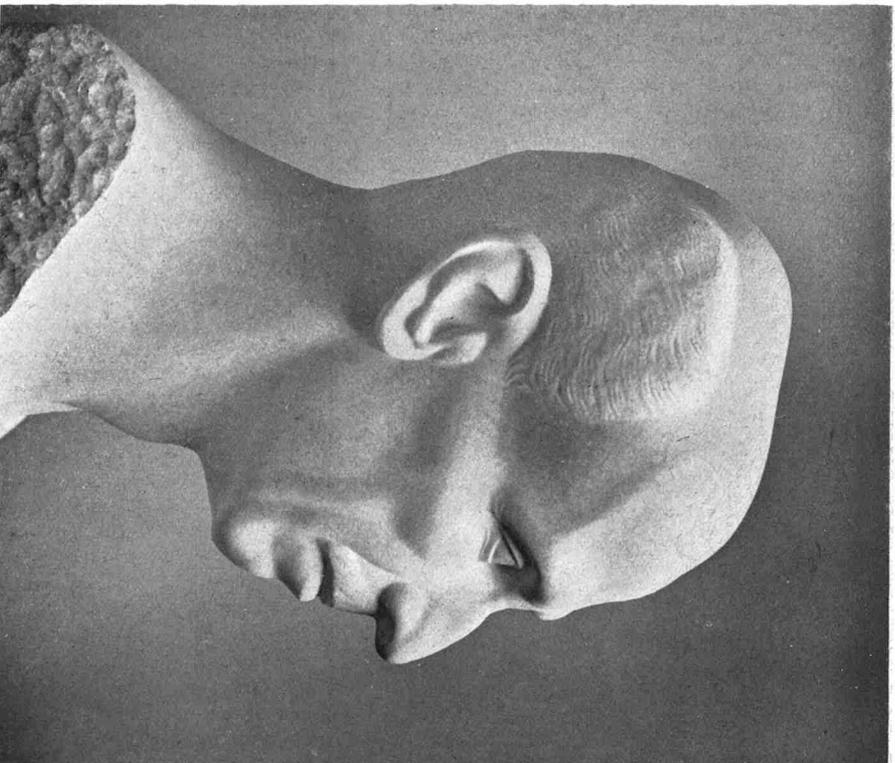


Deutsche Tänzer

(Aufnahmen: S. Enkelmann, Berlin)

Werner Stammer
Daisy Spiess





(Aufnahme: Linkhorst, Berlin)

Arnold Schering

der ehemalige Ordinarius für Musikwissenschaft an der Berliner Universität, der am 2. April 65 Jahre alt geworden wäre (gestorben 7. März 1941). Büste von Emma C o l t a , Berlin, im Besitz des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Berlin.



(Aufnahme: Archiv)

Franz Bayer

Sleyrer Musikdirektor, Freund und Förderer Anton Bruckners (zu dem Aufsatz im Aprilheft, Seite 223ff.)

während seiner Wacht vor der Gibichungenhalle im Gedenken an Siegfried singt: „Mir aber bringt er den Ring!“, so ertönt an dieser musikalisch durch ein Krescendo bis zum Fortissimo bedeutsam hervorgehobenen Stelle das Ringmotiv nicht. Es handelt sich hier um einen besonders deutlichen Fall der von Lorenz nachgewiesenen Stellvertretung der Motive. Statt des Ringmotivs erklingt das ihm verwandte, zweistimmig abwärts sinkende Entsagungsmotiv als Einleitung des Abganges der in Barform aufgebauten Periode. Man erkennt daraus die Bedeutung, die der Verwandtschaft der Motive untereinander zukommt. Ihre gegenseitige Beziehung und Herleitung aus gemeinsamen Wurzeln erhöht die Einheitlichkeit des musikalischen Aufbaus.

Liegt ein wirklicher Stimmungswechsel vor, so wird er doch meist durch einen Übergang vorbereitet. Daß bisweilen Gegensätze unmittelbar aufeinanderfolgen, ist dadurch natürlich nicht ausgeschlossen und kommt ähnlich schon in der klassischen Musik vor. So kann z. B. der etwas unvermittelte Abschluß des ersten, stark lyrisch gehaltenen Teils von Loges Erzählung durchaus mit einer ganz entsprechenden Wendung in Mozarts Zauberflöte verglichen werden. Wie die Musik zu den Worten Loges: „Nur einen sah ich, der sagte der Liebe ab“, unvermittelt in akkordisch begleitete Deklamation übergeht, so schließt auch das große Rezitativ Taminos im ersten Finale ohne Übergang an das Terzett der drei Knaben an. Gelegentlich wird allerdings dem Erklängen eines Motivs so große Bedeutung beigegeben, daß ihm zuliebe die Musik eine wirkliche Unterbrechung erfährt: die thematisch sehr einheitliche und geschlossene Gibichungenmusik am Beginn des ersten Aufzugs der Götterdämmerung weicht, als Hagen von Brünnhilde spricht, ganz plötzlich den romantischen Motiven des Feuerzaubers, der Walküren und des Waldvogels. In der Periodengliederung entspricht dieser Einschaltung ein nur 14taktiger, barförmiger Abschnitt, demgegenüber die vorhergehenden und folgenden Perioden schon allein ihrem Umfang nach ein starkes Übergewicht zeigen. In solchen Augenblicken scheint das alte, sonst überwundene Erinnerungsmotiv der Frühzeit wieder anzuklingen.

Bedenkt man freilich, wieviel Perioden so einheitlich gebaut sind, daß in ihnen eines oder wenige Themen den gesamten Ablauf durchaus beherrschen — Periode 10 des 1. Meistersingeraktes ist in einer Länge von 167 Takten ausschließlich auf dem Zunftberatungsmotiv aufgebaut —, so erkennt man, daß Nietzsches Wunschbild von der „mit dem Drama sich deckenden Sinfonie“ durch die Wirklichkeit von Wagners Werk vollkommen erfüllt ist. Diese Sinfonie entsteht in weitem Umfang sogar „vom Liede aus sich erweiternd“. Lieder und liedartige Weisen beherrschen selbst in

Berliner Frauen-Kammerorchester

Führung: Gertrude-Ilse Tilson, Berlin W 50,
Regensburger Str. 34. Fernspr. 257036, 262555

Tristan weite Strecken der Musik (Lied des Seemanns und Meeresmotiv, Lied Kurwenals, traurige und fröhliche Weise des Hirten). Die Wesendonk-Lieder sind als ausgesprochene Studien zur Musik des zweiten und dritten Aufzugs entstanden. Welche Bedeutung das Lied für die übrigen Werke hat, bedarf keiner besonderen Erläuterung.

Neben ihrer sinfonischen Funktion zeichnen sich die Leitmotive Wagners durch eine ungewöhnliche Darstellungskraft aus, die so groß ist, daß sie für viele Hörer geradezu das entscheidende Erlebnis bedeutet. Wagners Schriften verraten über diese Seite seiner Kunst nur wenig. Eine Stelle in „Oper und Drama“ scheint das Geheimnis allerdings wenigstens anzudeuten: das „Sprachvermögen“ des Orchesters wird hier aus der Gebärde des menschlichen Leibes abgeleitet, die in ihrer ursprünglichsten Form, der Tanzgebärde, seit jeher durch die reine Instrumentalmusik begleitet wurde. Während aber die Musik der alten Oper sich bei dem Fehlen jeder wahrhaft dramatischen Grundlage auf die Begleitung eines Gebärdenspiels beschränkte, das sich eng an die stereotype Ballettanzpantomime anlehnte, gelangte die Instrumentalmusik Beethovens in ihrem Streben nach Steigerung des Sprachvermögens schließlich dazu, ihre Rechtfertigung im gesungenen Wort zu finden (9. Sinfonie). Erst die Verbindung der Versmelodie des Wort-Ton-Dramas mit dem Orchester vermag dessen Sprachvermögen zu seiner höchsten Fülle zu entwickeln.

Viele Motive Wagners zeigen diese aus der Gebärde erwachsene Darstellungskraft in überzeugender Weise. Wie anschaulich gibt die Fanfare des Schwertmotivs die aufzuckend sich emporreckende, dann sich umkehrende und zum endgültigen Schläge ausholende Bewegung wieder oder das Vertragsmotiv in seiner Abwärtsbewegung die Gebärde der abschließenden Vereinbarung, als Speermotiv zugleich aber auch die unwiderstehlich niederzwingende Gewalt, mit der Wotan seine Macht zu handhaben weiß, so besonders, wenn er als Wanderer in Mimes Höhle den Speer niederstößt und dazu leiser Donner ertönt. Das verführerisch die Sinne Umspinnende der hin und her gehenden, durch die Zweistimmigkeit geheimnisvoll verstärkten, gleichsam zum Kreise sich schließenden Bewegung des Ringmotivs, der sehnsüchtig-chromatische Anstieg des Hauptthemas in Tristan, das kraftvoll schreitende Meistersingermotiv oder die andächtig aufwärtsgerichtete Bewegung des Gralsmotivs, all das sind im tiefsten Grunde Gebärden, die der Musiker auf unübertreffliche Weise in seine Sprache übertragen hat. Welche Bedeu-

tung dabei selbst scheinbar geringfügigen Veränderungen zukommen kann, das zeigt die Verwandlung, die der Abendmahlspruch im dritten Akt Parsifal erfährt. Die vorher chromatisch gebrochene, aus anfänglichem Aufstieg leidenschaftlich zurücksinkende Bewegung ist hier in eine kraftvoll bejahende, diatonisch aufwärtsgerichtete Linie verwandelt, an der Lorenz nachweisen konnte, daß die Parsifalreligion nichts mit Schopenhauerschem oder buddhistischem Pessimismus zu tun hat. So stellt auch Wolfgang Golther fest⁴⁾: „Nicht Entsagung und weltfremdes Mönchtum, sondern siegreiche Tatkraft hören wir aus den letzten Tönen.“

Wagners Gedanke des aus der Gebärde gewonnenen Sprachvermögens des Orchesters berührt sich in eigenartiger Weise mit den von Egon F e n z in „Laut, Wort, Sprache und ihre Deutung“ niedergelegten Erkenntnissen⁵⁾. Einen schon von Plato ausgesprochenen Gedanken wiederaufnehmend, zeigt Fenz die Unzulänglichkeit der üblichen Auffassung, nur die wenigen „lautmalenden“ Wörter der menschlichen Sprache seien wirklich darstellend. Er erkennt in den Bewegungen und Stellungen der Sprechmuskulatur sinnvolle und deutbare Gesten, die dem einzelnen Laut seine Bedeutung geben. Die „Lautgebärde“ stellt den Inhalt des Wortes dar, sofern es sich — was zumeist aber der Fall ist — um ein schildern des Wort handelt. Sie vermag allerdings ihren Gegenstand auch durchaus nur in so allgemeinen Zügen zu schildern wie die musikalische „Gebärde“ des Orchesters den ihren. Daraus ergibt sich, daß wir in einer uns unbekannt Fremdsprache den eigentlichen Inhalt eines deutlich schildernden Wortes ganz ebenso zunächst nur zu ahnen vermögen wie den Sinn eines musikalischen Motivs. Musik und Sprache haben also objektiv die gleiche Darstellungskraft. Was dem Wort darüber hinaus begriffliche Klarheit verleiht, ist einzig die feststehende Übereinkunft über den durch die Laute nur in seinen wesentlichen Zügen, aber keineswegs eindeutig dargestellten Inhalt. Wort und Ton sind damit noch weit sinnvoller und beziehungsreicher miteinander verknüpft, als es bisher schien. Zugleich aber gewinnt auch Wagners Stabreim, von kurzsichtigen Literaten einst mit billigem Spott bekrittelt, dort, wo es um eine aus den Urgründen der Sprache schöpfende dichterische Darstellung ging, seine überzeugende Rechtfertigung.

Ihre unmittelbare Verknüpfung erfahren Wort und Ton in der Singstimme. Ähnlich wie die sinfonische Orchestersprache zeigt auch diese eine besondere, bis heute noch nicht genügend untersuchte Entwicklung. Das Wesen der späteren, übrigens durchaus nicht allein auf die Singstimme bezogenen „unendlichen Melodie“ ist zwar durch Lorenz klargelegt, doch fehlt es an entsprechenden Untersuchungen für die Frühwerke. Rienzi und Holländer zeigen meist

noch deutliche Grenzen zwischen Rezitativen, Arien, Duetten usw. Allerdings sind Wagners Rezitative nicht mehr in dem stereotypen Tonfall des einstigen Secco- und Accompagnatorezitativs gehalten, sondern zeigen die wesentlich belebtere, an Gefühlsausdruck reichere Stimmführung der Rezitative Beethovens und Webers, so daß an ihnen gemessen selbst die Deklamation Glucks noch sehr stark in überlieferten melodischen Wendungen zu verharren scheint.

In der älteren Musik ist die Rolle des Rezitativs durch das Streben nach wahrheitsgetreuem und doch zugleich musikalisch geformtem Ausdruck gekennzeichnet. Schon im Oratorium trägt das Rezitativ die „Handlung“, in der Oper zeigt es diese Bestimmung in noch viel ausgeprägterem Maße. Mozart hat ihm handlungsmäßig wichtige Stellen sogar innerhalb geschlossener Formen unbedenklich anvertraut. Das bedeutsamste Beispiel aber bietet das Auftreten des steinernen Gastes in der Schlußszene des Don Juan, das seiner ganzen Ausdehnung nach als Rezitativ komponiert ist, obwohl es nicht ausdrücklich als solches bezeichnet wird. Schon die einleitenden Sextakorde deuten darauf hin, ferner die ganze Art der musikalischen Ausführung der Szene, nicht zuletzt aber auch das fast völlige Fehlen von Textwiederholungen. Damit ist dem Rezitativ an einer Stelle von größter dramatischer Eindringlichkeit eine Rolle zuerteilt, durch die es nicht nur als musikalische Form erneut gerechtfertigt wird, sondern sich darüber hinaus in einem Umfange als entwicklungsfähig erweist, den die Praxis der Vorgänger Mozarts wohl kaum ahnen ließ.

Als der eigentliche Beginn der neuen, den Unterschied zwischen Arie und Rezitativ aufhebenden Führung der Singstimme Wagners gilt zumeist Tannhäusers Erzählung von seiner Romfahrt. Dies ist in zweifacher Hinsicht richtig. Einmal bedeutet diese „Erzählung“ nach der vorwiegend lyrisch bestimmten oder in Chören und mehrstimmigen Sätzen gestalteten Musik der beiden ersten Aufzüge eine völlig neue Aufgabe, der eben nur eine deklamatorische Führung der Gesangsstimme gerecht werden konnte, außerdem aber wird gerade in dieser Erzählung das neue sinfonische Prinzip wohl zum erstenmal ganz klar durchgeführt. Das Orchester begleitet den Gesang nicht mehr in allgemein gehaltenen, dem Gefühlsausdruck angepaßten Wendungen, sondern entwickelt eine selbständige Thematik, die im Wechsel der Motive bereits deutlich die von Lorenz in den Werken der Reifezeit nachgewiesenen Symmetrien erkennen läßt. Zwischen Singstimme und Orchester kommt es so zu einer Art Duett, und es ist damit genau dasjenige Verhältnis verwirklicht, das Wagner in „Oper und Drama“ durch ein eigenartiges Gleichnis anzudeuten versucht hat. Nicht die eigentlich mehr instrumental gedachte über-

lieferte Gesangsmelodie, sondern die **Versmelodie** des Sängers ist dazu bestimmt, von den klangvollen Wellen des Orchesters getragen zu werden. Wagner vergleicht die Melodie mit einem Nachen, das Orchester als „Bewältiger der Fluten der Harmonie“ mit einem See, der den Nachen trägt. Der Nachen ist „ein durchaus anderes als der Spiegel des Sees und doch einzig nur gezimmert und gefügt mit Rücksicht auf das Wasser“. „Erst auf dem See wird er zu einem wonnig Lebendigen, Getragenen und doch Gehenden, Bewegten und dennoch immer Ruhenden, das unser Auge, wenn es über den See schweift, immer wieder auf sich zieht, wie die menschlich sich darstellende Absicht des Daseins des wogenden, zuvor uns zwecklos erschienenen Sees.“ Dagegen erscheint die bekannte eigentliche Opernmelodie als der „fruchtlose Versuch des Musikers, die Wellen des Sees selbst zum tragbaren Nachen zu verdichten“.

In der praktischen Ausführung mag es manchmal geschehen, daß bei solcher Ausführung die Gesangsstimme den Eindruck erweckt, als wäre sie nachträglich in die führende Orchestermelodie hineinkontrapunktiert⁹⁾. Das ist an sich in der Oper nichts Neues: schon Mozart hat im ersten Finale des Don Juan die Singstimmen dem im Orchester und auf der Bühne erklingenden Menuett als kontrapunktische Ergänzung hinzugefügt. Bei Wagner sind die Stellen einer von vornherein als Gesangsmelodie geschaffenen Stimmführung meist ziemlich deutlich von denen einer nachträglich als Kontrapunkt entstandenen zu unterscheiden. Der zweite Fall tritt besonders dann ein, wenn das Orchester sich längere Zeit auf gleichbleibender oder wenig wechselnder Harmonie bewegt. Wotans Begrüßung der Burg wie Sieglindes Erzählung von dem „Greis im grauen Gewand“ oder die Antwort des Wanderers auf Mimes dritte Frage sind Beispiele einer solchen stets auf demselben Motiv aufgebauten und dennoch jedesmal ausdrucksvoll verschiedenen kontrapunktischen Führung einer zweifellos erst nachträglich entstandenen Gesangsstimme. Ihr musikalischer wie ausdrucksmäßiger Wert wird dadurch nicht vermindert. Denn sie ist dem Orchester nur so weit „untergeordnet“ wie notwendigerweise jede Stimmführung eines mehrstimmigen Satzes der zuerst entstandenen Stimme.

Das „Duett“ zwischen Orchester und Singstimme, wie die endgültige Form hier kurz genannt werden soll, ist mit Tannhäusers Erzählung zwar zum erstenmal annähernd erreicht, wird aber auch späterhin noch oft durch andere Formen abgelöst. Zunächst ist es eine rezitativische Deklamation, die den ersten Akt Lohengrin fast völlig ausfüllt. Im zweiten Akt gewinnt während des Duettes Ortrud-Telramund bei wechselnd ariosser und rezitativischer Führung der Singstimme das Orchester wieder stärker an Raum — die Rezi-

Werkstatt für
photographische
Bildnisse



Berlin W 16,
Kaiserallee 205,
Grth. I.
Telefon 24 16 77

tative des ersten Aktes hat es oft nur mit Akkorden oder Akkordschlägen begleitet —, dann folgen lyrische Szenen und mehrstimmige Sätze oder Chöre, also Formen, bei denen die Gestaltung der Singstimme an sich weniger problematisch ist. Auch die Gralserzählung erscheint, wenn man sie mit Tannhäusers Romerzählung vergleicht, doch stärker rezitativisch bestimmt. Die häufig vertretene Anschauung, Wagners „Sprechgesang“ habe im Lohengrin zum erstenmal seine endgültige Prägung erfahren, kann also durchaus nicht bestätigt werden. Ein Festhalten an dieser Entwicklung hätte die Musik sogar eher auf einen Abweg führen müssen.

Haben wir früher den Übergang von Lohengrin zu Rheingold vom Standpunkte der motivischen Gestaltung als entscheidenden Einschnitt bezeichnen müssen, so ist für die Singstimme dasselbe zu sagen. Bedenkt man die geschichtliche Entwicklung Wagners, die ihn nun erst in „Oper und Drama“ zur endgültigen Erkenntnis geführt hat, so ist das nicht weiter verwunderlich. Gleich die erste Rheingoldszene zeigt das Duett zwischen Orchester und Singstimme in seiner vollkommensten Form. Ihr fügen sich ebenso die Gesänge der Rheintöchter wie der Baß Alberichs. Die neue, aus dem Stabreim gewonnene Versmelodie wird hier zum ersten Male so recht zum Leben erweckt. Im weiteren Verlaufe sind es nur die schon besprochenen „unsinfonischen“ Stellen, die namentlich in den Gesprächen der Götter und Riesen das Verhältnis gelegentlich zugunsten der Singstimme verschieben. Diese ist dann allerdings stets besonders ausdrucksvoll geformt.

Nach der noch einmal vorwiegend deklamatorischen Stimmführung in Wotans Erzählung (zweiter Walkürenaufzug) zeigt der 3. Akt endgültig das völlige Gleichgewicht von Gesang und Orchester. Vereinzelt Abweichungen, die in den späteren Werken noch vorkommen, sind zweifellos als solche beabsichtigt, so die Worte des Wanderers zu Alberich: „Mit mir nicht, hadre mit Mime, dein Bruder bringt dir Gefahr“ usw. oder Pogners: „In deutschen Ländern viel gereist, hat oft es mich verdrossen.“ Das Parlando der Tabulaturregeln dient ebenso wie die in der Versmelodie sonst ganz unmöglichen Schlußkoloraturen der Meistersinger als ausgesprochenes Stilmittel. Hans Sachs verwendet beides besonders sinnvoll in der Taufe der Morgentraumdeutweise. Mit Beziehung auf ihn sagt Alfred Weidemann⁶⁾: „Der Wort und Ton eng verschmelzende Sprachgesang, den Wagner allmählich zu bezwingender Echtheit und Natürlichkeit ausbildete, tritt uns in höchster Vollendung in den Worten

seines Hans Sachs entgegen. Hier scheint oft die Sprache unmittelbar zur Melodie geworden zu sein.“

Wie Wagner die Singstimme von nun an immer neu zu gestalten wußte, sei an einigen Beispielen erläutert. In Tristan zeigen gleich die ersten Worte Brangänes ein besonders vollkommenes Duett zwischen der sanften Gesangsmelodie und dem im Orchester kräftig durchgeführten Meeresmotiv. Eine ganz eigenartige, durch häufigere Wiederholung bestimmter Wendungen gekennzeichnete Form findet sich in dem Zwiegespräch Brangäne-Tristan. Die zurückhaltenden Andeutungen des Orchesters nehmen hier die zum Teil fast kammermusikalische Feinheit der langen Aussprache zwischen Isolde und Brangäne voraus. Im zweiten Aufzug übernimmt Marke sein eigenes Motiv aus dem Orchester in die Singstimme und führt es hier in einer Art von Variationen durch, für die die häufige Wiederkehr der meist abwärtsgerichteten kleinen Septime des Hauptmotivs bezeichnend ist. Klingsors dramatische Akzente im zweiten Aufzug des Parsifal erinnern zunächst an ähnliche Stellen aus dem „Ring“. Nach der Blumenmädchenszene aber wirken die arabeskenhaft verschlungenen Umbiegungen der Singstimme Kundrys mit einem fremdartigen, auch bei Wagner nie zuvor vernommenen Zauber.

Neben solchen immer neuen Formwandlungen stehen Beziehungen, die über ganze Werke hinwegwirken. Die trügerische Quint Loges zu Wotans Worten: „Lehrt nur Schlaueit und List, wie Loge verschlagen sie übt“, geht fast unverändert in Brangänes Warnung vor Melot über: „Tückisch lauschend treff' ich ihn oft.“ Im Rheingold singt Alberich zu den Worten „Wirfst du Schächer die Schuld mir vor, die dir so wonnig erwünscht?“, eine Intervallfolge, die fast unverändert wiederkehrt, als er im zweiten Akt des Siegfried Wotan abermals gegenübertritt: „Wär' ich dir zulieb' doch noch dumm wie damals, als du mich Blöden bandest.“ — All das sind zwar nur Erinnerungsmotive der Singstimme, doch scheint es, daß von ihnen aus zur Erkenntnis eines thematischen Aufbaus auch der Singstimme fortgeschritten werden könnte.

Betrachten wir schließlich noch einige auf das Musikdrama als Gesamtform bezügliche Erscheinungen, so können wir am besten von einem Wort Wagners ausgehen: „Der Mensch ist auf zwifache Weise Dichter: in der Anschauung und in der Mitteilung.“

Wagners gesamte Kunst leitet sich aus der Anschauung ab, und er war besonders als Dichter in so starkem Maße anschauer Künstler, daß der Streit um gewisse Äußerlichkeiten der von ihm gewählten dichterischen Mitteilungsform eigentlich durchaus müßig ist, sobald man sich diesen Sachverhalt wirklich klar macht. Seine unvergleichliche Fähigkeit der Vereinfachung, zugleich aber auch der poeti-

schon Durchdringung aller Handlungsmomente, die gar manches sehr viel sinnvoller und beziehungsreicher erscheinen läßt als bei seinen Vorgängern, geht ganz auf sein anschauendes Künstlertum zurück, und aus der gleichen Wurzel empfängt auch die einzigartige Darstellungskraft seiner Musik ihr Leben. Das Drama ist für ihn stets „Verwirklichung“ der sich sonst nur an die Phantasie wendenden dichterischen Idee. Ihm dient als Ausdrucksmittel Dichtung und Musik: „Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war“ (Oper und Drama). Man hat dies fälschlich so ausgelegt, als sollte die Musik in eine der D i c h t u n s t dienende Stellung gebracht und damit erniedrigt werden, in Wahrheit aber haben Dichtung wie Musik dem D r a m a zu dienen. Dies bestätigen auch die von Weidemann mit Recht besonders hervorgehobenen Worte Wagners in seiner Beethoven-Schrift: „Wir wissen, daß nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Goethes und Schillers, die Musik bestimmen können; dies vermag allein das Drama, und zwar nicht das dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unseren Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören.“ — Das wahre Verhältnis von Dichtung und Musik, die beide in gleicher Rangordnung dem Drama dienen, ist durch diese Worte eindeutig bezeichnet.

Daß die äußeren Formen der alten Oper schon vor Wagner als mangelhaftes Ausdrucksmittel empfunden wurden, beweist nicht nur die Glucksche Reform, sondern auch manche Erscheinung in der sonstigen Entwicklung der Oper, namentlich bei Mozart. Seine Behandlung des Rezitatifs ist schon erörtert worden. Auch die bekannte Erweiterung des Finales, das seinem Umfang nach oft längst nicht mehr als bloßer Aktabschluß gewertet werden kann, sondern einen ganz wesentlichen Teil der Handlung umfaßt, liegt auf dieser Linie einer Musik, die sich der dramatischen Entwicklung annähert und nicht mehr durch den starren Rahmen von Arien und mehrstimmigen Sätzen eingengt wird. Der Irrtum von Hermann Goetz⁶⁾ besteht allein darin, daß er glaubte, diese „absolute Kongruenz dramatischer und musikalischer Entwicklung“ nur bei Mozart finden zu können. Daß Wagner seine Frage nach der Möglichkeit einer solchen Form für ein ganzes dramatisches Werk (nicht nur für ein „Finale“) positiv beantwortet hat, hat Goetz so wenig erkannt wie irgendeiner seiner Zeitgenossen.

Wenig beachtet hat man auch, daß Erscheinungen wie die Zwischenbemerkungen Don Juans und Leporellos in der ersten Arie der

Elvira die geschlossene Form der Arie eigentlich völlig sprengen, da sie sie nicht zum Terzett erweitern. Die alte Form wird durch solche Wandlungen zweifellos ernstlich in Frage gestellt. Trotzdem hat Wagner ihrer Überwindung nicht die Bedeutung beigelegt, die ihr rein äußerlich zuzukommen scheint. Als das Wesentliche bezeichnet er selbst, daß statt der einstigen lyrischen Ruhepunkte nun die Handlung selbst zum Gegenstand der musikalischen Darstellung geworden ist. Zwar gibt es auch bei ihm lyrische Einlagen, doch stehen sie mit dem dramatischen Geschehen in viel innigerem Zusammenhang als einst. Wo es noch nicht ganz der Fall ist, wie bei Wolframs Lied an den Abendstern, wächst auch die Musik nicht so vollkommen in den Stil des Ganzen hinein wie etwa bei den Liedern der Sängere auf der Wartburg.

Diltheys Erkenntnis⁶⁾, die Fähigkeit der Oper beruhe darin, „dasjenige, was das Drama nicht aussprechen kann, den Zusammenhang der Innerlichkeit, nämlich des Temperaments, des stehenden Habitus, des Gefühlstones einer Person, vermittelt der Mimik des Ausdrucks vollständig darzustellen“, sagt im Grunde dasselbe, was Wagner am Schluß von „Oper und Drama“ ausspricht: „In der hiermit beendigten Darstellung habe ich Möglichkeiten des Ausdrucks bezeichnet, deren eine dichterische Absicht sich bedienen kann und deren die höchste dichterische Absicht zu ihrer Verwirklichung sich bedienen muß.“ Aus diesen Worten — einer Bestimmung dessen, was als „höchste dichterische Absicht“ anzusehen ist — sollte freilich niemals etwas wie eine Rangordnung abgeleitet werden, die das musikalische Drama über das gesprochene stellt oder ihm nachordnet. So verstanden gleicht die dem gesprochenen Drama innewohnende Musik einem ungehobenen Schatz. Von ihr zu reden ist müßig, solange sie nicht als Wirklichkeit vor uns steht. Daß sie praktisch zumeist gar nicht einmal zu verwirklichen wäre, ist dabei nicht entscheidend. Gedanklich erfaßbar bleibt nur die umgekehrte Vorstellung: Empfandet man die ungeheuere Verarmung, die zurückbleiben müßte, wenn man sich etwa die Musik eines „Tristan“ hinwegdenkt, so ist es nicht darum, weil das verbleibende Wortdrama im rein literarischen Sinne für sich nicht zu genügen vermag. Auch wenn es als selbständige Dichtung den strengsten Anforderungen standzuhalten vermöchte, würden doch unersetzliche Werte verlorengehen.

Die Anschauung, das rein Gedankliche, also nicht Gefühls- und Stimmungshaltige entziehe sich im allgemeinen einer wirklichen Vertönung (Alfred Weidemann) ist in diesem wörtlichen Sinne zweifellos richtig. Wirkliche Dichtung aber wird anders als die wissenschaftliche Darstellung auch das Gedankliche niemals aus allgemein-menschlichen Zusammenhängen herauslösen. Daher findet Erwin K r o l l⁷⁾ in Pfitz-

<p>C. J. QUANDT, Pianohaus Berlin W 18, Kurfürstendamm 205, Fernspr. 91 37 16/17 Autoris. Vertretungen: Bechstein - Bösendorfer Gebrauchte Instrumente aller Marken Stimmungen — Miete — Reparaturen</p>
--

ners „Palestrina“ mit vollem Recht die Macht der Tonsprache so groß, daß sie „auch für das Begriffliche und Weltanschauliche den treffenden Ausdruck findet“.

Rein technische Hindernisse, die dem richtigen Verständnis einer Operaufführung vielfach noch im Wege stehen, ließen sich bei gutem Willen zu einem großen Teil beheben, dürfen in ihrer Bedeutung aber auch nicht überschätzt werden. Meist hat der Hörer Gelegenheit, sich vor der Aufführung mit der Dichtung zu beschäftigen, so daß die zeitweilige Undeutlichkeit des Textes nicht sosehr ins Gewicht fällt. Überdies kann auch das gesprochene Drama bei unvorbereitetem Hören, und zwar oft an bedeutsamen Stellen, Unklarheiten zurücklassen, da zwar das Wort für sich wohl immer verstanden wird, aber die sprachlichen Anforderungen größer sind. Aufführungen Wagnerscher Werke könnten dem Hörer jedenfalls sehr viel leichter zugänglich gemacht werden, wenn einmal die Sänger auf größere Wortdeutlichkeit achteten — gegen diesen Mißstand hat schon Wagner selbst angekämpft — und wenn ferner Sänger wie Dirigenten dem allzu häufigen Forte und Fortissimo, in dem sie sich gegenseitig zu überbieten suchen, aus dem Wege gingen. Bei aufmerksamem Lesen einer Wagnerschen Partitur wird man die Bezeichnung „piano“ viel häufiger antreffen, als es nach der landläufigen Anschauung — man denke an Oberländers „Konzertbildhauer“ — der Fall sein dürfte. Dieselbe Bemerkung macht übrigens auch, allerdings in einem anderen Zusammenhang, André Cœuroy⁸⁾. In dem Bemühen, „unparteiisch“ zu sein, kommt er am Schlusse seiner Betrachtungen über die Walküre zu folgendem Ergebnis: „Unter denen, die Wagner lieben, sind viele geneigt, seinen Wert herabzusetzen, sobald sie von ihm sprechen. Wenn sie aber erst am Klavier sitzen und die letzten Szenen der Walküre spielen, sind sie ganz und gar wiedergewonnen. Es scheint ihnen, als machten sie jedesmal eine neue Entdeckung. Welche Gewalt! denken sie, und aus jedem Piano machen sie ein Forte, weil sie, man weiß nicht welchen Eifer sich ihrer bemächtigen fühlen. Eine Stunde später ist der Enthusiasmus vorbei. Aber er entsteht bei jeder Berührung von neuem.“

So „unparteiisch“ ist man merkwürdigerweise nur Wagner gegenüber. Für den klarblickenden Beobachter beweisen Cœuroys Worte freilich das genaue Gegenteil von dem, was sie eigentlich sagen sollen, daß nämlich gerade die unmittelbare Berührung mit dem Kunstwerk dem Hörer das gibt, was es wirklich enthält, während alle theoretischen Äußerungen