

Rainer Kleinertz (Saarbrücken)

Richard Wagners Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“

Gemessen am Gesamtumfang des Schrifttums über Richard Wagner nehmen Studien zu grundsätzlichen Fragen der Analyse von „Form“ (oder „Formen“) seiner Musik immer noch einen zahlenmäßig untergeordneten Rang ein. Trotz neuer Ansätze zu weiterführenden Aspekten der Wagner-Forschung und zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit seinen Notentexten¹ hat sich in den letzten Jahrzehnten wenig daran geändert, dass es kaum Analysen größerer Einheiten wie ganzer Szenen oder Akte gibt.² Dies könnte nicht zuletzt auch ein Problem der Begrifflichkeit sein, mit der sich das Spezifische der Musik Wagners überhaupt beschreiben ließe.

Auch wenn der Komponist selbst und die ihm zur Verfügung stehenden Begriffe sicher nicht die entscheidende und letzte Instanz für die Analyse seiner Werke darstellen, so sind doch – will man nicht einem völlig unbewussten, „dumphen“ Schaffen das Wort reden – der Rückgriff auf ihm zur Verfügung stehende oder von ihm geprägte Begriffe oder der Versuch, ein entsprechendes Vokabular aus überlieferten Dokumenten heraus zu entwickeln, zumindest denkbare Ansätze. Versucht man, Wagners Schriften und Briefe in diesem Sinne fruchtbar zu machen, so fällt auf, dass neben seinen Ausführungen zum „Motiv“, dem sogenannten „Leitmotiv“,³ der Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“ der einzige von Wagner geprägte Begriff ist, der für die Analyse seiner Werke folgenreich werden sollte. Ihm sind im dritten Teil von *Oper und Drama* (Leipzig 1852, erschienen Ende November 1851) immerhin sieben Seiten gewidmet.⁴ Für Wagner, der zu nicht nur aus heutiger Sicht nicht immer besonders glücklichen Geschlechtsmetaphern neigte, war im Musikdrama (er selbst spricht immer nur von „Drama“) die Musik das Weib, das der Begattung durch die Sprache

1 Vgl. u. a. Reinhold Brinkmann, „Drei der Fragen stell' ich mir frei'. Zur Wanderer-Szene im I. Akt von Wagners ‚Siegfried‘“, in: *JbSIMPK* 1972, S. 120–162; Anthony Newcomb, „The Birth of Music out of the Spirit of Drama. An Essay in Wagnerian Formal Analysis“, in: *19th-Century Music* 5 (1981), S. 38–66; Patrick Phillip McCreless, *Wagner's Siegfried: Its Drama, Its History, And Its Music*, Diss. Rochester 1982; *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970; ders., *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971; ders., *Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971; *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, hrsg. von Carolyn Abbate und Roger Parker, Berkeley u. a. 1989; Thomas S. Grey, *Wagner's Musical Prose. Texts and Contexts*, Cambridge 1995, hier insbesondere das Kapitel „The ‚poetic-musical period‘ and the ‚evolution‘ of Wagnerian form“, S. 181–241; Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners ‚Ring des Nibelungen‘*, Würzburg 2006; Rainer Kleinertz, „Liszt, Wagner, and Unfolding Form: Orpheus and the Genesis of *Tristan und Isolde*“, in: *Franz Liszt and His World*, hrsg. von Christopher H. Gibbs und Dana Gooley, Princeton und Oxford 2006, S. 231–254.

2 Vgl. Egon Voss, „Versagt die Musikwissenschaft vor der Musik Richard Wagners?“, in: *Der ‚Komponist‘ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000*, hrsg. von Ulrich Konrad und Egon Voss, Wiesbaden u. a. 2003, S. 15–24.

3 Vgl. hierzu insbesondere die Arbeit von Christian Thorau, *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, Stuttgart 2003.

4 Richard Wagner, *Oper und Drama*, Leipzig 1852, Teil 3: *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*, S. 98–104.

bedurfte.⁵ Bei dieser Verbindung kam in Wagners Theorie in *Oper und Drama* der Alliteration oder dem Stabreim, in dem er „die urälteste Eigenschaft aller dichterischen Sprache“ erkannte,⁶ eine zentrale Bedeutung zu: Dieser beziehe verwandte Sprachwurzeln in der Weise aufeinander, dass sie, „wie sie sich dem sinnlichen Gehöre als ähnlich lautend darstellen, auch ähnliche Gegenstände zu einem Gesamtbilde von ihnen verbinden“.⁷

Wenn Wagner dann im dritten Teil von *Oper und Drama* im Kontext der „Versmelodie“ auf die „Tonart“ zu sprechen kommt, dann verbindet er die Idee der Tonart und des Wechsels von einer Tonart zur anderen mit dem von ihm so genannten Stabreim: „Der Stabreim verband, wie wir sahen, dem sinnlichen Gehöre bereits Sprachwurzeln von entgegengesetztem Empfindungsausdruck (wie ‚Lust und Leid‘, ‚Wohl und Weh‘) und führte sie so dem Gefühle als gattungsverwandt vor. In bei weitem erhöhtem Maße des Ausdruckes vermag nun die musikalische Modulation solch eine Verbindung dem Gefühle anschaulich zu machen.“⁸ Wenn diese Alliterationen vollkommen gleiche Empfindungsgehalte angeben – wie beispielsweise „Liebe gibt Lust zum Leben“ – so könne der Musiker in derselben Tonart bleiben. „Setzen wir dagegen einen Vers von gemischter Empfindung, wie: ‚die Liebe bringt Lust und Leid‘, so würde hier, wie der Stabreim zwei entgegengesetzte Empfindungen verbindet, der Musiker auch aus der angeschlagenen, der ersten Empfindung entsprechenden Tonart in eine andere, der zweiten Empfindung [...] entsprechende überzugehen sich veranlasst fühlen.“⁹

Ganz entsprechend könne nun die „musikalische Modulation“ mit dem Versinhalt auch wieder auf die erste Empfindung zurückleiten: „Lassen wir dem Verse ‚die Liebe bringt Lust und Leid‘ als zweiten folgen: ‚doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen‘, so würde ‚webt‘ wieder zum Leitton in die erste Tonart werden, wie von hier die zweite Empfindung zur ersten, nun bereicherten, wieder zurückkehrt“.¹⁰

Während der Dichter, so Wagner, durch die Alliteration zwar den Fortschritt der Empfindung des „Weh“ in die der „Wonnen“ dem Gefühl vermitteln könne, bliebe es ihm doch verwehrt, beide als einen Abschluss der Gattung der Empfindung „Liebe“ darzustellen. Demgegenüber würde der Musiker gerade dadurch vollkommen verständlich, „daß er in die erste Tonart ganz merklich zurückgeht und die Gattungsempfindung daher mit Bestimmtheit als eine einheitliche bezeichnet, was dem Dichter, der den Wurzelanlaut für den Stabreim wechseln mußte, nicht möglich war.“¹¹

Damit würden sich ganz neue Möglichkeiten für den musikalischen Ausdruck eröffnen, wenn man zwischen dem Verlassen der Tonart und der im zweiten Vers schon ausgeführten Rückkehr zu ihr eine längere Folge von Versen einfügen würde, durch die „die mannigfaltigste Steigerung und Mischung zwischenliegender, teils verstärkender, teils versöhnender Empfindungen, bis zur endlichen Rückkehr zur Hauptempfindung“ ausgedrückt würde. „Hier würde die musikalische Modulation, um die dichterische Absicht zu verwirklichen, in die verschiedensten Tonarten hinüber- und zurückzuleiten haben; alle die berührten Tonar-

5 Besonders penetrant am Ende des zweiten Teils (R. Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. von Klaus Kropfinger, Stuttgart³2008, S. 244).

6 Ebd., S. 234.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 305.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 306.

11 Ebd.

ten würden aber in einem genauen verwandtschaftlichen Verhältnisse zu der ursprünglichen Tonart erscheinen“.¹²

Hieran schließt Wagner nun einen Satz an, der folgenreich werden sollte:

„Ist hiermit die dichterisch-musikalische *Periode* bezeichnet worden, wie sie sich nach einer Haupttonart bestimmt, so können wir vorläufig *das* Kunstwerk als das für den Ausdruck Vollendetste bezeichnen, in welchem viele solche Perioden nach höchster Fülle sich so darstellen, dass sie, zur Verwirklichung einer höchsten dichterischen Absicht, eine aus der andern sich bedingen und zu einer reichen Gesamtkundgebung sich entwickeln, in welcher das Wesen des Menschen [...] auf das sicherste und begreiflichste dem Gefühle dargestellt wird.“¹³

Wagner projiziert hier die konkrete Möglichkeit sprachlich motivierter Modulation aus einer Grundtonart heraus und der entsprechenden Rückkehr in diese nicht nur auf ein zukünftiges, sondern auf ein metaphysisches Gebilde: das „vollendetste“ Kunstwerk. Dabei lässt die Aussage, dass dieses „vollendetste Kunstwerk“ „viele solche Perioden“ enthalten soll, erkennen, dass selbst in dieser Projektion Wagner keineswegs von einer ununterbrochenen Aufeinanderfolge solcher „dichterisch-musikalischen Perioden“ ausging.¹⁴ Allerdings sollen diese – imaginär – eine aus der anderen „sich bedingen und zu einer reichen Gesamtkundgebung sich entwickeln“, was über das bloß partikulare, gelegentliche Auftreten solcher Perioden hinausweist.

Nachdem dieser Abschnitt in *Oper und Drama* lange Zeit folgenlos geblieben war,¹⁵ stellte in den 1920er Jahren der Dirigent Alfred Lorenz den Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“ ins Zentrum seiner Dissertation zum Thema *Gedanken und Studien zur musikalischen Formgebung in Richard Wagners Ring des Nibelungen*, aus der der erste Band (*Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen*, Berlin 1924) seiner vierbändigen Studie *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* hervorging.¹⁶ Ausgehend von dem oben dargestellten Begriff der dichterisch-musikalischen Periode gliederte Lorenz die Musik des *Rings* in eine ununterbrochene Folge solcher, durch ihren Anfang und ihr Ende tonal geschlossenen Perioden. Für das *Rheingold* sind es beispielsweise insgesamt 19 Perioden, der erste Akt der Walküre gliedert sich in 12 Perioden, und so weiter. Diese Periodengliederung ergänzte Lorenz dann durch eine Reihe von Formtypen wie beispielsweise Bogen- oder Barformen. Von ihrem Erscheinen 1924 an waren diese Analysen von Alfred Lorenz gewissermaßen „state of the art“. Endlich hatte jemand Licht ins Dunkel der Wagner'schen Musik gebracht, und anscheinend waren die Beobachtungen von Lorenz ja objektiv nachprüfbar.¹⁷

12 Ebd., S. 307.

13 Ebd., S. 307 f.

14 Bei aller Kritik an Alfred Lorenz übernimmt Dahlhaus diese Annahme von ihm (vgl. *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 96 f., und *Richard Wagners Musikdramen*, S. 135).

15 Ein frühes Dokument für die versuchte – wenn auch völlig irreführende – Rückbeziehung der Ausführungen im dritten Teil von *Oper und Drama* auf ein Werk Wagners ist der Artikel „Über Richard Wagner's *Lohengrin*“, mit Bezug auf seine Schrift: ‚Oper und Drama‘ von Julius Schaeffer in der *Neuen Berliner Musikzeitung* (Jg. 6, Nr. 20 vom 12.5.1852 bis Nr. 22 vom 26.5.1852; wiedergegeben in: Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, Teil IV: *Das zeitgenössische Wagner-Bild*, Bd. 6/2, Regensburg 1985, Sp. 591–608).

16 Vgl. Stephen McClatchie, *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*, Rochester 1998.

17 Als ein eher zufällig dokumentiertes Beispiel vgl. Hans Engel in „Neues Schrifttum über Richard Wagner“, in: *AfMf* 5 (1940), S. 113. Noch 1964 in der Diskussion nach einem Vortrag von Dahlhaus (siehe unten zu Anm. 18) bemerkte Engel: „Wagner hat doch diese großen Bogenformen konstruiert. Die

Es war Carl Dahlhaus, der 1965 mit seinem Beitrag *Wagners Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“* ein grundlegendes Umdenken auslöste.¹⁸ Er monierte insbesondere, dass sich die Perioden, die Lorenz voneinander abgrenzt, im Allgemeinen über ungefähr 100, im Extrem über 840 Takte erstrecken.¹⁹ In einer ganzen Reihe von Beiträgen hat Dahlhaus dann seine Kritik an Lorenz variierend wiederholt. Die Deutung der Periode als Abschnitt, der durch Einheit der Tonart gekennzeichnet ist, sei sowohl philologisch als auch sachlich haltlos. Sie verzerre das von Wagner Gemeinte und führe zu der fragwürdigen, als Maxime einer Theorie der musikalischen Form geradezu absurden Konsequenz, dass die Ausdehnung der Perioden an keine Normen, auch keine ungefähren, gebunden sei und zwischen Extremen wechseln könne:

„Die Gleichgültigkeit gegenüber der Größenordnung, auf die sich ein Formbegriff bezieht, ist charakteristisch für das analytische Verfahren, mit dem Lorenz zu zeigen versuchte, dass der *Ring* als musikalische Architektur zu begreifen sei. Dieselben Formprinzipien, die im einzelnen herrschen, sollen auch über weite Strecken wirksam sein, ohne daß es notwendig wäre, die Begriffe zu modifizieren, wenn sie von kurzen Phrasen auf ganze Szenen übertragen werden. [...] Der Begriff der ‚dichterisch-musikalischen Periode‘, den Wagner in *Oper und Drama* benutzte, bezeichnet Gebilde von ungefähr dreißig, seltener von fünfzig oder sechzig Takten, nicht aber, wie Lorenz vermutete, ganze Szenen oder Szenenteile, die Hunderte von Takten umfassen. [...] Ein Wechsel zwischen 14 Takten als unterem und 840 als oberem Extrem, wie ihn Lorenz annimmt, macht auch bei angestrengtester Aufmerksamkeit die musikalische Formwahrnehmung zunichte, die zu stützen doch gerade das Ziel war, das sich Lorenz gesetzt hatte.“²⁰

Dahlhaus übernahm von Lorenz jedoch die Vorstellung, dass diese „Perioden“ unmittelbar aufeinander folgen würden, und ging von Einheiten von ungefähr 20–30 Takten aus. Entsprechend analysierte er unter anderem die „Waltraute-Szene“ im ersten Akt der *Götterdämmerung* und „Hagens Traum“ zu Beginn des zweiten Aktes als eine Folge von sieben respektive sechs „Perioden mittlerer, überschaubarer Länge“.²¹

In einem beachtenswerten Beitrag hat 1977 Peter Petersen dann darauf hingewiesen, dass der Periodenbegriff, den Dahlhaus seiner Kritik an Lorenz Wagner unterstellt, in Wagners Schriften keineswegs so einheitlich verwendet wird, wie von Dahlhaus suggeriert.²² Wagner spreche zum einen von der Notwendigkeit, den konventionellen Periodenbau zu überwinden, womit er zweifellos ungefähr achttaktige klar gegliederte Gebilde meine.²³ Petersen konnte aber zeigen, dass in anderem Kontext Wagner von Periode im Sinne eines weitaus größeren Abschnittes spricht, so beispielsweise wenn er in seinem offenen Brief über Franz Liszts Symphonische Dichtungen von der Wiederholung oder „Nichtwiederholung

Hauptsachen stimmen bei Lorenz. Es stimmen die Entsprechungen der großen Bögen über Szenen und Akte hinweg, es stimmen sogar die Bögen über das ganze Œuvre hinweg“ (*Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Walter Salmen, Regensburg 1965, S. 190).

18 Ebd., S. 179–187 (vgl. auch die anschließende Diskussion, S. 187–194).

19 Ebd., S. 179.

20 Dahlhaus, „Formprinzipien in Wagners ‚Ring des Nibelungen‘“, in: *Beiträge zur Geschichte der Oper*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1969, S. 95–129, hier S. 105 u. 115.

21 Im Falle der „Waltraute-Szene“ (*Götterdämmerung*, Akt I, Szene 3) 17+18+17+24+16+33+31 Takte (Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, S. 135); in „Hagens Traum“ (*Götterdämmerung*, Akt II, Szene 1) 17+20+31+34+29+25 Takte (Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 77).

22 Peter Petersen, „Die dichterisch-musikalische Periode: Ein verkannter Begriff Richard Wagners“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 2 (1977), S. 105–124. Diskussion hierzu in *Melos/NZ* 4 (1978), S. 224 f. u. 403 f. – Zum Periodenbegriff vgl. den Artikel „Periodus / Periode“ von Christoph von Blumröder in: *HmT*, 25. Auslieferung (Frühjahr 1997).

23 Petersen, „Die dichterisch-musikalische Periode“, S. 106.

der ersten Periode“ in Beethovens *Leonoren*-Ouvertüre spricht, und damit zweifellos Exposition und Reprise meint.²⁴ Einen dritten Gebrauch des Begriffs sieht Petersen in Wagners Ausführungen zum Rhythmus des Sprachverses im dritten Teil von *Oper und Drama*, was in der Ausdehnung wieder auf den ersten Sinn zurückweise.²⁵ Des weiteren monierte Petersen, dass Dahlhaus den Begriff nicht – wie Wagner in *Oper und Drama* – auf die „Versmelodie“ beziehe. Obwohl Dahlhaus an Lorenz zu Recht die Vernachlässigung des dichterischen Moments kritisiere,²⁶ fasse er den Begriff „dichterisch-musikalische Periode“ dennoch grundsätzlich ähnlich wie Lorenz auf.²⁷

Die unmittelbare Reaktion von Dahlhaus in der von ihm mitredigierten Zeitschrift *Melos/NZ* ist in ihrer Schärfe ein interessantes Stück Fachgeschichte und zeigt ihn nicht von seiner besten Seite. So antwortet Dahlhaus auf den Hinweis unterschiedlicher Perioden-Begriffe bei Wagner apodiktisch: „Die drei Periodenbegriffe, die Petersen in Wagners Schriften unterscheidet (105ff.), sind für die Interpretation des singulären Ausdrucks ‚dichterisch-musikalische Periode‘ sämtlich nutzlos.“²⁸ Dahlhaus selbst hatte sich in seiner Kritik an Lorenz implizit durchaus auf den ersten von Petersen benannten Periodenbegriff bezogen.²⁹

Eine kritische Würdigung erfuhr der Begriff 1995 durch Thomas S. Grey. In dem Kapitel „The ‚poetic-musical period‘ and ‚evolution‘ of Wagnerian form“ seiner Arbeit über *Wagner's Musical Prose* leistet Grey eine subtile Interpretation der entsprechenden Stelle in *Oper und Drama* und ihrer möglichen Konsequenzen im Kontext der Schaffenzäsur zwischen *Lohengrin* und *Rheingold*.³⁰ Der Stabreim ist für ihn in diesem Zusammenhang nur ein „red herring“, der vom Wesentlichen ablenke. Entgegen der in seinen Augen manchmal recht willkürlichen „Perioden“-Gliederung bei Dahlhaus und entgegen Petersens Bezug auf die „Versmelodie“³¹ will Grey die Genese dieses Begriffes verstanden wissen aus der Notwendigkeit einer sinnvollen Teilhabe des Orchesters an dramatischen Dialogen jenseits der

24 „Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt“, in: *NZfM* 46, Nr. 15 vom 10.4.1857, S. 157–163, hier S. 161; Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 21887–1888, Bd. 5, S. 191 f.

25 Petersen, „Die dichterisch-musikalische Periode“, S. 108 f. – Wagner, *Oper und Drama*, S. 269–275.

26 Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 76.

27 „Dahlhaus analysiert die Abschnitte, die er als ‚dichterisch-musikalische Perioden‘ ansieht, hinsichtlich ihrer textlichen Gestaltung auf der einen Seite und ihrer musikalischen – das heißt für ihn motivischen und tonartlichen – Gestaltung auf der anderen Seite; er analysiert nicht die Form der ‚Versmelodie‘ solcher Abschnitte. Der Grund für die Vernachlässigung dieser Komponente dürfte darin liegen, daß Dahlhaus die ‚Versmelodie‘ nicht ihrem tatsächlichen Rang gemäß auffaßt. Die ‚Versmelodie‘ wird von ihm als der Unterabschnitt einer ‚dichterisch-musikalischen Periode‘ zum einen und als das in der kompositorischen Praxis überwundene Strukturelement eines Leitmotivträgers zum anderen verstanden“ (Petersen, „Die dichterisch-musikalische Periode“, S. 116).

28 *Melos/NZ* 4 (1978), S. 224 f., hier S. 224.

29 Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 77: „Setzt man, im Widerspruch zu Lorenz, als Wagners Intention voraus, [...] daß die Ausdehnung einer Periode einerseits mit dem Periodenbegriff des 19. Jahrhunderts ungefähr übereinstimmen und andererseits von der Länge der anderen Perioden nicht schroff abweichen sollte, so gliedert sich Hagens Traum, die Introdutionsszene zum zweiten Akt der ‚Götterdämmerung‘, [...] in nicht weniger als sechs Perioden [...]. Eine Periode umfaßt ungefähr zwanzig Takte, hat also, ohne nach den Begriffen des 19. Jahrhunderts eine Melodie zu sein, dennoch deren äußere Ausdehnung“. – Bedauerlicherweise ist diese für die Diskussion des Begriffs nicht unwichtige Replik von Dahlhaus, auf die Petersen seinerseits wieder antwortete (*Melos/NZ* 4, 1978, S. 403 f.), in der Ausgabe der *Gesammelten Schriften* nicht enthalten (Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser, 10 Bde., Laaber 2000–2008).

30 Grey, *Wagner's Musical Prose*, S. 181–241.

31 Ebd., S. 207 u. 209 f.

Trennung von Rezitativ, Arioso und Arie. Er exemplifiziert dies anhand zweier Dialogszenen aus *Lohengrin* (Ortrud–Friedrich in der ersten Szene des zweiten Akts und Elsa–Lohengrin in der zweiten Szene des dritten Akts) sowie der „Todesverkündigungsszene“ (II, 4) in *Die Walküre*.

„The musical realization of the dialectic progression toward a climax and resolution (whether the synthesis effected represents triumph or catastrophe) can in each case be analyzed in terms of an evolving progression of ‚poetic-musical periods.‘ A comparison of these efforts might suggest, if not what this elusive theoretical construct ‚meant‘ or ‚was‘, in any definitive sense, at least how the idea evolved in the first place, and what eventually became of it, in practice.“³²

Während er die beiden Dialogszenen in *Lohengrin* in acht, respektive zwölf längere Perioden („mid-range ‚period‘ divisions“) aufteilt, erkennt er unterhalb der Großgliederung der „Todesverkündigungsszene“ im quasi ritualisierten Wechsel von Fragen Siegmunds und Antworten Brünnhildes zehn kleinere „Perioden“ von jeweils ungefähr vier bis acht Takten Länge, die sich gegenseitig bedingen und zu einer größeren Einheit zusammenfügen. Grey vermeidet es dann aber, hierfür den Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“ zu verwenden und sieht stattdessen die theoretischen Ausführungen Wagners in der tatsächlichen Gestaltung seines „Dramas“ im Hegel’schen Sinne „aufgehoben“. ³³ Damit wird der Begriff aber zugleich reduziert auf musikalisch und dramatisch sinnvolle Abschnitte mit mehr oder weniger beliebigen harmonischen Ausweichungen oder Modulationen, die sich in *Lohengrin* noch klar benennen lassen und im *Ring* dann in einer avancierteren Tonsprache aufgehen. Es ist fraglich, ob es hierfür der Ausführungen in *Oper und Drama* bedurft hätte.

Werner Breig ging 2002 noch einen Schritt weiter, indem er den Begriff für völlig irrelevant für die Analyse des *Rings* erklärte. ³⁴ Breig monierte insbesondere, dass auch Dahlhaus noch eine Grundannahme von Lorenz weiterhin gelten ließ: die Annahme nämlich, dass der Begriff der dichterisch-musikalischen Periode, wie ihn Wagner Anfang 1851 in *Oper und Drama* umriss, als Ausgangspunkt für die Analyse seiner seit 1853 entstandenen musikdramatischen Werke, zumindest aber für die *Ring*-Tetralogie, tatsächlich dienen kann, sofern man nur richtig verstehe, wie Wagner ihn gemeint hat.

Unangetastet blieb also, so Breig, Lorenz’ Voraussetzung, dass Wagner 1851 richtig voraussah, wie er dereinst als Komponist des Nibelungen-Opus verfahren würde. Dies freilich sei alles andere als selbstverständlich, und zwar aus zwei Gründen: Erstens müsste man dann annehmen, dass Wagner 1851 nicht nur die musikalische Ausführung des bereits vorliegenden Librettos zu *Siegfrieds Tod* (der späteren *Götterdämmerung*) deutlich zu umreißen vermochte, sondern auch die der noch nicht einmal geplanten vorangehenden Teile (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*). Zweitens sei es fraglich, ob man an Wagners Texte überhaupt in der Weise herangehen könne wie bei einem „eigentlichen“ Theoretiker. Breigs Fazit fällt denn auch nüchtern aus: Die Analyse des Ausdrucks „dichterisch-musikalische Periode“ ver helfe zu Einblicken in die Geschichte von Wagners Musikdenken in der Zeit zwischen

32 Ebd., S. 213.

33 Ebd., S. 234–239.

34 Werner Breig, „Wagners Begriff der ‚dichterisch-musikalischen Periode‘“, in: *Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an. Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken*, hrsg. von Klaus Döge u. a., Mainz 2002, S. 158–172. Vgl. vom selben Verfasser auch die Beiträge „Das Wort von der Bühne aus“ und „die bedeutsame Beteiligung des Orchesters“. Zum dichterisch-musikalischen Verfahren in Wagners *Ring des Nibelungen*, in: *Der „Komponist“ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft*, S. 33–47, und „Richard Wagner als Musiktheoretiker“, in: *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, hrsg. von Dörte Schmidt, Schliengen 2005, S. 133–147.

der Komposition von *Lohengrin* und der des *Ring*, einer Zeit der Schaffenskrisis und der Neuorientierung. Den Begriff „Periode“ allein – ohne das Doppeladjektiv „dichterisch-musikalisch“ – hält Breig für unausweichlich und sogar nützlich für die Wagner-Analyse (was wiederum die Frage aufwirft, was denn dann mit „Periode“ gemeint sein soll). Dem Begriff „dichterisch-musikalische Periode“ jedoch bestreitet Breig jegliche Relevanz für die musikalische Faktur des *Rings*: „Als Terminus technicus für formale Abschnitte in Wagners musikdramatischen Werken seit dem *Ring* aber dürfte er nicht tauglich sein.“³⁵

Dies hätte der Schlusspunkt unter die Diskussion des Begriffs sein können, die seitdem allem Anschein nach nicht wieder aufgegriffen wurde. Es ist aber auch möglich, dass Breig hier bei aller berechtigten Kritik an Dahlhaus über das Ziel hinausschoss. Richtig ist zweifellos, dass Wagner, als er den betreffenden Abschnitt von *Oper und Drama* schrieb, allein die Dichtung zu *Siegfrieds Tod* (dem späteren letzten Teil der Tetralogie, *Götterdämmerung*) vorliegen hatte. Daraus zu schließen, eine Anwendung des Begriffs „dichterisch-musikalische Periode“ auf die ab 1853 beginnend mit *Rheingold* komponierte Musik des *Rings* sei unzulässig, ist jedoch nicht zwingend, denn der Autor von *Oper und Drama* war ja schließlich kein Anfänger in der Komposition. Als er im Winter 1850/51 die betreffenden Seiten über die dichterisch-musikalische Periode schrieb, dürfte er neben der abstrakten Theorie eines „Kunstwerks der Zukunft“ auch ein konkretes kompositorisches Problem im Sinn gehabt haben.

Richtig ist sicher auch die Behauptung von Breig, dass Wagner kein „normaler“ Theoretiker war. Daraus folgt aber nicht die Wertlosigkeit seiner Theorien für die Analyse, sondern eher umgekehrt: Wagners Schriften – ganz besonders die im Zürcher Exil entstandenen Kunstschriften – reflektieren stets auch Probleme seines Schaffens. Es gilt also, die konkrete Frage zu finden, die Wagner zu seiner „Antwort“ veranlasst hatte. Betrachtet man die betreffenden Seiten aus *Oper und Drama* einmal genauer, so fällt auf, dass dort die Worte „Tonart“ und „Modulation“ eine große Rolle spielen, und das bei einem Komponisten, für den der Wechsel von einer Tonart in die andere, und dies bis in die entferntesten Tonarten, eigentlich überhaupt kein Problem war.

Es liegt daher nahe, in dem Abschnitt über die dichterisch-musikalische Periode weniger eine Beschreibung von Modulationsvorgängen zu sehen, die Wagner ja durchaus vertraut waren, sondern umgekehrt: die Suche nach Motiven für das, was so normal war, dass es Gefahr lief, sich abzunützen.³⁶ Liest man den Abschnitt über die dichterisch-musikalische Periode in *Oper und Drama* in diesem Kontext, so fällt auf, dass Wagner zunächst ein-

35 Breig, „Wagners Begriff der ‚dichterisch-musikalischen Periode‘“, S. 172.

36 In „Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen“ bezeichnet Wagner Komponisten als Stümper, die ohne Not stark und fremdartig modulieren (*Gesammelte Schriften und Dichtungen* 10, S. 174). Er wiederholt diese Aussage zu Beginn seines Aufsatzes „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ (ebd., S. 176). Tatsächlich kreist auch dieser häufig missverstandene Aufsatz wesentlich um das Problem der Ursache für musikalische Effekte (vgl. ebd., S. 186). – Bereits in dem frühen Aufsatz *Die Deutsche Oper* von 1834 hatte Wagner über „diese unselige Gelehrtheit, – diesen Quell aller deutschen Übel“ geklagt und an der *Euryanthe* des von ihm verehrten Carl Maria von Weber moniert: „Welche kleinliche Klügelei in der Deklamation, – welche ängstliche Benutzung dieses und dieses Instrumentes zur Unterstützung des Ausdruckes irgend eines Wortes! Anstatt mit einem einzigen kecken und markigen Strich eine ganze Empfindung hin zu werfen, zerstückelte er durch kleinliche Einzelheiten [...] den Eindruck des Ganzen“ (Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen* [Volks-Ausgabe], Leipzig ⁶[1911], Bd. 12, S. 2). Zwar geht es hier nicht explizit um Modulation, wohl aber – und dies schließt Modulation ein – um musikalische Gestaltung, die Gelehrtheit vermeiden und nicht am Wort kleben, sondern „ganze Empfindungen“ hinwerfen solle.

mal betont, bei dem Vers „die Liebe gibt Lust zum Leben“ habe der Komponist überhaupt keine Veranlassung, die Tonart zu verlassen. Und bei den beiden folgenden Beispielen „Die Liebe bringt Lust und Leid“ und „Doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen“ erwähnt Wagner zwar die Möglichkeit, bei „Leid“ aus der Tonart herauszutreten und im zweiten Beispiel zu „Wonnen“ wieder in sie zurückzukehren; doch auch hier wird nicht so sehr das Trennende, Neue betont, sondern der tonale Zusammenhalt, die Möglichkeit der Rückkehr in eine Grundtonart. Zwischen der ersten Modulation und der endgültigen Rückkehr in die Tonart könne „eine längere Folge von Versen die mannigfaltigste Steigerung und Mischung zwischenliegender, teils verstärkender, teils versöhnender Empfindungen, bis zur endlichen Rückkehr zur Hauptempfindung“ ausdrücken. „Hier würde die musikalische Modulation, um die dichterische Absicht zu verwirklichen, in die verschiedensten Tonarten hinüber- und zurückzuleiten haben“, die alle „in einem genauen verwandtschaftlichen Verhältnisse“ zur Grundtonart stünden.³⁷

Hieraus folgt zunächst einmal, dass es für die von Dahlhaus geforderte Vergleichbarkeit solcher dichterisch-musikalischer Perioden in der zeitlichen Ausdehnung oder gar die Fixierung auf eine bestimmte maximale Taktzahl keinen Anlass gibt. Deutlich wird aber auch, dass sich – im Gegensatz zu Lorenz – in Wagners Vorstellung eine solche Periode nicht ausschließlich durch das Beibehalten oder die Wiederkehr einer Tonart bestimmte, sondern durch dramatisch motivierte Modulationen bei durchgehaltener Beziehung auf eine Grundtonart, so wie es beispielsweise bei den Teilen eines Symphoniesatzes der Fall war.

Nachdem Wagner 1850 einen ersten Versuch der Komposition von *Siegfrieds Tod* nach dem Entwurf des *Vorspiels* (der ursprünglichen Nornenszene³⁸ und des Abschieds Siegfrieds von Brünnhilde bis zu den Worten „Brünnhilde zu erwecken!“) abgebrochen hatte,³⁹ begann er die Komposition des *Rings* erst 1853, beginnend mit *Rheingold*. In unmittelbarem Anschluss an die Niederschrift von *Oper und Drama* – die Arbeit am Manuskript schloss Wagner am 10. Januar 1851 ab – entstand also kein einziger Takt Musik. Stattdessen schrieb Wagner im Mai 1851 zunächst den großen Prosa-Entwurf zu *Der junge Siegfried* (dem späteren *Siegfried* der Tetralogie) nieder, den er anschließend auch in Versen ausarbeitete.⁴⁰ Auf die Frage, ob Wagner bei der Niederschrift von *Oper und Drama* tatsächlich eine konkrete textliche und musikalische Realisierung im Sinn hatte und wie er sich diese über das in *Oper und Drama* angeführte, sicher eher didaktische als praxisbezogene Beispiel („die Liebe bringt Lust und Leid, doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen“) hinaus vorgestellt haben mag, kann also – jedenfalls aus Gründen der Chronologie – am ehesten die Dichtung *Der junge Siegfried* Auskunft geben. Es gilt also, zunächst einmal in dieser Dichtung Strukturen aufzufinden, die der beschriebenen „dichterisch-musikalischen Periode“ entsprechen könnten. Sucht man nun nach Alliterationen, die dem in *Oper und Drama* theoretisch skizzierten Schema des Empfindungswechsels entsprechen würden, so ist das Ergebnis auf den ersten

37 Wagner, *Oper und Drama*, S. 307.

38 Wagner hat die Nornenszene später völlig neu gedichtet. Der Text der ursprünglichen Fassung findet sich in: Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 2, S. 167–170.

39 Breig, „Kompositionsentwürfe Richard Wagners zu ‚Lohengrin‘ und ‚Der Ring des Nibelungen‘“, in: *Wagner weltweit* 12 (2001), S. 59–77; ders., „Nornenszene und Siegfrieds Abschied von Brünnhilde“ 1850“, in: *Wagner weltweit* 18 (2007), S. 82–103.

40 Wagner, *Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Mit der Dichtung ‚Der junge Siegfried‘*, hrsg. von Otto Strobel, München 1930 (im Folgenden zitiert als: Strobel, *Skizzen und Entwürfe*). Seit 2012 auch in: R. Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. von C. Dahlhaus u. a., Mainz 1970 ff., Bd. 29, II A: *Texte zum Bühnenfestspiel ‚Der Ring des Nibelungen‘ I (1848–1853)*, hrsg. von Gabriele E. Meyer, S. 238–330.

Blick ernüchternd. Die Gründe hierfür mögen unterschiedlicher Natur sein: Zunächst darf nicht übersehen werden, dass das Textbeispiel aus *Oper und Drama* eine Sentenz ist, die sich auf einen dramatischen Text nicht ohne weiteres übertragen lässt.⁴¹ Hinzu kommt der bewusst komische Charakter weiter Teile dieses Dramas, das Wagner als „heroisches Lustspiel“ der Tragödie *Siegfrieds Tod* ergänzend vorausschicken wollte.⁴² Die kurzen, rhythmisch prägnanten Verse Mimes sowie die zahlreichen liedhaften, häufig sogar strophischen Gesänge legen solche Strukturen nicht gerade nahe.⁴³ Der fast wörtliche Bezug im Gesang des Waldvogels am Schluss des zweiten Akts zeigt jedoch, dass sich Wagner an seine Ausführungen in *Oper und Drama* durchaus noch erinnerte:

In lust und leid
sing' ich von liebe;
aus wonn' und weh'
weh' ich mein lied:
nur sehrende kennen den sinn!⁴⁴

Doch schon der Text selbst lässt erkennen, dass hier keinesfalls eine Vertonung als „dichterisch-musikalische Periode“ angedacht gewesen sein konnte: Die Wortpaare „lust und leid“ und „wonn' und weh“ sind hier parallel angeordnet, ermöglichen also keine gegenläufigen Modulationen. (An eine solche Kleingliedrigkeit kann Wagner auch weder bei der Niederschrift von *Oper und Drama* noch der des *Jungen Siegfried* gedacht haben.) Die Parallelität der Begriffspaare ist in der Struktur der Verse 1–2 und 3–4 angelegt. Es wird keine Aussage über Lust und Leid als solche getroffen, sondern über den Gesang des Vogels, der sich aus beiden zusammensetzt. Entsprechend vertonte Wagner diese Verse dann auch 1857 ohne Modulationen und beschränkte sich auf einen bloßen Harmoniewechsel von der Tonika E-Dur zu einem verkürzten Dominantseptnonakkord (*dis-fis-a-cis*) über dem Orgelpunkt *e*.

Aufschlussreich ist hingegen ein Abschnitt der ersten Szene des ersten Aktes, den Wagner später strich und nicht vertonte: Nachdem Siegfried zunächst fortstürmte, ruft ihn Mime in der Dichtung des *Jungen Siegfried* zurück mit dem Hinweis auf „der mutter rath“.⁴⁵ Im folgenden Dialog wird der zuvor bereits angedeutete Gegensatz von „Wald“ und „Welt“ thematisiert:

41 Vgl. hierzu Breig, „Das Wort von der Bühne aus‘ und ‚die bedeutsame Beteiligung des Orchesters““, S. 35f.: „Sie [diese Sentenz] kommt nicht nur in keinem musikdramatischen Werk Wagners vor, sondern sie paßt auch in keins, weil Wagners Opernhelden sich im allgemeinen nicht in Sentenzen äußern.“

42 R. Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 542. – In der Dichtung von *Siegfrieds Tod* ist der „Stabreim“ noch hauptsächlich zur Strukturierung des Verses verwendet. Erst in der Dichtung des *Jungen Siegfried* scheint Wagner die Alliteration planmäßig und kontinuierlich eingesetzt zu haben, wohl eine Konsequenz von *Oper und Drama*.

43 „Nicht jede Form fügt sich zu jedem Inhalt; Verwickeltes und Entlegenes in Lied- oder Rondoformen auszudrücken, wäre widersinnig. Deren unauslöschlicher Grundzug ist Simplizität. Und so ist es kein Zufall, sondern zeugt von Wagners Formgefühl, daß sich gerade im *Siegfried*, der weniger ein Heroenmythos als eine Märchenoper ist, der Dialog immer wieder zu Liedformen verfestigt, auch ohne daß diese im Text deutlich vorgezeichnet wären. Aus der Szene zwischen Siegfried und Mime lassen sich nicht weniger als fünf Lieder herauslösen, deren Naivität zwar artifiziell ist, aber dadurch nicht das Geringste einbüßt“ (Dahlhaus, „Formprinzipien in Wagners ‚Ring des Nibelungen““, S. 120 f.).

44 Strobel, *Skizzen und Entwürfe*, S. 167; Wagner, *Sämtliche Werke* 29, II A, S. 303.

45 Strobel, *Skizzen und Entwürfe*, S. 112; Wagner, *Sämtliche Werke* 29, II A, S. 251.

Mime

O thöriger knabe,
 dummes kind!
 bleibe im walde
 laß die welt!
 Für deine mutter
 mahn' ich dich:
 laß' es der mutter zu lieb!
 fühltest du noch
 das fürchten nicht:
 in der list'gen welt
 verlierst du dich;
 wo dein vater fiel,
 fällst auch du:
 dich warne der mutter weh!
 Wem die furcht die sinne

neu nicht schuf,
 in der welt erblindet
 dem der blick:
 Wo nichts du siehst
 wirst du versehrt:
 wo nichts du hörst
 trifft es dein herz.
 Nicht schneidet der stahl
 eh die gluth ihn nicht schmolz:
 wem die furcht die sinne
 nicht scharf gefegt –
 blind und taub in der welt
 schlingt ihn die welle hinab!
 drum achte des alten wort:
 bleib, du dummer, im wald!⁴⁶

Hier liegt es nahe, dass Wagner eine musikalische Gestaltung beabsichtigte, die mit Hilfe einer Alliteration zunächst aus der Grundtonart des „Waldes“ hätte hinausmodulieren können („in der list'gen welt verlierst du dich“), um dann zu „blind und taub in der welt schlingt ihn die welle hinab! drum achte des alten wort: bleib, du dummer, im wald!“ wieder in die Ausgangstonart zurückzumodulieren. Zu offensichtlich ist die Umkehr der Reihenfolge von: „bleibe im walde / laß die welt!“ zu: „blind und taub in der welt [...]: bleib, du dummer, im wald!“ Allem Anschein nach sollte Mimes Rede als eine solche „dichterisch-musikalische Periode“ gestaltet werden, wie Wagner sie zuvor in *Oper und Drama* beschrieben hatte.⁴⁷ Dass Wagner diesen Text schließlich gestrichen hat (im Privatdruck der *Ring*-Dichtung von 1853⁴⁸ ist er noch enthalten), dürfte dramaturgische Gründe gehabt haben, die Wagner veranlassten, den ganzen – letztlich redundanten – Dialog zwischen Mime und Siegfried nicht zu vertonen.⁴⁹

Auch die später ebenfalls gestrichene lange Erzählung Brünnhildes im dritten Akt des *Jungen Siegfried* legt eine ähnliche Gestaltung nahe:

Brünnhilde

(noch sitzend.)

Hilde hieß ich
 wenn streit ich erhub;
 die brünne trug ich
 wenn kampf entbrann:
 Brünnhilde
 nannte mich Wodan: –
 du heiße mich, wie du mich liebst!

Acht schwestern
 schweiften mit mir,
 die neunte nannte ich dir:
 durch lüfte auf rossen
 ritten wir hin,
 wenn helden stürmten zum streit.
 Siegvater Wodan

46 Strobel, *Skizzen und Entwürfe*, S. 115; Wagner, *Sämtliche Werke* 29, II A, S. 253 f.

47 Um eine vage Vorstellung von der hypothetischen Taktzahl dieser 30 nicht vertonten Verse (24 Zweiheber und 6 Dreiheber) zu gewinnen, bietet sich ein Vergleich an mit Wagners Vertonung von Mimes Worten „Das ist nun der Liebe schlimmer Lohn“ bis „dass der hastige Knabe mich quält und hasst!“ in derselben Szene des *Siegfried* (T. 501–578). Wenn diese 36 zweihebigen Verse in der späteren Vertonung 78 Takte (4/4 und 3/4) ausmachen, dürfte die Annahme von mindestens ca. 50 Takten für die Vertonung der 30 gestrichenen Takte nicht zu hoch gegriffen sein.

48 R. Wagner, *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*, [Zürich] o. J.

49 Strobel, *Skizzen und Entwürfe*, S. 112–116; Wagner, *Sämtliche Werke* 29, II A, S. 251–254.

wies uns die kühnen,
 die zur Wal wir sollten erküen:
 walküren
 sind wir genannt,
 gefallene sieger
 führen wir selig nach Walhall.
 Walvater schaaft sie dort
 für den bang erscheinenden tag,
 wo der götter ende
 angstvoll dämmert:
 ob Walhall's helden da siegten? –

Ein theures geschlecht
 zeugte sich Wodan:
 die Wälsungen zog er sich auf.
 wie Allvater
 die edlen liebte,
 ich sinnende sah es wohl:
 schützt' ich im streit
 mit dem schild die leuchtenden,
 Siegvater lächelte mir –
 Siegmund hieß
 ein Wälsungensproß,
 Sieglinde hieß seine schwester:
 die maid ward Hunding vermält,
 nur zage söhne
 zeugten sie doch;
 tapfrer sprossen
 darbte da
 der weidliche Wälsungenstamm:
 neid umgab ihn,
 haß und noth,
 fast erlosch sein strahlendes licht.
 da gesellte der schwester
 sich Siegmund selbst,
 den liebenden lachte die nacht:
 den ächtesten Wälsung
 gewann da Sieglind:
 der edelste sollte der sein.
 um der ehe bruch
 entbrannte da Hunding;
 sein weib verstieß er,
 und stand gegen Siegmund:
 fromm die schande zu rächen,
 hatt' er zu Fricka geschworen,
 hälfte die hehre dazu!
 Der ehe heilighum
 hütet Fricka,

Wodans hehres gemal:
 mit dem schlachtenlenker tagte
 die gescheute um Siegmund's tod:
 gewähren mußt' er dem wort.
 Im streit den Wälsung zu schützen
 verbot er der Walküre mir:
 von Hunding hieß er ihn fallen.
 doch unter der braue
 blinkte sein auge:
 was Sieglinde trug
 das freut' ihn sehr;
 ungeru strafte er Siegmund.
 seinem sinn zu willen
 trotzt' ich seinem wort:
 vor den helden hielt ich den schild.
 Schon schwang der kühne
 auf Hunding das schwert,
 das der gott ihm selber einst gab:
 da erzürnte der spender,
 den speer hielt er vor:
 an ihm zersprang
 in stücken das schwert: –
 vor dem feinde sank
 Siegmund im streit:
 strafe traf meinen trotz!
 geschieden ward ich
 aus der wunschmädchen schaar:
 auf den felsen geschlossen,
 in schlaf versenkt,
 verfallen dem manne zum weib,
 der am weg mich fänd' und erweckt'.
 doch daß nur der muthigste
 mich gewänne,
 gewährte mir Wodan den wunsch:
 daß wildes feuer
 den felsen umbränne, –
 nur Siegfried,
 wußt' ich, würd' es durchschreiten! –⁵⁰
 Siegfried, Siegmund's sohn!
 du bist es
 den Sieglind gebar.
 Seit du lebstest
 lag ich in schlaf:
 Siegfried hat mich erweckt!
 Nun bin ich selige
 zwiefach wach:
 ich wache, und Siegfried lebt!⁵¹

50 Strobel weist darauf hin, dass die 13 Verse von „geschieden ward ich“ bis „wußt' ich, würd' es durchschreiten!“ fast Wort für Wort aus der ursprünglichen Fassung der Dichtung von *Siegfrieds Tod* (1. Akt, 3. Szene) übernommen sind (*Skizzen und Entwürfe*, S. 188).

51 Strobel, *Skizzen und Entwürfe*, S. 185–188; Wagner, *Sämtliche Werke* 29, II A, S. 321–324.

Es ist durchaus vorstellbar, dass Wagner hier eine längere „dichterisch-musikalische Periode“ plante: Der äußere Bogen reicht von „Hilde hieß ich [...] – du heiße mich, wie du mich liebst!“ bis „ich wache, und Siegfried lebt“ (Vers 1–108). Innerhalb der Grundtonart der gesamten Erzählung sollte möglicherweise auch der Abschnitt von „Ein theures geschlecht zeugte sich Wodan“ bis „der edelste sollte der sein“ (Vers 26–52) eine eigene, in sich wiederum geschlossene Tonart ausbilden. Zu „die maid ward Hunding vermält“ (Vers 38) wäre eine Modulation möglich gewesen bis: „fast erlosch sein strahlendes licht“ (Vers 46). Schließlich hätte der Komponist dann zu „da gesellte der schwester sich Siegmund selbst“ (Vers 47) wieder zurückmodulieren können.⁵²

Darüber, wie Wagner diese Verse tatsächlich vertont hätte, lässt sich selbstverständlich nur spekulieren. Dass aber die gedankliche und sprachliche Struktur dieser im Juni 1851 niedergeschriebenen Verse eine Vertonung dieses Monologs als „dichterisch-musikalische Periode“ im Sinne der Ausführungen in *Oper und Drama* ermöglicht hätte, ist offensichtlich. Es ist bemerkenswert, dass Wagner gegenüber Theodor Uhlig kurz darauf ausdrücklich davon spricht, dass sich die musikalischen Phrasen aus diesen „Versen und Perioden“ ganz zwanglos ergeben:

„Ich gehe nun an die Musik, bei der ich mich recht zu erfreuen gedenke. Das, was Du Dir gar nicht vorstellen kannst, macht sich ganz von selbst: ich sage Dir, die musikalischen phrasen machen sich auf diesen Versen und Perioden ohne daß ich mir nur Mühe darum zu geben habe; es wächst Alles wie wild aus dem Boden. Den Anfang hab' ich schon im Kopfe; auch einige plastische Motive, wie den *Fafner*. Ich freue mich darauf nun ganz dabei zu bleiben.“⁵³

Ob Wagner hier mit „Perioden“ tatsächlich dasselbe oder Ähnliches wie die in *Oper und Drama* erwähnte „dichterisch-musikalische Periode“ meinte, muss offen bleiben. Bei allem vordergründigen Interesse, sich seinen Freunden gegenüber in „Schaffenslaune“ zu präsentieren, weist der Begriff Periode hier jedenfalls über die Versstruktur hinaus und soll damit Grundlage sein für „musikalische Phrasen“, die sich aus diesen „Versen und Perioden“ wie von selbst ergeben.

Was sich von der von Wagner in *Oper und Drama* vorgestellten und dann allem Anschein nach zunächst in der Dichtung des *Jungen Siegfried* erprobten Idee einer „dichterisch-musikalischen Periode“ in der Komposition des *Rings* (ab 1853)⁵⁴ schließlich niedergeschlagen haben könnte, sei abschließend an drei Beispielen erörtert. Das erste ist zweifellos keine „dichterisch-musikalische Periode“. Allerdings kommen hier mit „Lust“ und „Leid“ zwei Schlüsselwörter des Textbeispiels aus *Oper und Drama* vor, so dass sich überprüfen lässt, wie Wagner denn nun Jahre später musikalisch verfuhr. Es steht in der „Todesverkündigungsszene“ im zweiten Akt der *Walküre*, in der Brünnhilde Siegmund seinen bevorstehenden Tod ankündigt. Als sie Siegmund auf seine Frage nach der Schwester antwortet, dass er Sieglinde in Walhall nicht sehen werde, weigert er sich, ihr zu folgen. Auf Brünnhildes Ermahnung,

52 Vgl. unten S. 40.

53 Wagner an Theodor Uhlig (nach dem 24.8.1851), in: R. Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 4, Leipzig 1979, S. 99. Zitiert bei Petersen, „Die dichterisch-musikalische Periode“, S. 109.

54 Wagner begann die Komposition am 1.11.1853. Am 26.9.1854 schloss er die Arbeit an der Partitur von *Rheingold* ab. Die Partitur der *Walküre* lag am 23.3.1856 vor. Im Sommer 1857 unterbrach er die Arbeit nach der Fertigstellung des zweiten Aktes von *Siegfried*. Nach der Komposition und Aufführung von *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger von Nürnberg* setzte Wagner 1869 die Arbeit fort. *Siegfried* wurde am 5.2.1871 fertiggestellt, die *Götterdämmerung* am 21.11.1874.

ihr Anblick allein bedeute schon den sicheren Tod, entgegnet Siegmund selbstbewusst: „Wo Sieglinde lebt in Lust und Leid, da will Siegmund auch säumen“.

1628 **Siegmund**

zieh'n. Wo Sieg - lin - de lebt in Lust und

p *pp*

1631 *dolce*

Leid, da will Sieg - mund auch säu - men: noch

dolce

Notenbeispiel 1: *Die Walküre*, Akt II, T. 1628–1632

Vordergründig betrachtet zeigt diese Stelle, dass Wagner sich an seine eigene „Theorie“ nicht gehalten hat. Zwar findet eine Modulation statt, aber nicht von „Lust“ zu „Leid“. Schaut man jedoch genauer hin, so ergibt sich ein anderes Bild: Die Todesverkündigungsszene als Ganze steht in fis-Moll. In dieser Tonart steht auch Brünnhildes Ermahnung: „Du sahst der Walküre sehrenden Blick: mit ihr mußt du nun ziehn.“ Brünnhilde vertritt hier immer noch die unmenschliche Herrschaft der Götter.⁵⁵ Ihr Verdikt wird gewissermaßen besiegelt mit dem „Schicksals“- oder „Schicksalskudemotiv“ (melodisch geprägt durch die Tonfolge *h-ais-cis*) in derselben Harmonisierung wie zu Beginn der Szene (II/4, T. 5 f. bzw. 1466 f. als Sequenzierung von T. 1 f. bzw. 1462 f.): ein scheinbarer Mollklang *e-g-h*, der als *e-fisis-h* notiert ist und sich schließlich als doppelter Vorhalt (*h-ais* und *e-dis*) zu einem Dis-Dur-

⁵⁵ Vgl. hierzu R. Kleinertz, „zu ihnen folg' ich dir nicht! Die Todesverkündigungsszene als Peripetie des Rings“, in: *Richard Wagners Ring des Nibelungen. Musikalische Dramaturgie – Kulturelle Kontextualität – Primär-Rezeption*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Schneeverdingen 2004, S. 191–212.

Septakkord (*dis-fisis-ais-cis*) zu erkennen gibt.⁵⁶ Zuvor hatte sich dieser Klang aber nicht, wie von seiner Struktur zu erwarten gewesen wäre, dominantisch nach Gis-Dur oder gis-Moll aufgelöst. Stattdessen war jeweils (T. 1468 und 1497) das *cis* liegen geblieben (in der Pauke, notiert als *des*), so dass sich die sogenannte „Todesklage“ (melodisch geprägt durch ihren Anfang *cis-fis-gis-a*) in fis-Moll anschließen konnte. Wenn Siegmund sich nun in seiner Antwort auf die Menschenwelt bezieht („Wo Sieglinde lebt“), dann ist dies der von Brünnhilde vertretenen Götterwelt – in die er nicht eintreten will – diametral entgegengesetzt. Entsprechend führt Wagner hier den Dominantseptakkord mit einer für die Szene neuen Dynamik – quasi auftaktig mit *cisis-dis* im Gesang und in den Violoncelli – tatsächlich dominantisch nach gis-Moll und weiter nach E-Dur. „Lust“ und „Leid“⁵⁷ erklingen dominantisch und subdominantisch auf E-Dur bezogen (H^2-A) in einem Atemzug. Die im „Schicksalsmotiv“ eigentlich angelegte Modulation findet hier also tatsächlich statt, aber nicht kleingliedrig von „Lust“ zu „Leid“, sondern sogleich mit Siegmunds emphatischem Ausruf: „Wo Sieglinde lebt in Lust und Leid, da will Siegmund auch säumen“, jener bedingungslosen Liebe zu seiner Schwester, die schließlich auch Brünnhilde umstimmen wird. Die Stelle steht also nur vordergründig in Widerspruch zu den Ausführungen in *Oper und Drama*. Versteht man die Ausführungen zur „dichterisch-musikalischen Periode“ als Suche nach Motivationen für Modulationen, so wird dies hier durchaus bestätigt.

Dass Wagner darüber hinaus tatsächlich auch tonal geschlossene Gebilde im Sinn gehabt haben könnte, legt ein anderes Beispiel aus dem zweiten Akt der *Walküre* nahe: Nach Wotans Weisung, Hunding den Sieg zu überlassen, und seinem stürmischen Abgang lautet die Bühnenanweisung: „Brünnhilde steht lange erschrocken und betäubt.“ Lorenz führt diesen Monolog Brünnhildes, mit dem die zweite Szene des zweiten Akts endet, als 8. Periode des zweiten Akts der *Walküre* in a-Moll an.⁵⁸ Der Monolog beginnt nach einem dominantischen E-Dur-Akkord in a-Moll und endet zu den Worten „muß dich treulos die Treue verlassen“ mit einer klaren a-Moll-Kadenz. Das Motiv des Walkürenritts erklingt zunächst in a-Moll, von Brünnhilde kommentiert mit den Worten: „Schwer wiegt mir der Waffen Wucht!“ Gleich anschließend erklingt dasselbe Motiv zunächst in h-Moll, dann – nach ihren Worten: „Wenn nach Lust ich focht, wie waren sie leicht!“ – in E-Dur. Nach ihrer Klage: „Zu böser Schlacht schleich’ ich heut so bang“, kommt eine durch Chromatik und Vorhalte verunklarte Modulation in Gang, die in Takt 1138 f. nach h-Moll zu führen scheint (Notenbeispiel 2). Der in Takt 1138 mit Vorhalt *h-ais* einsetzende verminderte Dominantseptakkord *e-cis-g-ais* wird dann zu ihrem Ausruf „Weh! mein Wälsung!“ enharmonisch zu einem Dv von D-Dur/-Moll – *e-cis-g-b* – umgedeutet, womit Wagner die Rückmodulation nach a-Moll beginnt (Notenbeispiel 2).

Lorenz’ Auffassung dieses Monologs als einer geschlossenen Periode ist also grundsätzlich nachvollziehbar. Allerdings berücksichtigt er hier wie anderswo nur das für sich genommen periphere Merkmal einer wiederkehrenden Tonart, während für Wagner das zentrale Mo-

56 Vgl. W. Breig, „Das Schicksalskunde-Motiv im ‚Ring des Nibelungen‘. Versuch einer harmonischen Analyse“, in: C. Dahlhaus (Hrsg.), *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, S. 223–233.

57 Die Reihenfolge lautete im Prosaentwurf, der Erst- und der Reinschrift des Textbuches zunächst „in Leid und Lust“ und wurde dann erst von Wagner umgestellt. Vgl. Wagner, *Sämtliche Werke* 11, III, Kritischer Bericht, S. 328 (T. 1631).

58 A. Lorenz, *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen*, Berlin 1924 (*Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* 1), S. 31 (T. 1107–1158).

ment einer solchen „dichterisch-musikalischen Periode“ in einer spezifischen Verbindung von Modulationen und tonaler Geschlossenheit bestanden haben dürfte.

Als ein konkretes Beispiel für die Umsetzung des in *Oper und Drama* theoretisch umrissenen Begriffs in der Komposition seiner Tetralogie, sei schließlich Sieglindes Erzählung „Der Männer Sippe saß hier im Saal“ in der dritten Szene des ersten Akts der *Walküre* (T. 955–1012) angeführt.⁵⁹ Diese Erzählung weist gleich eine ganze Reihe von Zügen auf, die es nahelegen, sie mit Wagners Ausführungen zur „dichterisch-musikalischen Periode“ zu verbinden: Sie beginnt (T. 955–963) und endet (T. 1004–1012) in e-Moll. (Beide Abschnitte kadenzieren nach e-Moll, auf dem Schlussston beginnt jedoch jeweils ein neuer Abschnitt in E-Dur.)⁶⁰ Das Hereintreten des „Greises in grauem Gewand“ (Wotans) ist Anlass für den Wechsel nach E-Dur, und anschließend die Angst, die sein Blick den im Saal sitzenden Männern verursacht (T. 970ff.), für eine Modulation über Cis-Dur nach fis-Moll. Der Kontrast zwischen den Männern („traf die Männer sein mächtiges Dräu'n“) und Sieglinde („mir allein weckte das Auge süß sehnenenden Harm“) ist dann (T. 976–978) Anlass für eine abrupte Modulation von fis-Moll nach Gis-Dur (durch Umdeutung des nach H-Dur/-Moll zielenden $Dv\ g\text{-}ais\text{-}e\text{-}cis$ zu $fis\text{-}ais\text{-}e\text{-}cis$) und weiter nach E-Dur ($fis\text{-}Fis^7\text{-}[Dv]\text{-}Gis\text{-}[Dv]\text{-}fis^{43}\text{-}Fis^9\text{-}H^7_{65}\text{-}E^7\text{-}[Dv]\text{-}fis\text{-}H^7_{45}\text{-}E$). War die Angst der Männer vor Wotans Blick Anlass für das Verlassen der Tonart E-Dur, so ist der Blick auf seine Tochter (an dem sie ihn erkennt)⁶¹ Anlass für die Rückmodulation nach E-Dur (Notenbeispiel 3).⁶²

59 Im Prosaentwurf (Wagner, *Sämtliche Werke* 29, II A, S. 431 f.) ist diese Erzählung noch nicht enthalten, da hier noch Wotan selbst in der zweiten Szene auftreten und das Schwert vor den Augen Sieglindes, Siegmunds und Hundings in den Stamm stoßen sollte. In der Erstschrift (ebd., S. 458) ist die Erzählung dann bereits weitgehend wörtlich ausgeführt. – Lorenz sieht in Sieglindes Erzählung einen Teilabschnitt (A a, den er von T. 926–1021 reichen lässt) einer großen 12. Periode (T. 926–1523; Lorenz, *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen*, S. 29).

60 Jeweils das sogenannte „Walhall-Motiv“.

61 „An dem Blick erkannt' ihn sein Kind“, sagt Sieglinde später zu Siegmund (T. 1336 ff.).

62 In *Oper und Drama* beschreibt Wagner das Heraustrreten einer Frau aus der Familie durch die Liebe zu einem Manne (aus einer anderen Familie) als Paradigma für die Notwendigkeit des Wechsels von einer Tonart in die andere: „Die Jungfrau gelangt zu selbständigem Heraustrreten aus der Familie nur durch die Liebe des Jünglings, der als Sprössling einer anderen Familie die Jungfrau zu sich hinüber zieht. So ist der Ton, der aus dem Kreise der Tonart heraustritt, ein bereits von einer anderen Tonart angezogener und von ihr bestimmter, und in diese Tonart muss er sich daher nach dem notwendigen Gesetze der Liebe ergießen. [...] Dem einzelnen Tone kann dieses Motiv nur aus einem Zusammenhange entstehen, der ihn als besonderen bestimmt; der bestimmende Zusammenhang der Melodie liegt aber in dem sinnlichen Ausdrucke der Wortphrase, der wiederum aus dem Sinne dieser Phrase zuerst bestimmt wurde“ (*Oper und Drama*, S. 304). Um im Bilde zu bleiben: Das gewaltsame Herausgerissenwerden Sieglindes aus der Familie und das überraschende Wiedersehen mit dem Vater sind zweifellos Motive für weitaus entferntere Modulationen.

1135 (seufzend.)

Weh! mein

a tempo *poco riten.* *a tempo*

p *dim.*

1140

Wäl - sung! Im höch - sten Leid muß dich

pp

1144

treu - los die Treu - e ver - las - sen.

Sehr langsam

pp *molto espress.*

Notenbeispiel 2: *Die Walküre*, Akt II, T. 1135–1146

976

Dräu'n: mir al - lein weck - te das Au - ge süß

p *mf* *dim.* *p* *più p*

982

seh - nen-den Harm, Trä - nen und Trost zu - gleich.

p *più p* *p* *risoluto*

Notenbeispiel 3: *Die Walküre*, Akt I, T. 976–986

Eine weitere, weniger deutlich wahrnehmbare Modulation folgt daran anschließend, wenn Wotan das Schwert in den Baum stößt: „Auf mich blickt’ er, und blitzte auf jene, als ein Schwert in Händen er schwang“. Auch hier findet die Modulation nicht auf der Alliteration „blickt’/„blitzte“ statt, sondern diese ist nur Auslöser für die anschließende Harmoniefolge A-a-C (T. 991–999). Der Hinweis auf denjenigen, für den das Schwert bestimmt ist (Siegmund), ist dann wieder Anlass für die Rückkehr nach E-Dur (über F-d-a-e-H-E, T. 1000–1003):

987

Auf mich blickt' er, und blitz - te auf je - ne, als ein

990

Schwert in Hän - den er schwang; das stieß er

poco cresc.

993

nun in der E - sche Stamm, bis zum Heft haf - tet' es

f p f

998

drin. Dem soll - te der Stahl ge -

Breit.
(Largo.)

f *dim.* *p*

Notenbeispiel 4: *Die Walküre*, Akt I, T. 987–1000

Innerhalb der Tonart der „Erzählung“ e-Moll erscheint also dreimal E-Dur, eine Tonart, die zweimal verlassen und in die zweimal zurückmoduliert wird. Am auffallendsten ist dabei die harmonische Nahtstelle zu „mir allein weckte das Auge“, die in einer Symphonie sicher „gesucht“ wirken würde, hier aber motiviert ist durch den Gegensatz zwischen den ungeschlachten Männern und Sieglinde. Was sich in diesem Beispiel vollzieht – das zweimalige vom Text motivierte Verlassen der Grundtonart und die zweimalige in einem Umschlag der Empfindung gründende Rückmodulation – lässt sich unschwer mit Wagners Ausführungen zur „dichterisch-musikalischen Periode“ in Verbindung bringen, wenn auch mit der Einschränkung, dass Entscheidendes nicht in derselben vordergründigen Deutlichkeit anhand der Alliteration verläuft, wie Wagner dies in *Oper und Drama* suggerierte. Das Beispiel zeigt aber, dass der Begriff für die Analyse des *Rings* grundsätzlich brauchbar sein kann.

Dass das in *Oper und Drama* zentrale Prinzip der Alliteration wenig praktikabel und letztlich vernachlässigenswert oder zumindest von nachgeordneter Bedeutung war, dürfte Wagner spätestens bei dem Versuch, in der Dichtung des *Jungen Siegfried* solche „dichterisch-musikalischen Perioden“ zu gestalten, bewusst geworden sein.⁶³ Von grundlegender Bedeutung für den Begriff scheinen vielmehr zwei aufeinander bezogene Aspekte zu sein: Der entsprechende dramatische Abschnitt muss kontrastierende Empfindungen oder „Empfindungsbereiche“ umfassen wie beispielsweise „Liebe“, „Lust“, „Wonnen“ einerseits und „Leid“ und „Weh“ andererseits, wobei ein Umschlag von einer Empfindung in eine andere – wie von „Lust“ zu „Leid“ oder von „Weh“ zu „Wonnen“ – erfolgt, was dann Anlass für eine (ansonsten unmotivierte und abrupt wirkende) Modulation ist.⁶⁴ Postuliert man dar-

63 Vgl. hierzu Breig: „Was die Rolle der Alliteration für seine zukünftigen Werke betrifft, so hat Wagner sie in *Oper und Drama* nicht richtig vorhergesehen. Der Stabreim erwies sich für die Komposition der *Ring*-Musik als wenig ergiebig. Dies muß Wagner bald klar geworden sein, denn in den Schriften und Briefen nach *Oper und Drama* nennt er seinen *Ring*-Vers nicht mehr *Stabreimvers*, sondern ausschließlich *rhythmischen Vers* und bezeichnet damit die für die Komposition eigentlich wichtige Eigenschaft seiner neuen Metrik“ („Wagners Begriff der ‚dichterisch-musikalischen Periode‘“, S. 161).

64 Tatsächlich ist beispielsweise die gesamte Schluss-Szene des *Siegfried* von solchen im Text vorgegebenen „Umschlägen“ geprägt, die Wagner später auch kompositorisch durch Modulationen umsetzte. So beispielsweise T. 1352–1360: „O Weib! Jetzt lösche den Brand! Schweige die schäumende Wut!“ – „Kein Gott nahte mir je!“ T. 1399–1404: „sei mir ein Weib!“ – „Mir schwirren die Sinne“; T. 1415–1423:

über hinaus, dass Wagner mit seinen Ausführungen in *Oper und Drama* nicht nur entfernte Modulationen rechtfertigen wollte,⁶⁵ sondern zugleich auch von einer Rückkehr in die Ausgangstonart (oder eine verwandte Tonart) ausging, so muss ein doppelter Gefühlsumschlag stattfinden. Dabei ist die „dichterisch-musikalische Periode“ nicht als Folge von Abschnitten zu verstehen, die sich allein durch die Wiederkehr der Ausgangstonart als „Periode“ bezeichnen und aneinanderreihen ließen. Auch gibt es keinen Grund, eine ununterbrochene Folge mehrerer solcher „dichterisch-musikalischen Perioden“ zu erwarten. Sinnvoll verwenden lässt sich der Begriff wohl nur im Sinne einer individuellen, in sich kohärenten dramatisch-musikalischen Rede, die sich durch den dramatisch motivierten Wechsel von einer Empfindung in eine andere und – um „vollständig“ zu sein – die Rückkehr in die ursprüngliche Empfindung bestimmt. Sie ist also primär ein dramatischer Abschnitt, der sich (in Wagners Theorie und in der Genese) in einer musikalischen Struktur niederschlägt.⁶⁶ Das Beispiel von Sieglindes Erzählung zeigt nicht nur, dass es möglich ist, einen konkreten Abschnitt der *Ring*-Komposition als eine solche „dichterisch-musikalische Periode“ zu verstehen und sinnvoll zu beschreiben. Es zeigt zugleich eine musikalische Gestalt, für deren zentralen Moment – die aus dem Umschlag der Empfindung motivierte Modulation innerhalb eines harmonisch geschlossenen Gebildes – es gar keinen anderen Terminus gibt.

Dass eine solche Analyse des *Rings* durchaus nicht gegen Wagners Intentionen verstieße, sondern ganz in seinem Sinne wäre, lässt der im November 1879 in den *Bayreuther Blättern* erschienene Aufsatz *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*⁶⁷ erkennen. Wagner erwähnt dort explizit die „dem Drama abgewonnenen musikalischen Formen“ in seinen eigenen künstlerischen Arbeiten, auf die er selbst zwar hingewiesen habe, die aber noch nicht aufgegriffen worden seien:

„Über die neue Form des musikalischen Tonsatzes in seiner Anwendung auf das Drama glaube ich in früheren Schriften und Aufsätzen mich ausführlich genug kundgegeben zu haben, jedoch ausführlich nur in dem Sinne, daß ich anderen mit hinreichender Deutlichkeit den Weg gezeigt zu haben vermeinte, auf welchem zu einer gerechten und zugleich nützlichen Beurtheilung der durch meine eigenen künstlerischen Arbeiten dem Drama abgewonnenen musikalischen Formen zu gelangen wäre. Dieser Weg ist, meines Wissens, noch nicht beschritten worden [...]“⁶⁸

Wagner selbst geht also nicht nur in einem abstrakten Sinne davon aus, dass seine Werke

„das Leuchten der Liebe zu mir?“ – „Trauriges Dunkel trübt meinen Blick.“ T. 1457–1466: „sonnenhell leuchtet der Tag!“ – „Sonnenhell leuchtet der Tag meiner Schmach!“

65 Vgl. beispielsweise Breig, „Wagners Begriff der ‚dichterisch-musikalischen Periode‘“, S. 163–165. Breig weist in diesem Zusammenhang auf das *Lohengrin*-Beispiel in Wagners Aufsatz „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ hin (*Gesammelte Schriften und Dichtungen* 10, S. 176–193, hier S. 191 f.).

66 Insofern könnte die „dichterisch-musikalische Periode“ eine Synthese der von Karol Berger bezogen auf *Tristan und Isolde* formulierten drei von Wagners „regulärem Darstellungsmodus“ abweichenden Verfahren darstellen: dem „lyrischen Modus“ entwickelter Gesangsnummern, dem „narrativen Modus“ ausgedehnter Monologe und dem „orchestralen Modus“, bei dem die Vokalstimmen musikalisch unselbständig sind (vgl. *Wagner Handbuch*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2012, S. 372).

67 *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 10, S. 185.

68 Wagner fährt hier fort mit einem Satz, der gelegentlich Anlass zum Missverständnis dieser Schrift war: „Und ich habe nur des einen meiner jüngeren Freunde [Hans von Wolzogen] zu gedenken, der das Charakteristische der von ihm sogenannten ‚Leitmotive‘ mehr ihrer dramatischen Bedeutsamkeit und Wirksamkeit nach, als (da dem Verfasser die spezifische Musik fern lag) ihre Verwerthung für den musikalischen Satzbau in das Auge fassend, ausführlicher in Betrachtung nahm“ (ebd.). Wagner geht es also im Gegensatz zu Wolzogen um die Bedeutung der Leitmotive innerhalb eines sinnvollen musikalischen Zusammenhangs.

„Form“ haben – also nicht „formlos“ sind –, sondern er spricht explizit von „musikalischen Formen“ (im Plural), die er „dem Drama abgewonnen“ habe!⁶⁹ Das kann sich hier im Kontext des Hinweises, dass diese Formen noch nicht die entsprechende Würdigung erfahren hätten, nicht allein auf strophische Formen wie die Schmiedelieder im *Siegfried* oder die Barform in den *Meistersingern* beziehen. Der Hinweis, dass er diese Formen dem „Drama“ abgewonnen habe, legt vielmehr nahe, dass Wagner hier – zumindest auch – an (dichterisch-) musikalische Strukturen dachte, wie er sie zuvor in *Oper und Drama* umrissen hatte. So fragwürdig es wäre, nun den ganzen *Ring* oder gar alle Musikdramen Wagners als mehr oder weniger stringente Folge von „dichterisch-musikalischen Perioden“ zu analysieren, so offensichtlich ist aber auch, dass Wagner noch 1879 – also deutlich nach der Komposition der gesamten Tetralogie – eine „Beurtheilung“ (Analyse) seiner Werke im Sinne „der neuen Form des musikalischen Tonsatzes in seiner Anwendung auf das Drama“ wünschte, auf die er in früheren Schriften hingewiesen habe.⁷⁰ Es scheint also geradezu geboten, den von Wagner in *Oper und Drama* umrissenen Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“ nicht nur als einen möglichen, sondern – wie das Beispiel der Erzählung Sieglindes zeigt – sogar notwendigen Begriff der Analyse seiner auf das Drama bezogenen Musik ernstzunehmen. Über die Länge macht Wagner keine Angaben; es liegt aber nahe, dass die zeitliche Ausdehnung noch „erfahrbar“ bleiben, also nicht hunderte von Takten, sondern Einheiten von ungefähr zwanzig bis vielleicht etwa einhundert Takten umfassen sollte.⁷¹ Die Erzählung Sieglindes im ersten Akt der *Walküre* ist beispielsweise 58 Takte lang. Damit ist diese

69 Voss weist darauf hin, dass in den beiden autographen Handschriften der Singular „Form“ stehe (R. Wagner, *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, hrsg. von E. Voss, Stuttgart 1996, S. 202 u. 214; ders., „Versagt die Musikwissenschaft vor der Musik Richard Wagners?“, S. 19). Den Tagebüchern Cosima Wagners zufolge fertigte Cosimas Tochter Daniela noch während Wagners Arbeit an dem Aufsatz eine Reinschrift an, die allem Anschein nach Grundlage für die anschließenden Korrekturen Wagners war (C. Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 21982, Bd. 3, S. 438 u. 440). Beide Druckfassungen – die *Bayreuther Blätter* (Jg. 2, S. 320) und Bd. 10 der *Gesammelten Schriften und Dichtungen* (S. 241) – haben an dieser Stelle den Plural „Formen“. Im Kontext des vorliegenden Beitrags machen beide Lesarten Sinn: „Form“ würde sich ausschließlich auf die „dichterisch-musikalische Periode“ beziehen; „Formen“ würde neben diesem Formprinzip noch Raum für andere „Formen“ beziehungsweise „Formprinzipien“ lassen. Da Wagner hier im Zusammenhang explizit davon ausgeht, in seinen früheren Schriften und Aufsätzen den Weg zu einer gerechten und nützlichen „Beurtheilung“ – womit offensichtlich „Analyse“ gemeint ist – dieser durch seine eigenen künstlerischen Arbeiten dem Drama abgewonnenen musikalischen „Form“ oder „Formen“ gezeigt zu haben, und zusätzlich darauf hinweist, dass dieser Weg mit Ausnahme der Schriften Wolzogens zu den „Leitmotiven“, die aber den musikalischen Satzbau außer Acht ließen (vgl. oben Anm. 68), „noch nicht beschritten worden“ sei, kann hier unabhängig von der Frage nach Singular oder Plural „Form“ nur als konkrete „analysierbare“ musikalische Form gemeint sein und nicht als Abstraktum. – Die Aussage von Voss, Wagners Musikdrama sei „spezifisch musikalischer Form gegenüber gleichgültig, in diesem Sinne in der Tat formlos“ (E. Voss, „*Wagner und kein Ende*“, *Betrachtungen und Studien*, Zürich und Mainz 1996, S. 184), ist wohl überzogen.

70 Da Wagner ausdrücklich von „Schriften und Aufsätzen“ spricht, dürfte er auch *Oper und Drama* im Sinn gehabt haben, da sich sonst keine seiner Schriften mit Fragen der konkreten musikalischen Gestaltung beschäftigt.

71 Für die von Dahlhaus geforderte Vergleichbarkeit der Länge der Perioden (Dahlhaus geht von 20–30 Takten aus; vgl. oben zu Anm. 20), gibt es keinen ersichtlichen Grund, da es sich ja nicht um einen durch musikalische „Perioden“ gegliederten musikalischen Aufbau handelt, sondern um individuelle „dichterisch-musikalische“ Gebilde, die – hypothetisch – eher die Funktion von „Ariosi“ haben dürften.

„Periode“ durchaus noch überschaubar und bietet zugleich genügend Raum für zwei vom Text motivierte Modulationen.

Wie zentral für Wagner dieses Problem der Motivation von Modulationen durch das Drama war, lässt der Schluss der eben zitierten Schrift *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* erkennen:

„Es scheint, daß schon jetzt einem sehr großen Theil des Publikums Manches, ja fast Alles in meinen dramatischen Musiken durchaus natürlich dünkt und demnach gefällt, worüber unsere ‚Professoren‘ noch Zeter schreien. Würden diese mich auf einen ihrer heiligen Lehrstühle setzen, so dürften sie dagegen vielleicht in noch größere Verwunderung gerathen, wenn sie wahrnähmen, welche Vorsicht und Mäßigung in der Anwendung, namentlich auch harmonischer Effektmittel, ich ihren Schülern anempfehlen würde, da ich diesen als erste Regel aufzustellen hätte, nie eine Tonart zu verlassen, solange als, was sie zu sagen haben, in dieser noch zu sagen ist.“⁷²

Diese „Regel“ hatte Wagner bereits im dritten Teil von *Oper und Drama* aufgestellt, wenn er dort betonte, dass der Musiker bei Versen gleicher Empfindung gar keinen Grund habe, die Tonart zu verlassen. Diesen Grund liefert erst der in seinen Ausführungen zur „dichterisch-musikalischen Periode“ beschriebene Wechsel der Empfindungen. Der von Wagner geprägte Begriff taugt nicht nur zur Beschreibung einzelner, tonal mehr oder weniger geschlossener Gebilde, sondern vermag auch das Bewusstsein für ein Grundprinzip Wagners im *Ring* zu schärfen: die aus dem „Drama“⁷³ motivierte Modulation.

72 *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 10, S. 193. Zu den „harmonischen Effektmitteln“ hatte Wagner bereits weiter oben in demselben Aufsatz angemerkt: „Wer bis dahin durch Anhörungen unserer neuesten, romantisch-klassischen Instrumental-Musik ausgebildet ist, dem möchte ich nun, sobald er es mit der dramatischen Musik versuchen will, vor Allem raten, nicht auf harmonische und instrumentale Effekte auszugehen, sondern zu jeder Wirkung dieser Art erst eine hinreichende Ursache abzuwarten, da die Effekte sonst nicht wirken“ (ebd., S. 186).

73 Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass in Wagners Terminologie das „Drama“ nicht identisch ist mit dem Text, sondern dieser nur ein Teilmoment des Dramas ist (vgl. u. a. C. Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München und Salzburg 1983, S. 59). Wenn „Drama“ also zweifellos mehr als nur „Text“ ist, so darf jedoch auch nicht übersehen werden, dass die Niederschrift des Textes bei Wagner die erste Konkretisierung der Werkgestalt war und dass in *Oper und Drama* das im Text manifestierte Drama bestimmend sein sollte für die Komposition („der Dichter“ – „der Komponist“; vgl. Wagner, *Oper und Drama*, S. 305 ff.).