

Agata Kochanowska

{ Wenn Wort Ton muss
das dem gehorchen

{ Der Richard
Librettist Wagner

{ und „Ring Nibelungen“
sein des

Wenn das Wort dem Ton gehorchen muss
Der Librettist Richard Wagner und sein *Ring des Nibelungen*

Agata Kochanowska

Wenn das Wort dem Ton gehorchen muss

Der Librettist Richard Wagner und sein *Ring des Nibelungen*

Projekt okładki:
Michalina Szulc

Recenzja:
prof. dr hab. Krzysztof Kozłowski

Copyright by:
Agata Kochanowska

Wydanie I, Poznań 2017

ISBN 978-83-947609-3-9

DOI: 10.14746/10.14746/9788394760939

Wydanie:
Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań
e-mail: dziekneo@amu.edu.pl
www.wn.amu.edu.pl

Inhalt:

1. Eine Einführung in das Ringen mit dem Ring.....	7
2. Zwischen horchen und gehorchen. Theoretisches zum Wort und Ton	13
2.1. Literatur und Musik im Wechselverhältnis	13
2.2. Das Libretto als eine musikoliterarische Gattung.....	27
3. Richard Wagner: der tonvermählte Dichter. Versuch einer Bestandsaufnahme	36
3.1. Von der Doppelbegabung zur Personalunion	37
3.2. Zwischen Dichtertum und Dilettantismus	41
3.2.1 Der Librettist Wagner und sein Schaffensprozess: Die Entstehung des Ring-Textes	47
3.2.2. Der Textautor und seine literarischen Vorlagen: Wagners Ring und Werke, von denen er angeregt wurde.....	50
3.2.3 Der Dichter und seine Suche nach dem Stoff: Die Tetralogie als der Triumph des Mythologischen über dem Historischen	55
3.2.4. Der Philologe Wagner und sein Librettoidiom im Ring.....	59
3.3. Musica e parole oder das Wagnersche Gesamtkunstwerk.....	65
4. Wenn das Wort dem Ton gehorcht. Textbuch vs. Partitur: eine Analyse mit einem Vorwort und einer Pointe.....	72
4.1. Das Vorwort: Schöner Sprache schöpferische Kraft	72
4.2. Ersetzen.....	76
4.3. Erweiterung.....	87
4.3.1. Erweiterung der Verbform.....	88
4.3.2. Erweiterung der Substantivform.....	99
4.3.3. Erweiterung der Adjektivform.....	107
4.3.4. Erweiterung um ein Personalpronomen.....	109
4.3.5. Erweiterung um einen Artikel	111
4.3.6. Erweiterung um ein emotives oder betonendes Element.....	112
4.3.7. Erweiterung durch Wiederholung ganzer Wörter oder Phrasen.....	121
4.3.8. Erweiterung durch Hinzufügung ganzer Wörter	124
4.4. Reduktion.....	126
4.4.1. Die Reduktion der Verbform	127
4.4.2. Die Reduktion der Substantivform	132
4.4.3. Reduktion der Adjektivform.....	134
4.4.4. Reduktion um ein Personalpronomen.....	137
4.4.5. Reduktion um/ in andere(n) Wörter(n)	139

4.5. Umstellung.....	141
4.5.1. Die Verschiebung des Stabreims auf Versausgang	143
4.5.2. Die Entfernung des Stabreims vom Versausgang	144
4.5.3. Die Einführung des Endreims.....	146
4.5.4. Reduktion des Endreims	147
4.5.5. Die Modifizierung der Versfüße.....	147
4.6. Hinzufügung	153
4.7. Nicht vertont	154
5. Die Pointe	156
6. Zusammenfassung in polnischer Sprache	159
7. Literaturverzeichnis	166
8. Anhang	176
8.1. Liste der Unterschiede zwischen dem Textbuch und der Partitur	176
8.2. Tabellarische Zusammenstellung der Unterschiede zwischen dem Textbuch und der Partitur.....	234

Das bedeutet selbstverständlich nicht, dass das Wagnersche Libretto als ein literarisches [...] Werk an sich wertlos ist. Im Gegenteil – es ist sogar auf eine nur ihm eigene Art und Weise vollkommen [...]. Das Wort wartet auf die Musik und ihr allein verdankt es sein authentisches Leben. Die Musik verwandelt das potenzielle Sein des Librettos in eine Realität vom Kunstwerk. Nur scheinbar „besteht“ das Wagnersche Werk [...] aus Text, Musik, szenischen Situationen und Theatervorstellung. Nur scheinbar herrscht hier die Gleichberechtigung der vereinigten Künste (oder ihrer Elemente) – das «Gesamtkunstwerk», das «Wort-Ton-Drama». [...] Im Grunde aber ist das eine Tyrannei der Musik¹.

1. Eine Einführung in das Ringen mit dem *Ring*

Sechszwanzig Jahre lang hat Richard Wagner mit seinem *Ring* gerungen, bis er sein musikoliterarisches Werk vollendet hat². Diese, hier am passendsten erscheinende Bezeichnung, verwendet Albert Gier in einer seiner Schriften, und zwar bereits in dem Untertitel³. Die Benennung erscheint an dieser Stelle im Kontext Wagnerschen Schaffens, wirft damit die Frage nach dem Charakter seiner Werke und der Art gegenseitiger Koexistenz von Musik und Literatur in einem Kunstwerk auf. Sie wird auch zu einer Schlüsselfrage der vorliegenden Arbeit.

In dieser soll nämlich auch gerungen werden und zwar mit der Frage, wie der dichtende Komponist seine Begabung und Fertigkeiten als Librettist in seinen Tonwerken selbst ausgenutzt und von seinen Rechten als Textautor Gebrauch gemacht hat. Dabei erwies er sich nicht nur als ein Dichter, der schafft, sondern auch als ein Philologe, der umgestaltet – nicht nur mit künstlerischem Talent, sondern auch mit literaturwissenschaftlichen Kompetenzen und Werkzeugen ausgestattet.

Diese Idee entstammt der Tatsache, dass Wagner vordergründig als Komponist wahrgenommen wird und bekannt ist, wobei im besten Fall bloß erwähnt wird, dass er auch Autor der Libretti zu seinen Opern war. Die Tatsache seiner literarischen und sprachlichen Begabung wird somit zwar nicht gänzlich verschwiegen, aber doch vernachlässigt und es wird kaum detailliert auf deren Folgen für die Form Wagners Werke eingegangen. Es sind zwar solche Werke wie *Wagner als Dichter* oder *Wagner als Philologe*⁴ entstanden, trotzdem sind das immer noch zu wenige, es wird in ihnen die oben genannte Frage nicht deutlich genug oder nicht oft genug artikuliert – so, dass Wagner im breiteren Bewusstsein als die Verkörperung einer künstlerischen Doppelbegabung fungieren könnte. Man könnte meinen, es herrsche eine merkwürdige Enthaltensamkeit der deutschen Literaturwissenschaft in Sachen Wagner⁵, als würde er ausschließlich der Musikgeschichte und -wissenschaft angehören. Eine Erklärung dafür mag folgende sein:

¹ Bohdan Pociąg: *Wagner*. Kraków 2005, S. 173. (Übersetzung AK)

² Die Entstehungsgeschichte des *Ring* wird im Kapitel 3.2.1. ausführlich geschildert.

³ Vgl. Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Frankfurt am Main und Leipzig 2000.

⁴ Werke, die sich näher mit Wagners dichterischer Tätigkeit befassen, werden im Kapitel 3 gesammelt und genannt.

⁵ Vgl. Hans Rudolf Vaget: *Germanistik und Wagner-Kritik. Anmerkungen zu den Wagner-Studien von Peter Wapnewski*. In: „Orbis Literarum. International Review of Literary Studies.“ Vol. 37, No.1, Copenhagen 1982, S. 185.

Diese Scheu, den Text und die Struktur der Musikdramen [Wagners] zum Gegenstand der Kritik zu machen, läßt sich wohl auf zwei Gründe zurückführen, die jedoch beide nicht stichhaltig sind. Der eine besagt, daß Wagners dichterische Texte es nicht verdienen als solche ernst genommen zu werden – ein ebenso borniertes wie zählebiges Vorurteil. Der andere besagt, daß Wagners Texte gar nicht ernst genommen werden wollen, da ihre Aktualisierung an die Musik gebunden ist und diese das eigentliche und entscheidende Medium der künstlerischen Kommunikation sei⁶.

Die vorliegende Arbeit soll aber nicht (nur) einen Beitrag dazu leisten, Wagner als einen Autor von literarisch wertvollen und selbständigen Texten einem breiteren Lesepublikum vorzustellen, dem er bisher – wie bereits erwähnt – vorwiegend als Musik-, nicht als Textautor bekannt war. Vielmehr hat sie zum Zweck, sich in einen gewissen Aspekt der literarischen Tätigkeit Wagners zu vertiefen und zwar in seine gezielte Arbeit am Text, die ihn gewissermaßen der Musik angleichen sollte. Dazu entstand nämlich bisher keine ausführliche Abhandlung, die sich detailliert mit dem Wort-Ton-Verhältnis in Wagners Werken befassen würde, indem sie auf dem Weg einer Analyse gegenseitiger Beziehungen von Text und Musik zu einem Schluss kommen ließe, der erlauben würde, Wagners Motivation und Prioritäten bei der Arbeit an der Anpassung des Librettos und der Komposition aneinander zu entdecken.

In der deutschen Kulturgeschichte wird Wagner der Musikgeschichte zugeordnet, seine literarischen und sprachlichen Fähigkeiten werden jedoch (zu) oft verschwiegen. Wie einer der Wagnerforscher treffend bemerkt,

ist es merkwürdig, daß der vielfältig und in den verschiedensten Richtungen, vor allem nach unten, erweiterte Literaturbegriff der Germanistik nun doch wieder so weit nicht zu sein scheint, daß darin das Werk Wagners Platz finden würde⁷.

Deshalb soll sich diese literaturwissenschaftliche, wenn auch notwendigerweise einigermaßen interdisziplinär (denn auch musik- und sprachwissenschaftlich) formulierte und ausgeführte Arbeit, zum Zweck machen, Wagner wenn nicht als einen festen und unabdingbaren Teil der deutschen Literaturgeschichte darzustellen, dann aber doch als ein auf sie bezogenes und aus ihr schöpfendes künstlerisches Phänomen. Wobei der Wert auf die Handhabung des Textes und der Sprache in Bezug auf die Musik gelegt werden soll.

Diese Absicht, sich auf den textuellen Aspekt der Wagnerschen Werke zu konzentrieren, zielt – erstens – darauf, Richard Wagner, einen Librettisten, den Autor von Texten (Dichtungen)⁸ zu seinen eigenen Opern aus dem Schatten des weltberühmten

⁶ Ebd., S. 187.

⁷ Ebd., S. 185.

⁸ Wagner selbst nannte seine Operntexte „Dichtungen“. Die Forscher sind sich hier nicht einig, manche (die meisten) bleiben konsequent bei der Bezeichnung des Autors, andere wiederum (z.B. Gier, Bitner-Szurawitzki) nennen die Texte Libretti – und dementsprechend, Wagner einen Dichter oder einen Librettisten. Es ist nicht klar, weswegen sich Wagner für die erste Benennung entschloss. Entweder lag es daran, dass das Wort „Libretto“ in der deutschen Sprache zum ersten Mal in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts auftauchte (vgl. Kapitel 2.2.), also zu Wagners Zeiten noch nicht populär genug war, um den Weg in das Ausdrucksvermögen des Meisters zu finden, oder aber hing es damit zusammen (diese These stellt Egon Voss in seinem Kommentar zur neusten Ausgabe des *Ring*), dass Wagner seine Texte als autonome und literarisch vollwertige Werke so hoch schätzte (sie wurden auch ohne Musik vorgetragen und veröffentlicht), dass er sich von den traditionellen Opernlibretti, denen nur die Musik das Existenzrecht gewähren konnte, durch das Wesen und die Benennung seiner Texte abgrenzen wollte, wie auch von der

Komponisten Wagners treten zu lassen. Nicht aber, um ihn als einen Dichter zu rühmen, sondern um zu zeigen, wie sich seine textliche Kompetenz zu der musikalischen verhielt und genau: wie er sie angewandt und genutzt hat.

Zweitens, ist die obengenannte Absicht damit verbunden, dass „durch ein besseres Verstehen des Textes zu einem besseren Verstehen des Werkes bei[ge]tragen [wird]“⁹. Wenn die Ergebnisse der im Hauptkapitel (Kapitel 4) durchgeführten Analyse berücksichtigt werden, werden Wagners Werk und die Einstellung zu dessen Bestandteilen wie zu deren Rang besser verstanden werden können und als Ausdruck nicht nur musikalischer Begabung, sondern auch literarischer und sprachlicher Geschicktheit, die jedoch ihren Preis hat.

Im Forschungsstand zu den oben genannten Fragen klafft eine Lücke, die zu füllen ein bescheidener Versuch die vorliegende Arbeit sein soll. Eine ausführliche Darstellung des Forschungsstandes wird im zweiten und dritten Kapitel berücksichtigt. Bei seiner Darlegung wird zweierlei vorgegangen. Einerseits – im Falle von sehr bekannten Autoren, die einen besonderen Platz in der Wagnerforschung einnehmen – werden andere ihrer Publikationen zu dem jeweils angesprochenen Themenbereich genannt. Andererseits wird thematisch vorgegangen, es werden nämlich Werke zu einer gewissen Fragestellung präsentiert. Die in einzelnen Fällen gewählte Verfahrensweise hängt von dem Rang der Frage oder des Autors ab. Dieses Tauschen von Vorgehensweisen wurde absichtlich so konzipiert, dass sie einander ergänzen und somit ein einheitliches Bild vom Forschungsstand entsteht. Dieser soll in der vorliegenden Arbeit größtenteils in die Fußnoten rücken – was keineswegs vom Mangel an seiner Bedeutung zeugen soll, sondern vielmehr die Verdunkelung des Haupttextes nicht zulassen. In den genannten Gruppen einzelner Werke (nach Autor oder Thema sortiert) werden diese nicht alphabetisch, sondern chronologisch, nach dem Datum der Veröffentlichung aufgelistet. Ein solches Verfahren hat zum Zweck, zu zeigen, wie sich das Interesse an einem gewissen Aspekt in der Zeit entwickelt hat, das heißt, in welcher Zeit die ersten wichtigen Werke zum Thema veröffentlicht wurden, in welchen Jahren das Interesse daran zu- oder abnahm und ob es bis heute andauert, oder ob vielleicht die letzte bedeutende Publikation zu einem gewissen Thema vor einer langen Zeit entstand und später niemand mehr nach diesem Thema gegriffen hat. Auf diesen Prozess soll hier aber nicht näher eingegangen werden, er soll nur durch dieses Kriterium der Auflistung angedeutet werden und der Leser soll sich davon selbst ein Bild machen. Um Wiederholungen zu vermeiden werden in den genannten Auflistungen der Werke Titel nicht berücksichtigt, die autonom in Fußnoten zu einzelnen Zitaten erscheinen, denen sie entnommen wurden.

Es gibt nämlich viel Literatur zu unterschiedlichen Aspekten, die zusammengestellt und entsprechend profiliert zum Inhalt der vorliegenden Arbeit beitragen können: zu Wagners dichterischer Tätigkeit, zur Interpretation, Analyse und Geschichte des *Ring*, zu Wagners Leben und Schaffen, zu seiner Theorie und Praxis und nicht zuletzt zur Theorie von Musik und Text im Wechselverhältnis – nichts aber, keine Abhandlung, die sich detailliert, ausschließlich und tiefgründig mit dem in der Arbeit zu stellenden Problem beschäftigen würde, also mit dem Wort-Ton-Verhältnis in Wagners Werken im Kontext seiner Versicherung von der Gleichberechtigung beider Schwesterkünste¹⁰ – der Literatur

ganzen bisherigen Operntradition. Vgl. Egon Voss: *Kommentar*. In: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. Stuttgart 2012, S. 468-469.

⁹ Peter Wapnewski: *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*. München 1980, S. 21.

¹⁰ Diese Bezeichnung stammt von Wagner selbst und kommt in seinen theoretischen Werken mehrmals vor.

und Musik. Es ist übrigens „erstaunlich, wie wenig die Wagner-Literatur dem Instrumentarium der Textanalyse und der Philologie vertraut hat“¹¹. Mit der oben genannten, fehlenden Abhandlung ist eine solche gemeint, die dem Versuch gewidmet wäre, am Beispiel eines gewählten (jedoch repräsentativen) Werkes Wagners die Textversionen des Librettos im Textbuch und in der Partitur zu vergleichen, die Unterschiede zwischen ihnen näher zu betrachten und nach dem Ergebnis ihres Vergleichens die Frage zu beantworten, weswegen sie in eine Textversion eingetragen wurden und in die andere nicht; und später auch Schlüsse daraus zu ziehen, was die Motivation Wagners bei einer solchen Vorgehensweise war und welche Konsequenzen sie hatte. Diese Schlüsse könnten sich nämlich als schwerwiegend für das Verständnis Wagners als einer „Verkörperung der Personalunion“ von Dichter und Komponist erweisen und einen Beitrag zu der Vorstellung leisten, wie die Zusammenarbeit von Wagner dem Dichter und Wagner dem Komponisten wirklich in Praxis ausgesehen hatte – ob tatsächlich an seinem Pult der Geist der Gleichberechtigung von Wort und Ton herrschte, der den „tonvermählten Dichter“ ausfüllte. Diesen bisher nicht unternommenen Versuch soll die vorliegende Arbeit wagen, in der festen Überzeugung, die „literarisch fundierte Wagner-Kritik hat noch viel zu leisten; trotz der uferlosen Wagner-Literatur, viele Fragen sind unbeantwortet oder noch gar nicht gestellt“¹².

Warum eignet sich *Der Ring des Nibelungen* am besten, um an seinem Beispiel dieses Vorhaben durchzuführen? Dieses Werk bietet die breiteste Perspektive, denn es ist ausgebaut genug, um aus seiner Analyse glaubwürdige Schlüsse ziehen zu können und bildet zugleich ein homogenes Ganzes, so dass diese Schlüsse messbar sind. Es gilt auch als eines der größten und wichtigsten Leistungen von Wagner.

Das „monumentale und bis heute wohl meistaufgeführte“¹³ Werk Wagners – *Der Ring des Nibelungen* – besteht aus vier Teilen (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*)¹⁴, die aber in der vorliegenden Arbeit als Gegenstand der Analyse nicht separat, sondern als eine harmonische Einheit betrachtet werden sollen¹⁵. Und zwar – wie bereits erwähnt – nicht primär in dem Kontext, in dem sie weltweit bekannt sind, besprochen und untersucht werden, als musikalische Werke also, sondern – als literarische Texte. Denn Wagners Tetralogie¹⁶ ist nicht nur eine Sammlung von Musikwerken, sondern auch – von literarischen Texten, ohne die seine Opern unvollständig wären. Die Texte verdienen also ihre Aufmerksamkeit als zwar von der Musik stark abhängige und mit ihr unzertrennlich verbundene, aber doch vollwertige, literarisch bearbeitete und mit dichterischem Bedacht wie auch sprachlicher Gewandtheit konzipierte und geschaffene Werke.

Diese Arbeit hat zum Zweck, einige Aspekte der *Ring*-Texte näher zu betrachten, um sich der Person Wagners nicht als einem Komponisten, sondern einem Librettisten zu nähern, als welcher er unvergleichbar seltener wahrgenommen oder gar erwähnt wird, als

¹¹ Vaget, S. 187.

¹² Ebd., S. 193.

¹³ Agnieszka Bitner-Szurawitzki: *Wagner als Philologe. Textarchäologische Erschließung des Ring des Nibelungen und dreier polnischer Übersetzungen*. Würzburg 2013, S. 9.

¹⁴ Auf die ursprünglichen Titel der einzelnen Teile der Tetralogie wird im Kapitel 3.2.1. eingegangen.

¹⁵ Daher wird in der vorliegenden Arbeit meistens von einem Werk, nicht von Werken gesprochen – obwohl sie doch in Plural vorkommen – vom Text und nicht von Texten, von einer Dichtung und nicht Dichtungen, vom Libretto und nicht von Libretti usw.

¹⁶ *Der Ring des Nibelungen* wird auch Trilogie mit einem Vorspiel genannt.

in der Rolle des Musikers, während er im Grunde auch ein tonvermählter Dichter¹⁷ war. Es soll auch am Beispiel des *Ring* bewiesen werden, dass seine Texte von seiner literarischen Veranlagung zeugen, mit der er als musikalisches Genie auch ausgestattet war. Es soll darauf eingegangen werden, wie geschickt und zu welchem Zweck er mit dieser Begabung umging.

Zur Analyse wurde der *Ring des Nibelungen* nicht nur wegen seines hohen Ranges und breiten Spektrums gewählt. An seinem Beispiel kann auch nämlich die bereits im Titel gestellte These am besten bewiesen und von ihm hervorragend illustriert werden. Von dem *Ring*-Text gibt es nämlich zwei Versionen. Die eine ist die im Textbuch festgehaltene und die andere ist die in der Partitur unter den Noten unterschriebene. Das Besondere an ihnen ist, was zum eigentlichen Thema der vorliegenden Arbeit wird: dass sie sich voneinander unterscheiden und zwar wurden in die Partiturversion Änderungen eingetragen, die im Textbuch nicht berücksichtigt wurden. Die Feststellung von diesem Stand der Dinge wirft die Frage auf – der in dem Hauptkapitel nachgegangen wird – warum sie Wagner in die eine Version eingeführt hat und in die andere nicht, hauptsächlich aber – was sie zufolge hatten und wovon eine solche Vorgehensweise Wagners in Bezug auf sein Kunstverständnis zeugt.

Es soll an dieser Stelle ausdrücklich betont werden, es wird vermutet, was erst im Kapitel 4 ausführlich analysiert und dann darüber entschieden wird – dass diese Änderungen nur in die Partiturfassung eingeführt worden sind, weil sie da notwendig waren, um die Musik nach der Absicht Wagners entsprechend zu formen und diesen Effekt dadurch zu erreichen, dass der Text ihr als ein Gestell dienen und somit auch die Rolle des Wortes auf die eines Werkzeugs reduziert werden sollte, das nicht als gleichwertiger Partner des Tons gerühmt werden konnte. In der Textbuchfassung dagegen waren keine derlei Änderungen nötig, weil sie als relativ eigenständig funktionierte.

Glücklicherweise (das ist auch einer der Gründe, warum ausgerechnet der *Ring* gewählt wurde) gibt es unifizierte Ausgaben von der Partitur und dem Textbuch. Die erstere, 2002 erschienen, die andere 2009. Beide wurden von Egon Voss herausgegeben und kommentiert¹⁸. Alle Zitate wie auch Notenbeispiele aus dem *Ring*, die in der vorliegenden Arbeit angeführt werden, entstammen diesen Ausgaben. Darin liegt auch der große Verdienst Voss' für die Wagnerforschung und somit auch für die vorliegende Arbeit. Dieser Herausgeber zahlreicher Werke Wagners hat nämlich als Erster eine derartige Leistung hervorgebracht – nicht nur die Partitur und das Textbuch zum *Ring* in einander entsprechenden Fassungen herausgegeben, sondern auch beide mit Markierungen der veränderten Stellen versehen. Bereits im Titel des von Voss herausgegebenen *Rings* kann man lesen: „Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur. Herausgegeben und kommentiert von Egon Voss“. Diese Vorgehensweise erwies sich als ein Ansporn für das in der vorliegenden Arbeit aufgegriffene Konzept.

Die Frage der in dieser Arbeit angewandten Methodologie ist schwer und einfach zugleich. Einerseits ist das Werk Wagners und die zu berücksichtigenden wie auch zu analysierenden Aspekte so vielschichtig, dass eine einseitige Vorgehensweise zu fragwürdigen und irreführend heterogenen Ergebnissen führen würde, genauso aber wäre

¹⁷ Franz W. Beidler: *Richard Wagners Wertung als Dichter*. In: „Schweizer Monatshefte“, 43. Jahr, Heft 6, September 1963, S. 639.

¹⁸ Egon Voss ist ein deutscher Musikwissenschaftler und Wagner-Kenner. Er ist nicht nur auf dem Felde der Wagner-Forschung tätig, sondern war auch lange Zeit Mitarbeiter und ist seit 2010 der Editionsleiter der Gesamtausgabe Wagnerscher Werke.

es im Falle eines Versuchs, möglichst viele Ansätze einzelner Fachrichtungen zu integrieren¹⁹. In dieser Situation scheint der von Carl Dahlhaus angenommene Ausgangspunkt am sinnvollsten zu sein. Dieser hervorragende Musikwissenschaftler und Wagner-Forscher macht darauf aufmerksam, dass Wagners Werk auf unterschiedlichen Ebenen nicht abgeschlossen ist und es daher über keine feste und einheitliche architektonische Konstruktion verfügt. Auch andere Forscher erwähnen die „Schwäche im Tektonischen“²⁰ von Wagners Werken:

Den großangelegten, apologetisch gemeinten Versuch [bei Wagner], das «Geheimnis der Form» zu entschlüsseln und auf das übergreifende Bauprinzip der Bauform zurückzuführen, [kann] man, trotz der Fülle von erhellenden Einzelbeobachtungen, mit guten Gründen als gescheitert betrachten. [...] Schon die Prämisse, es müßten bei Wagner autonom organisierte, fest umrissene [...] Architekturen zu entdecken sein, ist unhaltbar. Denn offensichtlich kam es Wagner gerade *darauf* an, den Zusammenhang als einen fluktuierenden, vieldeutigen Prozeß erscheinen zu lassen, ein labiles Gleichgewicht in der Konstruktion herzustellen – nicht etwa klare «Formen» mit Geheimnis zu umgeben, sie undurchschaubar zu machen. Undurchschaubarkeit ist vielmehr das *Prinzip* des musikalischen Baus²¹.

In diesem Kontext – da ein solches Verständnis Wagners Werke auch der Autorin der vorliegenden Arbeit nah ist – scheint die einzige Methodologie, die es ermöglichen kann, sich dem bereits gestellten Problem zu nähern, die der interpretierenden Formenanalyse²² zu sein, die auch deswegen für die hier angenommene Verfahrensweise gewählt wurde.

Der Titel der vorliegenden Arbeit basiert auf einem Wortspiel, als welches er konzipiert wurde. Das Verb *gehörchen*, also gehorsam sein, sich dem Willen von jemandem unterordnen beinhaltet zugleich das Verb *hörchen* – also mit großer Aufmerksamkeit versuchen, etwas zu hören²³. Dieses Verb schien mir ausgerechnet wegen seiner Doppelbödigkeit am passendsten, um das gestellte Problem anzudeuten. Denn bei Wagner muss das Wort nicht nur der Musik aufmerksam zuhören, um ihr folgen und sich in seiner Form auf sie vorbereiten zu können, es muss sich ihr auch unterordnen. Diese These soll die vorliegende Arbeit beweisen.

¹⁹ Vgl. Christoph Vratz: *Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart*. Würzburg 2002, S. 16-17.

²⁰ Stefan Kunze: *Über den Kunstcharakter des Wagnerschen Musikdramas*. In: Stefan Kunze (Hrsg.): *Richard Wagner. Von der Oper zum Musikdrama*. München 1978, S. 11.

²¹ Ebd., S. 19-20.

²² Vgl. Carl Dahlhaus: *Wagners Konzeption des Musikalischen Dramas*. Regensburg 1971, S. 84.

²³ Vgl. DUDEN. *Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 1996, S. 578 und 753.

2. Zwischen horchen und gehorchen. Theoretisches zum Wort und Ton

Allgemein gesprochen,
ermöglicht das Zusammenspiel von Wort und Ton
einen neuen, perspektivenreichen Zugang zur Kunst²⁴.

Die ewige Spannung zwischen Wort und Ton. Was gab es zuerst? Was spielt die erste Geige? Soll das Wort der Musik horchen? Ihr lauschen und erst von ihr beeinflusst, geformt werden? Oder soll die Musik dem Wort gehorchen und seinen Inhalt widerspiegeln?

Dieses Kapitel hat keineswegs zum Zweck – besonders, da es unmöglich zu sein scheint – diese Fragen eindeutig zu beantworten. Sein Ziel ist es vielmehr, die Vielfalt der Wort-Ton-Wechselverhältnisse und der Stellungen zum Status, zur Rolle und zur Definition vom Libretto zu schildern und einigermaßen zu ordnen, wie auch einen Einblick in die wichtigsten Tatsachen zu diesen Themen zu ermöglichen, um somit einen soliden Hintergrund für die Erwägungen über Richard Wagners Verständnis der Wort-Ton-Beziehung in seiner künstlerischen Praxis als Librettist zu schaffen. Das berücksichtigt auch die Schilderung des Forschungsstandes.

2.1. Literatur und Musik im Wechselverhältnis

Charting the links between music and literature
remains a tricky business²⁵.

Um verstehen zu können, wie ein weltberühmter Komponist zugleich ein „tonvermählter Dichter“²⁶ sein konnte, der sich ausführlich mit der Sprache und literarischer Qualität seiner Werke beschäftigte, muss man sich in die verwickelte Beziehung von Literatur und Musik vertiefen, indem man sich des höchstkomplizierten Wort-Ton-Wechselverhältnisses bewusst wird, das im folgenden Kapitel in seiner Vielschichtigkeit skizziert werden soll.

Zu diesem Wechselverhältnis von Wort und Ton gibt es bereits eine gewaltige Literatursammlung in unterschiedlichen Abwandlungen des Themas. Der Forschungsstand dazu ist reich an Werken, von denen einige in der vorliegenden Arbeit in Form von Zitaten oder direkten Anspielungen angeführt werden und aus anderen werden Ideen und Reize geschöpft. Unter den bedeutenden und aufschlussreichen Publikationen lassen sich einige Gruppen aussondern.

Einerseits sind das Werke, die in einem relativ hohen Grad an Allgemeinheit das Thema des Verhältnisses von Musik und Text bzw. Literatur schildern. Die Verteilung der Akzente ist bereits an ihren Titeln zu erahnen. Diese Publikationen stützen sich meistens auf einen Vergleich der beiden Schwesterkünste – sei es ihre Ähnlichkeiten, sei es ihre Gegensätze in den Vordergrund bringend. Es werden auch oft Parallelen zwischen ihnen aufgedeckt, wie auch die Übergänge von der einen Ausdrucksform in die andere. Vielmals werden Versuche ihrer Definitionen unternommen (sowohl von jeder einzelnen, als auch von dem Wesen ihrer Koexistenz), wie auch das gesamte Forschungsfeld skizziert, auf dem sich das Ringen von Text und Musik abspielt. Oft wird auch der Aspekt

²⁴ Vratz, S. 48.

²⁵ John Daverio: *The tuning of the word. The Musico-Literary Poetics of the Symbolist Movement. 19th-Century Music*, Oxford 1990, S. 257.

²⁶ Beidler, S. 639.

der Wechselseitigkeit ihrer gegenseitigen Beziehung mit Berücksichtigung ihrer geschichtlichen Entwicklung näher betrachtet²⁷.

Andererseits befassen sich viele Publikationen eindringlich mit ausgewählten Aspekten dieses Verhältnisses. Einige von ihnen gehen detaillierter auf die Frage der Rhythmik und Metrik²⁸ oder der Ästhetik²⁹ ein. Andere wiederum thematisieren das Phänomen der Sprache³⁰ im Rahmen jeder einzelnen, wie auch an der Grenze beider Schwe-

²⁷ Vgl. August Wilhelm Ambros: *Die Grenzen der Musik und Poesie*. Prag 1856; Horst Petri: *Literatur und Musik. Form und Strukturparallelen*. Göttingen 1964; Georg Reichert: *Literatur und Musik*. In: Werner Kohlschmidt/ Wolfgang Mohr (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin 1965, Bd. 2, S. 143-163; Calvin S. Brown: *The Relations between Music and Literature as a Field of Study*. In: *Comparative literature* 22(1970), S. 97-107; Martin Friedrich: *Text und Ton. Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik*. Hohengehren 1973; Paul Fiebig: *Objektive Beziehungen zwischen Literatur und Musik. Umsetzungs-Versuche, vor allem bei Thomas Mann*. München 1974; Hans Heinrich Eggebrecht: *Versuch über die Grundsätze der geschichtlichen Entwicklung des Wort-Ton-Verhältnisses*. In: Ders. (1977), S. 55-76; Siegfried Bimberg (Hrsg.): *Dichtung und Musik. Walther Siegmund-Schulze zum 65. Geburtstag*. Halle 1982; Steven Paul Scher: *Literature and Music*. In: Jean-Pierre Barricelli/ Joseph Gibaldi (Hrsg.): *Interrelations of Literature*. New York 1982, S. 225-250; Calvin S. Brown: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik*. In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984, S. 28-39; Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984; Calvin S. Brown: *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. London 1987; Claus Reschke/ Howard Pollack (Hrsg.): *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890-1989*. München 1992; Steven Paul Scher (Hrsg.): *Music and text. Critical inquiries*. Cambridge, New York 1992; Hans-Joachim Kreutzer (Hrsg.): *Obertöne. Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*. Würzburg 1994; Albert Gier/ Gerold W. Gruber (Hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt a.M. 1995; Gerold W. Gruber: *Literatur und Musik – ein komparatistisches Dilemma*. In: Albert Gier/Ders. (Hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt a.M. 1995, S. 19-33.; Herbert Zeman: *Musik und Literatur*. In: Ulfert Ricklefs (Hrsg.): *Fischer Literatur Lexikon*. Frankfurt a.M. 1996, Bd. 2, S. 1338-1393; Wolf Werner: *Art. Musik und Literatur*. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 1998, S. 187 f.

²⁸ Vgl. Hugo Riemann: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig 1903; George Lansing Raymond: *Rhythm and harmony in poetry and music together with music as a representative art. Two essays in comparative aesthetics*. New York 1909; Werner Dürr: *Untersuchungen zur poetischen und musikalischen Metrik*. Tübingen 1962.

²⁹ Vgl. Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Wiesbaden 1966; Hans Heinrich Eggebrecht: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. Heinrichshofen 1977; Hans Heinrich Eggebrecht: *Musikalisches Werk und ästhetischer Wert*. In: Ders.: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. Heinrichshofen 1977, S. 243-254.

³⁰ Vgl. Hermann Beckh: *Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner mit besonderer Berücksichtigung des Wagner'schen Musikdramas*. Stuttgart 1937; Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik als Tonsprache*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* XVIII, 1961, S. 73 f.; Nikolaus Harnoncourt: *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge*. Salzburg und Wien 1982; Calvin S. Brown: *The writing and reading of language and music. Thoughts on some parallels between two artistic media*. In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 33 (1984), S. 7-18; Carl Dahlhaus/ Michael Zimmermann (Hrsg.): *Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*. München 1984; Ronald Peacock: *Probleme des Musikalischen in der Sprache*. In: Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984, S. 154-168; Rainer Bischof: *Grundsätzliche Betrachtungen zum Verhältnis Musik und Sprache*. In: Helmut Krones (Hrsg.): *Wort und Ton im europäischen Raum. Gedenkschrift für Robert Schollum*. Wien, Köln, Graz 1989, S. 13-22; Jean Jacques Rousseau: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, übers. v. Dorothea Gülke u. Peter Gülke. Mit e. Essay v. Peter Gülke: *Rousseau und die Musik oder: Von der*

sterkünste. Es gibt aber auch solche, die sich entweder auf die Dichtung bzw. den textuellen Aspekt dieser Wechselbeziehung konzentrieren, wobei Musik nur als ein Kontext, ein Bezugspunkt fungiert³¹, oder auch ihren Fokus auf den musikalischen Aspekt richten³².

Aus dieser Fülle von Werken soll in diesem Kapitel das für das in der vorliegenden Arbeit gestellte Problem Wichtigste ausgewählt, zusammengefasst und auf eine solche Art und Weise dargestellt werden, dass ein scharfes Bild von gegenseitigen Wort-Ton-Verhältnissen entsteht, das im weiteren Verlauf der Überlegungen zu Wagners Verständnis der Beziehung von Text und Musik als ein Hintergrund und eine Stütze dienen kann; auch wenn das später nicht direkt artikuliert wird, wird mit diesem Kapitel eine Basis für die ihm nachfolgenden gelegt.

* * *

Die Beziehung zwischen Literatur und Musik scheint seit ewig präsent zu sein. Diese Feststellung findet man in beinahe allen wissenschaftlichen Arbeiten, die das erwähnte Wechselverhältnis thematisieren³³. Klaus Günter Just äußert sich dazu in seinem Artikel *Musik und Dichtung* wie folgt:

Seitdem es Musik und seitdem es Dichtung gibt, gibt es auch eine Beziehung zwischen den beiden Künsten: der Kunst des Tones und der Kunst des Wortes³⁴.

Zuständigkeit des Dilettanten. Leipzig 1989; Ursula Brandstetter: *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*. Stuttgart 1990; Barbara Neumann: „Musikalisches Ideen-Instrument“. *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart 1990; Roland Harweg: *Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik*. In: Walter Bernhart (Hrsg.): *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag*. Tübingen 1994, S. 132-152; Barbara Neumann (Hrsg.): *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800*. Stuttgart, Weimar 1994; Gabriele Brandstetter (Hrsg.): *Ton-Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur*. Bern, Stuttgart, Wien 1995.

³¹ Vgl. Richard Benz: *Die Welt der Dichter und die Musik*. Düsseldorf 1949; Hans Heinrich Eggebrecht: *Von der Musikalität der Dichtung*. In: „Musica 4“ (1950), S. 9-13; Emil Staiger: *Musik und Dichtung*. Zürich 1959; Carl Dahlhaus: *Musik als Text*. In: Günter Schnitzler (Hrsg.): *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*. Stuttgart 1979, S. 11-28.

³² Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht: *Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik*. In: Peter Faltin/ Hans-Peter Reinecke (Hrsg.): *Musik und Verstehen – Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln 1973, S. 48-57; Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. In: *Musik und Geistesgeschichte; Berliner Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 24. Regensburg 1970; Jürgen Maehder: *Die Poetisierung der Klangfarben in Dichtung und Musik der deutschen Romantik*. In: „Aurora 38 (1978)“, S. 9-31; Wilfried Gruhn: *Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens*. Hildesheim, Zürich, New York 1998; Robert Jourdain: *Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*. Heidelberg, Berlin 1998.

³³ Lech Kolago schreibt darüber: „Das Problem der Beziehungen zwischen Literatur und Musik existiert, seitdem es diese beiden Künste gibt. In verschiedenen Epochen lässt sich ein unterschiedlich starkes Interesse der Dichter und Schriftsteller, Komponisten und Musiker für die Beziehungen der beiden Künste untereinander beobachten. Obwohl diese Beziehungen seit langem existieren, waren einige ihrer Aspekte erst in neuerer Zeit Gegenstand einer mehr oder weniger systematischen Erforschung. So entstanden mehrere Veröffentlichungen über das Wort-Ton-Verhältnis, über Musik und Sprache, Literatur in der Musik sowie curriculare monographische Arbeiten über die Funktion und Rolle der Musik im Werk einzelner Schriftsteller und Dichter.“ (Lech Kolago: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Salzburg 1997, S. 3).

³⁴ K.G. Just: *Musik und Dichtung*. In: Wolfgang Stammer (Hrsg.): *Deutsche Philologie im Aufriß*. Berlin 1962, S. 699.

Ihr Verhältnis ist jedoch facettenreich und keinesfalls fest, es variiert(e) mit der Zeit und vom Kontext abhängig in unterschiedlichen Richtungen³⁵. Die beiden Künste haben gemeinsamen Ursprung und bildeten in ihren Anfängen eine Einheit, bis sich die Literatur als erste von der Musik – die vorwiegend Musik zu literarischen Texten war, also eine untergeordnete Rolle spielte – löste³⁶. Seitdem gab es auch autonome nicht-musikalische Literatur und nicht-literarische Musik, die sich zu zwei Parallelkünsten entwickelten, um sich später doch wieder zu vereinen³⁷. So, dass bei dem gegenwärtigen Forschungsstand in gewissen Fällen die Trennung dieser Künste künstlich wäre.

Problematisch bei dem Wort-Ton-Verhältnis ist nicht nur die Frage nach ihrer Autonomie oder Unzertrennlichkeit, sondern auch (oder: vor allem) die Schlüsselfrage nach der Forschungsdisziplin, die sich mit diesem Phänomen befassen sollte. „Das ernsthafte Studium der Wechselverhältnisse zwischen Musik und Literatur ist ein relativ neuer Zweig der Forschung“³⁸, wie Calvin S. Brown feststellt, es ist jedoch immer noch nicht ganz klar, wer für dieses interdisziplinäre Gebilde zuständig sein sollte³⁹. Deshalb stößt man in der Forschung sehr oft auf die Bezeichnung „Niemandland“⁴⁰ – weil es niemand (bzw. kaum jemand) wagt, sich der Herausforderung anzunehmen, das Forschungsfeld der gegenseitigen Beziehungen von Musik und Literatur zuständig zu bestimmen und umfassend zu erforschen. Meistens erfolgen die Untersuchungen entweder aus der musik- oder auch der literaturwissenschaftlichen Sicht⁴¹, die Werkzeuge der einen Wissenschaft sind aber bei der Erforschung der anderen und – vor allem – des gegenseitigen Verhältnisses der beiden meistens unzulänglich oder einfach nicht passend. K.G. Just schreibt von einem Eindringen in dieses Niemandland von zwei Seiten

³⁵ Das bespricht ausführlich K.G. Just in dem obengenannten Artikel (S. 699-750).

³⁶ Die Musik existiert als eine selbständige und vollwertige Kunst erst seit ca. vier Jahrhunderten. Zum Thema autonomer Existenz beider Künste äußert sich auch Georg Reichert: „Wie weit immer unser Blick in Zeiten und Räume menschlicher Kultur dringt, überall begegnet er Phänomenen, die Musik und Literatur in Berührung und Wechselbeziehung zeigen. Daß auf den Frühstufen die Verbindung beider Künste besonders eng gewesen sein muß, geht sowohl aus den geschichtlich erfassbaren Anfängen, wie aus den Ergebnissen der Folkloristik und der vergleichenden Völkerkunde hervor. Trotzdem wird es auch schon in den ‚Ursprüngen‘ Literarisches außerhalb jeder Musikbindung, Musik ohne Zusammenhang mit Wort gegeben haben“. (Georg Reichert: *Literatur und Musik*. In: Werner Kohlschmidt/ Wolfgang Mohr: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin 1965, S. 143).

³⁷ Ausführlicher äußert sich dazu Calvin S. Brown in seinem Artikel *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik*. In: Steven Paul Scher: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1984, S. 28.

³⁸ Brown, S. 28. Auch Steven Paul Scher spricht von einem „young field of inquiry“ (Steven Paul Scher: *Melopoetics Revisited. Reflections on Theorizing Word and Music Studies*. In: Walter Bernhart/ Steven Paul Scher/ Werner Wolf (Hrsg.): *Word and Music Studies. Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz 1997*. Amsterdam-Atlanta 1999, S. 9.

³⁹ „In wessen Forschungsbereich gehört [dieses Verhältnis]? Reichen die in Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft angewandten Kategorien und Begriffe für das totale Studium der Wechselwirkungen und Beziehungen beider Phänomene aus? Verfügen die beiden Disziplinen über ein präzises Instrumentarium an Mitteln zur Ergründung dieser umfangreichen Problematik?“ Solche Fragen stellt (sich) Lech Kolago. (Kolago, S. 8).

⁴⁰ Diese Bezeichnung findet man u.a. bei: K.G. Just: *Musik und Dichtung*, S. 699; Ulrich Weisstein: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1968, S. 184; Scher: *Literatur und Musik*, S. 9.

⁴¹ Vgl. Steven Paul Scher: *E.T.A. Hoffmanns „Der Dichter und der Komponist“*. *Manifest romantischer Librettologie oder melopoetische Erzählfiktion?* In: Walther Dürr/ Helga Lühning/ Norbert Oellers/ Hartmut Steinecke (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 242.

zugleich – von der Seite der Literaturwissenschaft einerseits und der der Musikwissenschaft andererseits⁴², daher werden sehr oft nur die Einzelaspekte der Literatur oder Musik untersucht, ohne dass eine umfassende Bearbeitung des Phänomens ihres Wechselverhältnisses vorliegen würde. Einer (wenn nicht der wichtigste) der Gründe dafür ist, wie Steven Paul Scher suggeriert, dass es „unter Fachgelehrten wenige gibt, die in beiden Bereichen die erforderliche Kompetenz aufweisen können“⁴³. Deshalb tendieren oft die in diesen Disziplinen (Literatur- und Musikwissenschaft) tätigen Forscher dazu, die andere als zu ihrem Forschungsgegenstand nicht gehörende Kunst abwertend abzustempeln und sie als eine bloße Addition zu ihrer Disziplin aufzufassen:

Wird nun der Literaturwissenschaftler dahin tendieren, in der Vertonung nur eine Ausschmückung und Verzierung des Wortkunstwerkes zu sehen, so wird der Musikwissenschaftler dazu neigen, das Wort als bloßen Anlaß zur Komposition zu werten, ja abzuwerten⁴⁴.

Daher auch das Motto dieses Unterkapitels. Das englische Wort *tricky* bedeutet soviel wie *schwierig, kompliziert, riskant, gar hinterlistig*. Und genauso erscheint das Erforschen des wechselseitigen Wort-Ton-Verhältnisses, von dem nicht klar ist, wie es definiert werden sollte, durch welche Eigenschaften es sich auszeichnet und nicht mal welche Wissenschaft in der Lage sein sollte, diese Fragen zu klären. Trotz dieser Schwierigkeiten soll aber in dem vorliegenden Kapitel der Versuch unternommen werden, die wichtigsten Aspekte des Verhältnisses zwischen Literatur und Musik zu ordnen, zu klären und zusammenzufassen. Denn trotz aller genannten Hindernisse sind doch (wie am Anfang des Kapitels erwähnt) viele Werke entstanden, die diese komplizierte Wechselbeziehung in unterschiedlichen Aspekten zu thematisieren versuchen – Werke, die Zugang zu einem Wissen ermöglichen, das erlaubt, eine Grundlage für die in weiteren Kapiteln folgenden Erwägungen zu bilden.

In erster Reihe sollen – nach Steven Paul Scher – die drei Hauptbereiche der vergleichenden Untersuchungen in Bezug auf Wort und Ton genannt werden:

Vergleichende Untersuchungen, die sich mit der Vielfalt der Verbindungen zwischen Dichtung und Musik beschäftigen, erstrecken sich zumeist auf drei voneinander klar abgrenzbare Hauptbereiche: Musik und Literatur, Literatur in der Musik und Musik in der Literatur⁴⁵.

Der erste Hauptbereich – Literatur und Musik – setzt eine Gleichberechtigung der beiden Künste voraus, im Rahmen deren „beide Künste in irgendeiner Form in ein und demselben Kunstwerk gemeinsam und gleichzeitig gegenwärtig sind; eine Kombination also von musikalischer Komposition und literarischem Text“⁴⁶. Diese Betrachtungsweise ist auch der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Solche Wort-Ton-Einheiten, in denen Musik und Literatur gleichwertig sind, werden als Vokalmusik bezeichnet, von der eine der typischen Gattungsformen die Oper ist. Es soll aber bereits an dieser Stelle berücksichtigt werden, dass „[...] für alle Gattungen, die sich durch die Gleichzeitigkeit

⁴² Mehr dazu: K.G. Just, *Musik und Dichtung*, S. 699.

⁴³ Steven Paul Scher: *Literatur und Musik*, S. 9.

⁴⁴ Just, S. 699.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 10-11.

⁴⁶ Ebd., S. 11.

von Wort und Ton auszeichnen, [...] die Frage der ‚Vormachtstellung‘ von Relevanz [ist]“⁴⁷, was in folgenden Kapiteln bestätigt wird.

Der zweite Hauptbereich – Literatur in der Musik – ist für die Annahmen der vorliegenden Arbeit kaum relevant, jedoch wichtig in der gesamten Triade der Forschungsbereiche. In dem Falle hat man mit Musikwerken zu tun, deren gewisse Aspekte (sehr häufig die Titel) von einem literarischen Werk inspiriert wurden – sowohl in Inhalt, als auch in Form. Von dem letzteren kann gesprochen werden, wenn musikalische Werke den Versuch aufweisen, nach literarischem Vorbild und seinen Regeln geschaffen zu werden.

Der dritte Hauptbereich – Musik in der Literatur – ist die Kehrseite des vorangegangenen. Hier handelt es sich nämlich nicht um die Literarisierung der Musik, sondern vielmehr um die Musikalisierung der Literatur. Interessanterweise ist dieser Fall der einzige von den dreien, in dem ausschließlich das literarische Medium untersucht wird⁴⁸. Diese Musikalisierung manifestiert sich vor allem in dichterischen „Nachahmungsversuchen der akustischen Qualität der Musik“⁴⁹, also in onomatopoetischen Ausdrücken (Klangmalerei). Der erwünschte Effekt kann aber auch mittels der Arbeit am „Rhythmus, Akzent, Tonhöhe (Intonation) und Tonfarbe (Timbre)“⁵⁰ erreicht werden und der Anpassung der literarischen an die musikalischen. Manchmal kommt es auch zur Übernahme von musikalischen Strukturen und Techniken in die Literatur⁵¹.

Die zwei letzteren Bereiche sind Beispiele für Versuche, „Anregungen und Techniken von einer Kunst auf die andere zu übertragen“⁵².

Nachdem die drei Hauptbereiche der vergleichenden Untersuchungen genannt wurden, sollen die vier Hauptprobleme, mit denen sich die vergleichende Forschung zu beschäftigen hat, kurz skizziert werden⁵³. Allerdings werden sie aus einer literaturwissenschaftlichen Sicht – da sich die vorliegende Arbeit dem literarischen Aspekt von Wagners Schaffen widmet – erörtert.

Das erste Problem schließt sich in der Frage, wie sich Wort und Ton zueinander verhalten. Hier soll die geschichtliche Entwicklung ihres gegenseitigen Verhältnisses berücksichtigt werden, in dem sich die (Un)Abhängigkeit von Dichtung und Musik widerspiegelt. Diese Wechselbeziehung manifestiert sich auf unterschiedlichen Ebenen und mit unterschiedlicher Intensität, sie

[lässt] sich von den kleinsten bis zu den größten Aufbauformen nachweisen: der taktmäßigen, rhythmischen und melodischen Gliederung der Musik lässt sich die metrische und rhythmische Gliederung der Dichtung vergleichen, dem Strophenbau des Gedichts der Periodenbau der Vertonung, dem Stimmungsgehalt der Worte der Stimmungsgehalt der Musik, ausgedrückt durch Tonart, Tongattung und instrumentale Begleitung. Die

⁴⁷ Vratz, S. 43.

⁴⁸ Weil „[d]as eigentlich Musikalische [...] in diesen Werken einfach nicht vorhanden [ist] und kann auch durch sprachliche Mittel und literarische Techniken nur impliziert, evoziert, imitiert oder sonst mittelbar approximiert werden.“ Scher, *Literatur und Musik*, S. 12.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² Calvin S. Brown, S. 28. Dazu äußert sich auch Lech Kolago: „Musikalische Formen und Strukturen lassen sich in die Literatur übertragen oder umgekehrt gesagt: Literarische Werke können in musikalischen Formen verfasst werden.“ (Kolago, S. 6.)

⁵³ Ausführlicher dazu: K.G. Just: *Musik und Dichtung*, S. 699-703.

Vertonung vorhandener Wortgebilde findet sich ebenso wie die Textunterlegung zu vorhandenen Kompositionen⁵⁴.

Dabei kann „die Einheit des Wort-Ton-Kunstwerkes [...] einerseits durch strukturelle Gleichheit von Dichtung und Musik erreicht werden, andererseits aber durch ihre mitunter völlige Gegensätzlichkeit“⁵⁵, dank der sich die beiden Künste ergänzen. Damit sich die ausgewogene Variante des Wort-Ton-Verhältnisses – eine Symbiose also – realisieren kann, bietet die Personaleinheit von Dichter und Komponist – für die das bekannteste Beispiel Richard Wagner ist – beste Bedingungen und wenn diese nicht vorkommen, dann wäre eine Zusammenarbeit eines hervorragenden Dichters mit einem genialen Komponisten wünschenswert. Interessanterweise muss dieser Fall nicht immer zu Lebzeiten beider Mitautoren eines Wort-Ton-Gebildes vorkommen⁵⁶. Paradoxerweise tendieren weder Dichter, noch Komponisten dazu, mit hervorragenden Vertretern der Schwesterkünste zu arbeiten – vielmehr bevorzugen gute Komponisten schlechtere Dichter – damit sich ihre Musik besser abheben kann und es mehr Raum für ihre Ausdruckskraft bleibt und umgekehrt – gute Dichter bevorzugen mittelmäßige Komponisten, damit die Musik zu nichts mehr als bloßem Hintergrund für ihre Literatur wird. So sind „[z]wischen organischer Entsprechung und völliger Willkür [...] also sämtliche Möglichkeiten zu beobachten, die aber dennoch für das Ineinander von Musik und Dichtung in all seiner Vielfalt sprechen“⁵⁷.

Das zweite Problem ist die Frage, in wieweit sich die Epochen und Stile in Musik und Dichtung entsprechen. „Wie beim einzelnen Wort-Ton-Werk Akzentverlagerungen von der Dichtung auf die Musik oder umgekehrt festgestellt werden können, so finden auch innerhalb der übergreifenden historischen Zusammenhänge Verschiebungen statt“⁵⁸. Die Frage möglichen Auseinandergehens der Stile der Nachbarkünste hängt damit zusammen, dass die Musik einen Stil beinahe eine ganze Generation später herausbildet, als Literatur. Dies hängt damit zusammen, dass es sich die Dichtung leisten kann, weniger epochalgebunden als die Musik zu sein. Deshalb wählen viele Komponisten als eine Vertonungsvorlage Werke von Dichtern, die „epigonal sind, d.h. auf der literarischen Entwicklungsstufe der vorigen Generation stehen“⁵⁹. Dieses Problem wird aufgehoben durch die – bereits erwähnte – Personalunion von Dichter und Komponist (auf die später ausführlicher eingegangen wird). Je mehr aber diese zerfällt oder überhaupt nicht vorhanden ist, desto entfernter sind die Stile der beiden Nachbarkünste⁶⁰.

Das dritte, soziologische Problem ist die Frage, ob – bzw. inwieweit – die Zugehörigkeit der Komponisten und Dichter zu bestimmten gesellschaftlichen Schichten ihr künstlerisches Schaffen beeinflusst. Denn es muss berücksichtigt werden,

nicht nur innerlich Verwandte, Gleichgesinnte, Sich-Ergänzende finden sich, auch in fest umrissenen Gesellschaftsklassen mit ihren besonderen Aufgaben und Erfordernissen tun sich Wort- und Tonkünstler zusammen. Denn die musikalische Darbietung des Wortes in Fest und Feier bedeutet eine Steigerung der Geselligkeit⁶¹.

⁵⁴ Ebd., S. 670.

⁵⁵ Ebd., S. 700.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 700.

⁵⁷ Ebd., S. 700-701.

⁵⁸ Ebd., S. 701.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 701.

⁶¹ Ebd., S. 701-702.

Selbstverständlich waren in unterschiedlichen Epochen unterschiedliche Gesellschaftsschichten diejenigen, die nicht nur in der Politik, sondern auch in der Kultur das führende Wort hatten und es war ihr Geschmack, der bestimmte, was und wie geschaffen wurde. Und während – wie bereits erwähnt – sich die Literatur nicht so sehr danach richten musste, so war doch Musik sehr stark davon abhängig. In diesem Fall war die Personalunion auch ein günstiger Faktor, denn wenn ein Komponist zugleich der Autor seiner Libretti war, war es doch kaum möglich, dass das musikalische und literarische Werk von unterschiedlichen gesellschaftlichen Bedingungen geprägt wurden.

Das vierte Problem hängt mit den musikalisch-dichterischen Gattungen zusammen. Es handelt sich darum, „[i]nwiefern [...] das Ineinander der beiden Künste neue, nur in dieser Verbindung mögliche Gattungen [prägt]“⁶². Diese Gattungen werden von Just in zwei Gruppen gegliedert: in die mit monologischem und die mit dialogischem Charakter. Zu der ersten Gruppe werden der unbegleitete Einzelgesang, Arie und Klavierlied gezählt, zu der zweiten – Wechselgesänge, kultische Spiele, das musikverknüpfte Drama und die Oper. „Innerhalb der Gattungen selber [...] bestehen dann die erwähnten Verschiedenheiten im Verhältnis von Musik und Dichtung zueinander“⁶³.

Nachdem die wichtigsten Bereiche und Probleme der vergleichenden Untersuchungen erörtert worden sind, soll auf die eigentlichen Wort-Ton-Verhältnisse eingegangen werden.

Literatur und Musik weisen in der Tat zahlreiche Ähnlichkeiten auf, von denen hier – nach Calvin S. Brown – drei wichtigste genannt werden sollten.

Erstens, sprechen die beiden Künste den Hörsinn an, können also als auditive bezeichnet werden⁶⁴. Es kommt zwar auch vor, dass sie bei der Betrachtung und Deutung das visuelle Element berücksichtigen – im Falle mancher Gedichte ist das ihre sichtbare, graphische Form, die von besonderer Bedeutung ist, in der Musik kann das ebenfalls die in der Notenschrift bemerkbare Gestalt sein – ist aber so selten, dass es in einer solchen Zusammenstellung nichts mehr als bloß erwähnt werden sollte. Wichtig ist, dass der auditive Charakter der Literatur und Musik davon gänzlich unabhängig ist, ob sich die Worte oder Töne im lauten Vortragen realisieren, oder nur still gelesen werden:

Die Tatsache bleibt bestehen, dass beide Künste auditiv sind, ob der Empfänger jemanden das Gedicht oder die Sonate vortragen hört, ob er es selbst vorliest oder spielt, oder ob er im Stillen durch seine Einbildungskraft zu den Symbolen auf der gedruckten Seite gehörige Laute hört⁶⁵.

Zweitens, sind beide Künste dynamisch – „sie bewegen sich durch eine Reihenfolge von Wörtern und Tönen, die vom Geist empfangen werden, wie sie aufeinander folgen, und die nie alle auf einmal gegenwärtig sind“⁶⁶. Sie werden jedoch als eine harmonische Einheit empfunden, weil sie das Gedächtnis rückschauend so erscheinen lässt.

Drittens, existieren sie beide in der Zeit und nicht im Raum, deshalb „bewahrt ein musikalisches oder literarisches Werk weder Permanenz, noch eine definitive Form“⁶⁷. Sie sind beide ephemere Gebilde und man soll sich nicht irreführen lassen dadurch,

⁶² Ebd., S. 702.

⁶³ Ebd., S. 703.

⁶⁴ Vgl. Calvin S. Brown, S. 29.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., S. 29-30.

dass sich sowohl Literatur, als auch Musik aufschreiben lässt. Das Aufgeschriebene ist nämlich nur ein Entwurf, der aus „lediglich konventionelle[n] Symbole[n]“⁶⁸ besteht und durch das Vortragen annähernd eine Ahnung von Schöpfers Intention geben kann, es ist dann aber doch nie die Kunst an sich. Eine solche

Rekonstruktion ist nur eine Annäherung [...]. Demzufolge ist, was wir ein musikalisches oder literarisches Werk nennen, in Wirklichkeit eine platonische Idee, mehrerer Nachahmungen fähig, die weder perfekt, noch vollständig sein werden. Boticellis *Venus* ist ein physisches Objekt, aber Beethovens *Diabelli-Variationen* sind eine Idee⁶⁹.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, „Literatur und Musik sind [...] einander gleich in dem Sinne, dass sie auditive, dynamische und temporale Künste sind, die in symbolischen Zeichen ausgedrückt werden“⁷⁰.

Nach der Benennung der drei Hauptaspekte, die über die Ähnlichkeit der Literatur und Musik entscheiden, sollen ihre vier möglichen Hauptverbindungen genannt werden.

Die erste ist die Kombination von Musik und einem literarischen Text. Dieser Oberbegriff steht für

alle Probleme des Zusammenfügens von Wort und Musik, welche auf einer rein technischen Stufe das Zusammenwirken von oder den Kampf um die Vorherrschaft zwischen Wort und Musik mit Rücksicht auf Versmaß und Deklamation einschließen⁷¹.

Eine der typischsten Erscheinungsformen von diesem Verbindungstyp ist die Oper⁷². Erwähnenswert ist, dass diese Wechselverhältnisse von der Sprache abhängig unterschiedlichen Charakters sind. Die metrischen Elemente in der Musik müssen nämlich mit der Silbenbetonung im literarischen Text übereinstimmen und die variieren in jeder Sprache anders.

Von der zweiten, dem Ersetzen, kann gesprochen werden, „wenn eine Kunst versucht, den Platz der anderen einzunehmen“⁷³. Es können sowohl die Versuche der Musik sein, literarische Funktionen zu übernehmen, als auch die Versuche der Literatur, die Stelle der Musik einzunehmen⁷⁴. Im ersteren Falle (Programm Musik) kann es sich entweder um beschreibende, oder auch um erzählende Musik handeln. Dass die Literatur die Musik „ersetzen“ will, kommt viel seltener vor. Deswegen auch „gibt [es] in der Tat keinen akzeptierten allgemeinen Ausdruck für dieses Phänomen“⁷⁵, im Rahmen dessen sich allerdings drei Typen unterscheiden lassen: Analyse, Nachahmung und Interpretation. Der erste Typ, die

⁶⁸ Ebd., S. 30.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd., S. 30.

⁷¹ Ebd., S. 34.

⁷² Andere ihrer Erscheinungsformen sind der reine Gesang und Kantaten, Oratorien und Melodramen als Zwischenformen. Mehr dazu: Calvin S. Brown, S. 34. Die Feststellung Browns erfährt eine Ergänzung in Worten von Christoph Vraz, der meint, „der reziproke Kontakt von Sprache und Musik wirkt sich insbesondere bei Opern aus“. In: Christoph Vraz: *Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart*. Würzburg 2002.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. ebd. Mehr dazu: ebd., S. 35-36.

⁷⁵ Ebd., S. 35.

Analyse, beschreibt die spezifisch musikalischen Züge einer Komposition mit Hilfe von professionellen technischen Ausdrücken und versucht, die Stelle der Musik nur in dem Sinne einzunehmen, daß sie die Unzahl von Einzelheiten in der Partitur auf leicht erfaßbare, abstrakte Prinzipien und Verfahren reduziert. [...] Die Nachahmung [- der zweite Typ -] erzeugt [...] den Effekt, den direkten Eindruck eines Musikstückes in Worten zu reproduzieren [...], so dass die betreffende Stelle in seinem Werk soweit wie möglich die gleiche Wirkung auf einen Leser anstrebt wie die Wirkung der Komposition auf einen Hörer. [...] Die Interpretation [...] beginnt mit der Annahme, daß die betreffende musikalische Komposition Programmmusik ist und schließt die Erfassung und Beschreibung des Programms ein. [...] [Es] sind zwei allgemeine Typen von Interpretation möglich. Der erste deutet sie durch Szenen und Ereignisse [...], der zweite deutet sie als eine Art von ethischer Allegorie⁷⁶.

Der dritte Typ von der Wort-Ton-Verbindung, der Einfluss, bedarf keiner ausführlichen Erklärung. Er berücksichtigt solche Vorgänge, wie die Übertragung bestimmter Techniken aus der Musik in die Literatur (wie z.B. die Übernahme der Leitmotive, durch Nachahmung von Stimmungen und Effekten erreichte Musikähnlichkeit usw.) und umgekehrt, oder auch gegenseitige Nachahmung der Strukturen (ein Beispiel dafür sind die Versuche, musikalische Grundstrukturen auf die Literatur anzuwenden, wie z.B. die Fuge, Thema, Variationen, Rondo, Sonate etc.).

Die vierte ist die Parallele (oder Analogie). Dieser Typ der Wort-Ton-Verbindung ist schwer von dem vorigen, dem Einfluss zu unterscheiden, weil er sich eigentlich auf das Gleiche bezieht, mit dem Unterschied, dass „die parallelen Merkmale unabhängigen Ursprungs sind oder in manchen Fällen auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgehen, der weder musikalisch, noch literarisch ist“⁷⁷. Ein Beispiel dafür wären die Ähnlichkeiten zwischen musikalischer und literarischer Metrik. Aber nicht nur –

[...] die Steigerung zum Höhepunkt, das Erschaffen von Erwartungen und manchmal das absichtliche Vereiteln dieser Erwartungen oder langes Hinauszögern des Erfüllungsmoments, der Gebrauch formaler Wiederholungen, die Art, mit einem großen Finale oder mit einer Auflösung ins Nichts zu enden – diese und viele ähnliche Verfahren [...] stellen [...] allgemeine Parallelen zwischen den beiden Künsten dar⁷⁸.

Somit wären die vier Haupttypen der möglichen Wort-Ton-Verbindungen genannt, damit seien aber selbstverständlich keinesfalls alle ihrer Realisierungen ausgeschöpft, da sich das Dichterische und das Musikalische ständig überkreuzen⁷⁹, unzählige Arten von Verbindungen bildend. Dabei muss berücksichtigt werden, dass das Verhältnis von Wort und Ton sehr eng sein kann und

nicht durch das Nebeneinander oder gar Nacheinander [...] in seiner historischen Entwicklung ausgezeichnet [wird], sondern durch ein vielfältig verflochtenes Ineinander⁸⁰.

Bei der Suche nach Ähnlichkeiten und möglichen Verknüpfungen der beiden Künste sollte man jedoch vorsichtig sein und nicht ins Extreme fallen. Vor allem sollte

⁷⁶ Ebd., S. 35-36.

⁷⁷ Ebd., S. 38.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Vgl. Ronald Peacock: *Probleme des Musikalischen in der Sprache*. In: Steven Paul Schwer: *Literatur in Musik*, S. 154.

⁸⁰ K.G. Just: *Musik und Dichtung*, S. 699.

man sich in Acht nehmen vor zwei Gefahren, denen man bei den Versuchen, Literatur und Musik zu vergleichen, begegnet⁸¹.

Die erste Gefahr ist reine Subjektivität, die oft irreführend sein kann. Es handelt sich hier um stark subjektive, persönliche und im Grunde genommen alles andere als professionelle Behauptungen von Kritikern, wie

„Brahms ist wie Mörike“ [...], oder, etwas weniger naiv, „Beethovens *Fünfte Symphonie* und *König Lear* drücken denselben tragischen Sinn des Lebens aus“. Beide Behauptungen mögen vollauf gültig sein, aber als bloße Behauptungen enthalten sie nicht mehr Bedeutung als jede andere rein persönliche Stellungnahme. Man könnte genauso gut sagen „Goethes *Faust* ist wie Erdbeeren mit Sahne“ oder „die Akropolis und ein Tennisspiel äußern dieselbe Ehrfurcht vor dem Mysterium des Daseins“⁸².

Selbstverständlich können solcherlei Feststellungen nach Empfindung ihrer Autoren stimmen und mehr als treffend sein, jedoch ohne ein Kommentar oder eine ausführliche Erklärung sind sie nur persönliche Eindrücke und „sagen etwas über private Assoziationen aus, aber nichts über die zur Frage stehende Musik und Dichtung“⁸³, deshalb soll an sie mit höchster Vorsicht und begründetem Misstrauen herangegangen werden.

Die zweite Gefahr beim Vergleichen von Musik und Literatur auf der Suche nach ihren Ähnlichkeiten, sind falsch verwendete und gedeutete Begriffe. Es passiert zwar sehr oft, dass gewisse Benennungen aus der einen Kunst auf die andere übertragen werden, dabei muss aber berücksichtigt und darf nicht vergessen werden, dass es nur das Wort an sich ist, das jedoch eine neue Bedeutung im neuen Kontext der von ihm beschriebenen Disziplin erhält. Zum Beispiel,

wenn sich jemand auf die Melodie eines Gedichts beruft, weiß man, dass er den von der Klangwirkung des Gedichts erzeugten allgemeinen Eindruck meint und nicht das, was Melodie in der Musik bedeutet, nämlich eine festgesetzte Folge von Tonhöhen und Zeitläufen, die ein organisches Ganzes bilden. Die Gefahr besteht darin, dass man bei einer Betrachtung der Verhältnisse zwischen Musik und Dichtung annimmt, Melodie sei ein Bestandteil beider Künste. In Wirklichkeit ist Melodie nur ein Wort, das auf beide angewandt wird, aber mit sehr unterschiedlicher Bedeutung⁸⁴.

Solche Vorgehensweisen verursachen Unklarheit und sind irreführend. Deshalb sollte man sie vermeiden⁸⁵.

Es muss auch berücksichtigt werden, dass die Musik zwar sprachähnlich, aber keine Sprache im eigentlichen Sinne ist⁸⁶. Das darf nicht vergessen werden. Die sprachlichen Analogien sind jedoch mehr als deutlich:

Nicht nur als organisierter Zusammenhang von Lauten ist die Musik analog zur Rede, sprachähnlich, sondern in der Weise ihres konkreten Gefüges. [...] Satz, Halbsatz, Periode,

⁸¹ Ausführlicher dazu: Calvin S. Brown, S. 31-33.

⁸² Ebd., S. 31.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 32.

⁸⁵ Calvin S. Brown nennt dafür zwei Beispiele – vom Leitmotiv und vom Kontrapunkt – die er ausführlich beschreibt (S. 32-33).

⁸⁶ Vgl. Theodor W. Adorno: *Fragment über Musik und Sprache*. In: Steven Paul Scher: *Literatur und Musik*, S. 138.

Interpunktion, Frage, Ausruf, Parenthese, Nebensätze finden sich überall, Stimmen heben und senken sich, und in all dem ist der Gestus von Musik der Stimme entlehnt, die redet⁸⁷.

All das macht die Musik der (literarischen) Sprache ähnlich. Beide Künste bleiben in einem Wechselgespräch, in dem sie ständig miteinander konfrontiert werden⁸⁸ und sensibel aufeinander reagieren⁸⁹.

Es kann aber unter den verschiedensten Wechselbeziehungen von Literatur und Musik vorkommen, dass es nicht immer der Fall ist, wo sie einander ähneln oder ergänzen. Manchmal erscheinen Wort und Ton als Gegensatz⁹⁰. Es ist auch möglich, dass die eine Kunst auf Kosten der anderen hervorgehoben wird, oder dass beide auf dieser Verbindung verlieren. Es gibt nämlich solche Verhältnisse, in denen

eine neue Zusammenstellung von Wort und Musik [entsteht], die jedes Mal nur dadurch erreicht wird, dass beide Teile etwas von ihrem selbständigen Charakter aufgeben, um Drittes zu schaffen⁹¹.

Denn das Verhältnis von Musik und Sprache ist ausgewogen⁹² und beruht oft auf einem Kompromiss. „Wird die Musik mehr entwickelt, büßt die Sprache am Ausdruck ein, und die Verständlichkeit schwindet, welches Manko der zunehmende musikalische Ausdruck kompensiert“⁹³. Und umgekehrt – wenn auf den Text mehr Wert gelegt wird, dann wird die Musik vernachlässigt.

Es kann daher, wie bereits in unterschiedlichen Kontexten erwähnt, keinesfalls immer von Gleichberechtigung der beiden Künste gesprochen werden. Von dem Literatur-Musik-Paar wird nämlich die Musik als die ideale Kunstform bezeichnet und empfunden⁹⁴. Diese Tatsache widerspiegelt sich unter anderem darin, dass die Ähnlichkeiten zwischen Wort und Ton vorwiegend auf den Vergleichen der Literatur an die Musik basieren, nicht umgekehrt. Denn „alle Kunst strebt nach dem Zustand der Musik“⁹⁵. Dies kommt vor, denn ausgerechnet die Musik weise in reinster Form das auf, wonach die Kunst strebe – eine weitgehende Verwischung der Grenze zwischen Form und Inhalt. „Daher entsteht der Vergleich zwischen der Musik und anderen Künsten; und wir gebrauchen eine Form dieser Analogie, wenn wir sagen, dass etwas Musikalisches aller Dichtung innewohne“⁹⁶. Somit wird Musik zu einem Bezugspunkt für alle anderen Künste, darunter auch die Literatur, was von einer „tiefen Sehnsucht nach einem idealen Zustand angeregt“⁹⁷ wird. Jedoch beurteilt sie niemand nach ihrer Ähnlichkeit an die Dichtung, was dementsprechende Schlüsse ziehen ließe.

Die optimale und für die vorliegende Arbeit interessanteste sowie wichtigste Art eines Wort-Ton-Verhältnisses ist die Synästhesie, die als Verschmelzung verschiedenartiger

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Vgl. Weisstein, S. 184.

⁸⁹ *Der Text im musikalischen Werk*, S. 14.

⁹⁰ Vgl. Wolfgang Rihm: *Dichterischer Text und musikalischer Kontext*. In: Günter Schnitzler (Hrsg.): *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*. Stuttgart 1979, S. 29.

⁹¹ Peacock, S. 154.

⁹² Vgl. Dieter Schnebel: *Sprache als Musik in der Musik*. In: Steven Paul Scher: *Literatur und Musik*, S. 214.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vgl. Peacock, S. 155.

⁹⁵ Ebd., S. 156.

⁹⁶ Ebd., S. 157.

⁹⁷ Ebd., S. 165.

Empfindungen definiert wird⁹⁸. Demnach wäre das perfekte Zusammenspiel von Literatur und Musik ein solches, das im gleichen Maße das Wort und den Ton wahrnehmen und empfinden ließe. Viele Künstler bemühten sich um diesen Eindruck:

[...] während Dichter versuchten, das Musikalische in der Sprache hervorzuheben, wandten sich Musiker und Maler auf der Suche nach neuen Themen und einem neuen Stil der Literatur zu⁹⁹.

Bei der Symbiose beider Künste, deren Gedanke in der historischen Entwicklung ihrer wechselseitigen Verhältnisse nie gänzlich aufgegeben wurde¹⁰⁰, ist von besonderer Bedeutung, dass sie beide gleichwertig sind und einander ergänzen, denn „Musik und Text [existieren] in einem symbiotischen Zusammenhang [...], dessen äußere Erscheinung Musik ist, dessen Innenleben aber auch textlich bedingt ist“¹⁰¹. Diese Feststellung ist natürlich treffend, jedoch subjektiv, denn genauso gut könnte man sie umgekehrt formulieren und behaupten, dass Wort und Ton in einer Symbiose existieren, deren äußere Erscheinung Text ist und deren Innenleben auch musikalisch bedingt ist. Hauptsache, es gibt Gleichgewicht zwischen den beiden Schwesterkünsten, denn das ist die Quintessenz der Symbiose von Wort und Ton. Diese wiederum führt uns zu einer neuen Auffassung von dem Verhältnis von Musik und Literatur. Die Dichtung entwickelt sich aus einer „gehorsamen Tochter“ der Musik zu ihrer ebenbürtigen Schwesterkunst. Und so entsteht ein neuartiges Wort-Ton-Verhältnis¹⁰², das in der vorliegenden Arbeit von einer besonderen Bedeutung sein soll, indem er sich Mozarts Bemerkung entgegenstellt.

Allerdings erscheint in dieser Gleichberechtigung die Sprache selbständiger als die Musik. Dies lässt sich feststellen anhand der Tatsache, dass geschriebene Sprache bereits eine Sprache ist¹⁰³ und geschriebene Musik – noch keine Musik. Die aufgeschriebenen Zeichen, die für Worte oder Töne stehen, sind noch kein Kunstwerk an sich, sondern ein Entwurf, der sich erst in seiner Realisierung aktualisiert. In seiner *Musikästhetik* stellt Dahlhaus fest:

Geschriebene Sprache repräsentiert jedoch in höherem Grade die Sprache als notierte Musik die Musik. Um den Sinn eines literarischen Werkes zu erfassen, braucht man sich die Lautgestalt der Wörter nicht zu vergegenwärtigen und sie nicht einmal zu kennen. Die Bedeutung wird durch die Schriftzeichen wenn nicht restlos, so doch in den Grundzügen auch dann vermittelt, wenn man auf imaginative Ergänzung der klanglichen Färbung und des Sprechgestus verzichtet [...]. Dagegen stellt das stumme Lesen von Musik, sofern es

⁹⁸ Vgl. Wilpert, S. 757.

⁹⁹ Peacock, S. 165.

¹⁰⁰ Vgl. Manfred Hermann Schmid: *Worte im Zeichen von Musik*. In: *Der Text im musikalischen Werk*, S. 11.

¹⁰¹ Rihm, S. 35.

¹⁰² „Das wirkliche Ziel wäre dabei weder die Konfrontation noch die Vermengung zweier verschiedener Ausdruckssysteme, sondern es gälte, ein Verhältnis von Kontinuität zwischen ihnen zu stiften, den Übergang von einem zum anderen zu ermöglichen, *ohne das es merklich wäre*, also ohne die Unterschiede offenbar werden zu lassen [...]“. Luciano Berio: *Musik und Dichtung – eine Erfahrung*. In: Steven Paul Scher: *Literatur und Musik*, S. 381.

¹⁰³ Ein wenig anders verhält es sich mit der Sprache, wenn zwischen einem Lese- und Aufführungstext unterschieden wird. Auf diesen Unterschied wird näher eingegangen bei Bernhard R. Appel (*Kontamination oder wechselseitige Erhellung der Quellen? Anmerkungen zu Problemen der Textkonstitution musikalischer Werke*. In: *Der Text im musikalischen Werk*, S. 26).

nicht zu dünner Abstraktion schrumpfen soll, stets ein inneres, die Zeichen in Klang übersetzendes Hören dar. Musikalischer Sinn ist, im Unterschied zum sprachlichen, von dem tönenden Faktum nicht oder doch nur im geringen Maße ablösbar. Die Komposition bedarf, um musikalisch real zu werden, der klanglichen Interpretation¹⁰⁴.

Dagegen braucht die Dichtung, um literarisch real zu werden, kein lautes Aufführen¹⁰⁵.

Andererseits gibt es einen anderen Unterschied zwischen Literatur und Musik, der zugunsten der Musik fällt. Das gesprochene Wort ist an seinen Designat fest gebunden und bedeutet Konkretes. Die Musik dagegen ist vieldeutig, bietet mehr Möglichkeiten der Interpretation.

Text: das sind mehrere klingende Bedeutungen, Worte.

Musik: das sind *mehreres* bedeutende Töne, Klänge.

Die Töne bedeuten also mehreres? Dazu sind sie fähig; sie erscheinen als Zusammenschluß von Möglichkeiten, als Kontext, Pakete von vollzogenen und unterlassenen Deutungen. Der Versuch, musikalisch eindeutig zu sein, muß [...] zuallererst heißen: sich einlassen auf die Vieldeutigkeit der [...] Musik¹⁰⁶.

Kommen wir aber auf die Situation zurück, in der Text und Musik in einem symbiotischen Verhältnis aufeinandertreffen. Eine zentrale Gattung, in der das geschieht (oder zumindest geschehen sollte), ist die Oper¹⁰⁷. Dies sei von einer besonderen Bedeutung für die vorliegende Arbeit, deren Forschungsgegenstand Wagners Opernlibretti sein sollen. Allerdings werden Opernwerke in erster Linie als musikalische Kompositionen und nicht als Wortkunstwerke¹⁰⁸ empfunden, jedoch macht sich diese Arbeit zum Zweck, sich mit dem in der Forschung seltener berücksichtigten Aspekt der Oper zu befassen, indem sie sich ein Libretto (bzw. ein Gebilde von vier Libretti) zum Gegenstand macht. Und das Libretto:

nimmt einen Platz im musikalischen und literarischen Niemandsland ein. Ohne Musik bleibt es ein Halbes, ohne praktischen Wert für die Verwirklichung der musikdramatischen Absichten des Komponisten. [...] Spätestens aber seit Wagner – oder eigentlich erneut seit

¹⁰⁴ Carl Dahlhaus: *Musikästhetik*. Köln 1976, S. 22-23.

¹⁰⁵ Dahlhaus schreibt davon ausführlich in seinem anderen Aufsatz: „[es] steht offenbar fest, dass man von Musik nicht im gleichen Sinne wie von der Sprache sagen kann, dass sie als geschriebene ebenso Musik ist wie als erklingende. Das geschriebene Wort ist neben dem gesprochenen eine gleichberechtigte Erscheinungsform der Sprache, weil es die gemeinte Bedeutung unmittelbar, ohne den Umweg über die Realisierung des Wortlauts, auszudrücken vermag, während sich musikalischer Sinn [...] erst im Erklingen von Musik konstituiert in einem Vollzug, für den der Notentext lediglich eine Vorschrift darstellt. [...] Ein Wort kann in seiner Bedeutung erfasst werden, ohne dass man sich den Wortlaut, das klingende Phänomen, vergegenwärtigen müsste; man braucht ihn nicht einmal zu kennen. Musik dagegen ist einzig im Erklingen überhaupt Musik, weil es in ihr einen vom Klang unabhängigen Sinn, den man sowohl in geschriebener, als auch in klanglicher Form ungeschmälert ausdrücken kann, nicht gibt. In der Sprache kann der Wortlaut übersprungen werden [...]. Musikalischer Sinn aber verwirklicht sich ausschließlich durch musikalische Praxis; auch stummes Lesen einer Partitur ist eine, wie auch immer schattenhafte, klangliche Vergegenwärtigung“ (Carl Dahlhaus: *Musik als Text*. In: Schnitzler, S. 11).

¹⁰⁶ Rihm, S. 29.

¹⁰⁷ Vgl. *Der Text im musikalischen Werk*, S. 6.

¹⁰⁸ Vgl. Steven Paul Scher: *Literatur und Musik*, S. 10.

Wagner – erhebt das Textbuch den Anspruch auf eigenständigen literarischen Wert und wird dementsprechend zunehmend unabhängig von der Musik gewertet¹⁰⁹.

Somit wurde bei dem Libretto angelangt, von dem das nachfolgende Kapitel handeln sollte.

Nachdem in diesem Kapitel das verworrene Netz der Wort-Ton-Verhältnisse geschildert wurde, sollte wenn nicht als selbstverständlich, dann doch wenigstens als nicht ganz unverständlich erscheinen, dass Wagners Beschäftigung mit der Literatur, obwohl seine Hauptbegabung Komponieren musikalischer Werke war, keine künstlerische Laune war, die kaum erwähnenswert ist, sondern eine Konsequenz der engen Beziehung der Literatur und Musik zueinander, die sich auch in seinem Gemüt, in der von ihm verkörperten Personalunion von Dichter und Komponist vereinigten.

2.2. Das Libretto als eine musikoliterarische Gattung

Das Libretto sitzt zwischen zwei Stühlen:
der Musik und der Literatur¹¹⁰.

In diesem Unterkapitel soll das Libretto ausführlicher betrachtet werden, denn dieser umstrittenen und immer noch nicht genau erforschten Gattung¹¹¹ an der Grenze von Wort und Ton gehört *Der Ring des Nibelungen* an, der Gegenstand der Analyse im Hauptkapitel der vorliegenden Arbeit. Es ist auch das Feld, auf dem sich Wagners literarische und sprachliche Fähigkeiten entfalten, auf die im nächsten Kapitel eingegangen wird und die für das Schlüsselkapitel von besonderem Wert sind. Daher die Überzeugung, es sollen an dieser Stelle seine wichtigsten Aspekte skizziert werden, damit die dieser Darlegung nachfolgenden Ausführungen in ihr ihre Verankerung finden können und damit ihr Kontext verständlich gemacht wird.

* * *

Der Begriff *Libretto* ist nicht nur an sich kontrovers; es wurde nicht mal eindeutig entschieden, ob es begründet sei, ihn überhaupt als Gegenstand der Literaturwissenschaft zu betrachten.

¹⁰⁹ Christopher Hailey: *Zwischen Wort und Ton; Franz Schrekers Operntexte und die Zwittergattung des Textbuches*. In: *Text im musikalischen Werk*, S. 312.

¹¹⁰ Prinzbach, S. 10.

¹¹¹ Zum Libretto sind bisher nicht viele bedeutende und weiterführenden Publikationen entstanden, obwohl das Interesse am Thema ständig anzuwachsen scheint. An dieser Stelle sollen die bereits veröffentlichten Werke genannt werden, die vom Libretto handeln: Ralph Müller: *Das Opernlibretto im 19. Jahrhundert*. Winterthur 1966; Klaus Günther Just: *Das deutsche Opernlibretto*. In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984, S. 100-116; Christoph Nieder: *Von der „Zauberflöte“ zum „Lohengrin“*. *Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 1989; Ulrich Wyss: *Die Inszenierung des Operntexts im Libretto*. In: Walter Dürr/ Helga Lühning/ Norbert Oellers/ Hartmut Steinecke (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 275-283; Albert Gier: *Perspektiven der Librettoforschung: die Gattung Libretto und ihre Theorie*. Bochum 1998; Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Frankfurt am Main und Leipzig 2000; Cécile Prinzbach (Hrsg.): *„Gehorsame Tochter der Musik“ Das Libretto: Dichter und Dichtung der Oper*. München 2003.

Darf ihm der Status eines vollwertigen literarischen Textes zuerkannt werden oder nicht? Ist es in einem musikalischen Werk mit der Musik gleichzusetzen oder von keiner größeren Bedeutung? Sollten Libretti zur Musik geschrieben werden, oder sollte Musik zu den Libretti entstehen? Wie Ulrich Weisstein feststellt, „[d]ie noch ungeschriebene Geschichte des Librettos könnte hier Klärung schaffen. Sie wäre zum Teil auch Literaturgeschichte“¹¹².

Es gibt zahlreiche Definitionen, oder genauer gesagt: Versuche von Definitionen eines Librettos. Es ist aber keinesfalls die Absicht der Autorin, das Gesamtphänomen dieser Gattung ausführlich zu besprechen. Das wäre an dieser Stelle wegen der Fülle und Unterschiedlichkeit des Materials kaum möglich. Vielmehr geht es hier darum, diejenigen theoretischen (und historischen) Aspekte eines Librettos hervorzuheben, die für den in dieser Dissertation durchgeführten Gedankengang von einer Bedeutung sein könnten, indem sie eine ordnende oder erklärende Funktion haben könnten. Deshalb betrifft das Meiste, was hier vorgeführt wird, die Libretti des 19. Jahrhunderts.

Das Wort *Libretto* kommt aus dem Italienischen und bedeutet ein Büchlein, ist nämlich ein Diminutiv zum Buch, auf Italienisch: *libro*. Das hängt direkt mit der ursprünglichen Anwendung des Librettos zusammen, denn – wie man bei Albert Gier lesen kann¹¹³ – im 18. wie im 19. Jahrhundert galten Libretti als das, was für uns heutzutage Programmhefte sind. Dort stand die Besetzung des Stücks, aber oft auch Widmung, ein Vorwort des Dichters, Inhaltsangabe oder auch Hinweise zur Inszenierung. Sie dienten also, wie sie Gier nennt, als Verständnishilfen für die Zuschauer, welche während der Aufführung dem Text folgen konnten, da noch bis ins 19. Jahrhundert der Zuschauerraum hell erleuchtet blieb. Zwar ließ das Interesse am Mitlesen eines Librettos mit der Zeit nach¹¹⁴, doch der von seiner ursprünglichen Bedeutung abgeleitete Name blieb.

Das Wort *Libretto* – abgeleitet, wie bereits erwähnt, aus dem Italienischen – tauchte zum ersten Mal in der deutschen Sprache in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts auf¹¹⁵, jedoch die Gattung an sich hat ihren Anfang bereits im 16. Jahrhundert – diesen datiert man auf das Jahr 1598, als die Aufführung von Iacopo Peris *Dafne* stattfand¹¹⁶. Das deutsche Libretto entstand durch Übertragung aus dem Italienischen¹¹⁷, den Italienern verdankt es also nicht nur den Namen, sondern seinen Ursprung überhaupt. Übrigens geht erst seit dem 18. Jahrhundert die Bedeutung des Wortes *Libretto* über seine Funktion hinaus und meint nicht mehr das Büchlein an sich, sondern seinen Inhalt¹¹⁸.

Was ist aber ein Libretto? Am einfachsten ausgedrückt ist das der Text einer Oper. In einer Oper. Zu einer Oper¹¹⁹. Selbstverständlich, wenn das so einfach und eindeutig

¹¹² Weisstein, S. 193.

¹¹³ Gier: *Das Libretto*, S. 15-16.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 15-17.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 15.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 19.

¹¹⁷ Vgl. K.G. Just: *Das Opernlibretto als literarisches Problem*. In: *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*. München 1976, S. 30.

¹¹⁸ Vgl. Gier: *Das Libretto* S. 15.

¹¹⁹ Viele der Libretto-Definitionen fangen gleich an: „Textbuch zu einem musikalisch-szenischen Werk (Oper, Oratorium, Kantate etc.)“ (Reinhard Amon: *Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Wien 2011, S. 205), „Textbuch einer Oper, Operette, eines Musikdramas, Singspiels usw.“ (Günter und Irmgard Schweikle (Hrsg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart 1990, S. 266-267), „(ital. Büchlein) Textbuch von Singspiel, Oper, Oratorium etc.“ (Otto F. Best: *Handbuch literarischer*

wäre, würde man dem Begriff kaum Aufmerksamkeit schenken, und doch muss festgestellt werden, dass „die Bibliographie zum Libretto in den letzten 20 oder 30 Jahren gewaltig angeschwollen ist“¹²⁰, was von steigendem Interesse an diesem literarischen Phänomen zeugt.

Nach einem der (vielen) möglichen Vorschläge der Definition eines Librettos kann man es einen Bedeutungsträger nennen¹²¹. Es wird somit verstanden als eine Basis, ein Träger der potentiellen Elemente, die zum Ausdruck gebracht werden können, ein Ausgangspunkt im Prozess der Gestaltung des einheitlichen Ganzen von einem Stück¹²². Somit kommt eine strukturelle Funktion des Librettos zum Vorschein, als wäre es ein Gestell, auf dem der raffinierte Netz von einem Werk, einer Oper gesponnen wird. Nach dem *Lexikon der musikalischen Form* gibt das Libretto „[a]ufgrund seiner Strukturiertheit in Akte, Teile, Szenen, Stücke etc. [...] die Formulierungsgrundlage für das entsprechende Bühnenstück“¹²³. Nach dieser Definition ist das Libretto nicht nur unentbehrlich für die Kohärenz des größeren Ganzen (damit wird die Oper gemeint), dessen Teil es ist, für die Beständigkeit seiner Basis und der gesamten Struktur, sondern es weist auch eine gewisse Überlegenheit über der Musik auf, denn ohne den Text – ohne das Libretto – ohne ihren Bedeutungsträger hätte sie kaum die beabsichtigte Bedeutung. Demnach lässt sich feststellen, „[d]ie Herstellung eines Librettos ist der erste und relativ selbständige Schritt der Arbeit an einer Oper“¹²⁴.

Nach einer anderen, gar entgegengesetzten Definition, ist das Libretto „ein zur Komposition bestimmter Text, dessen Inhalte und Form entscheidend durch die Rücksicht auf diese Bestimmung geprägt werden“¹²⁵. Hier werden – im Vergleich zu der obengenannten Definition – Akzente verschoben, Rollen getauscht – die Existenz des Librettos wird erst durch die Musik legitimiert und seine Rolle darauf beschränkt, dass es „Raum für Musik“¹²⁶ schaffen sollte. Seine Bestimmung ist es, der Musik zu dienen, die ihm Bedeutung verleiht, nicht umgekehrt. Auch nach der im *Metzler Literatur Lexikon* enthaltenen Definition ist „[e]in Libretto [...] von Anfang an zur Vertonung bestimmt und erhält von daher seine spezifische Eigenart (Hauptkriterien: Bühnenwirksamkeit und Eignung zur Komposition). Es ist selten eigenständige Dichtung von literarischem Wert.“¹²⁷ Hier ist die Musik der Bedeutungsträger, ein potentiell autonomer, aber sich doch des Textes bedienender. Die Definition ist natürlich nicht falsch, aber doch nicht präzise. Es wurden nämlich nicht alle Libretti geschrieben mit der Absicht der Vertonung. Deshalb sollte eher gesagt werden, als Libretto sollte „nicht der zur Vertonung bestimmte, sondern jeder vertonbare dramatische Text“¹²⁸ bezeichnet werden. Das heißt, es soll alle

Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele, Frankfurt am Main 1994, S. 311), „Textbuch für Oper, Operette und Singspiel“ (Wilpert, S. 434).

¹²⁰ Albert Gier: *Perspektiven der Librettoforschung: die Gattung Libretto und ihre Theorie*. Bochum 1998, S. 6; www.opus-bazern.de/uni-bamberg, pdf, S. 2.

¹²¹ Vgl. Gier: *Das Libretto.*, S. 9.

¹²² Vgl. Katarzyna Lisiecka: *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego*. In: Katarzyna Lisiecka/ Dobrochna Ratajczakowa (Hrsg.): *Horyzonty opery*. Poznań 2012, S. 117.

¹²³ Amon, 205.

¹²⁴ Werner Breig: *Überlegungen zur Edition von Richard Wagners musikdramatischen Texten*. In: *Der Text im musikalischen Werk*, S. 284.

¹²⁵ A. A. Abert: *Libretto*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume. 17 Bde., Kassel etc. 1951-1986, Bd. 8, S. 708.

¹²⁶ Albert Gier: *Das Libretto*, S. 34.

¹²⁷ Schweikle, S. 267.

¹²⁸ Ebd. S. 20.

Eigenschaften eines Textes aufweisen, der sich zur Vertonung eignen würde. Denn „[d]as Libretto [ist] der einzige dichterische Text, der nach Musik schreit“¹²⁹.

An dieser Stelle lässt sich an den Titel der vorliegenden Arbeit anknüpfen. Obwohl in den meisten Fällen der Text einer Oper früher als die Musik entstand, musste er bereits so durchdacht, konzipiert und gestaltet werden, dass er das potenziell Musikalische enthielt, das nur zum Ausdruck gebracht werden musste, sich also durch eine Vertonbarkeit auszeichnete und in dem Sinne der Musik (ge)horchen musste, noch bevor sie geschaffen wurde. Es musste sich durch alle formellen Merkmale auszeichnen, die es dann dem Komponisten ermöglichen würden, die Musik und den Text in Einklang zu bringen. Die Vertonbarkeit war selbstverständlich eng mit dem Verhältnis vom sprachlichen und musikalischen Zeichensystem verbunden¹³⁰.

Das Libretto stand lange Zeit im Schatten der Musik, das änderte sich aber mit der Zeit. Manche Forscher sind sogar der Meinung, dass man, „nachdem man das Libretto jahrzehntelang aus dem Objektbereich ‚Literatur‘ ausgegrenzt hat, [...] jetzt ins andere Extrem zu verfallen [scheint]“¹³¹. Es steht allenfalls außer Frage, dass das Libretto in letzten Jahren unter die Lupe genommen wurde.

Libretti wurden lange Zeit als minderwertige Texte unterschätzt, als „gänzlich dem Gesang untergeordnet[e], daher oft literarisch wertlose Machwerk[e], [die] nur der Musik [ihr] Bestehen und Fortleben verdankt[en]“¹³². Seit den letzten ungefähr 20 Jahren sind sie aber ein oft betrachteter Forschungsgegenstand für viele Literatur-, Musik-, wie auch Theaterwissenschaftler. Es werden immer mehr Perspektiven in der Librettoforschung berücksichtigt: die interdisziplinäre, die semiotische, die historische etc., was den Forschungshorizont erweitert. Dank diesen Bemühungen wurde das Libretto die Etikette eines unvollständigen, wertlosen, weder musikalischen, noch literarischen Werkes los¹³³ und verdiente sich eine separate Wissenschaft, die sich mit der mit ihm verbundenen Thematik beschäftigt, nämlich: die Librettologie.

Die Librettologie sei demnach eine eigene literaturwissenschaftliche Teildisziplin, die sich zum Gegenstand eben das Libretto machte¹³⁴. Das zeugt auch zugleich davon, dass dem Libretto, nach all den Jahren literaturwissenschaftlichen Verachtens doch ein literarischer Status zuerkannt wurde, welcher für die vorliegende Arbeit von besonderem Belang ist. Lange Zeit wurde nämlich gestritten, zu welcher Gattung diese „literarische Sonderform“¹³⁵ gehöre und ob sie vielleicht eine separate Gattung an sich sei. Das Libretto war nicht nur schwer zuzuordnen, sondern auch sehr niedrig geschätzt. Es wurde behauptet:

[e]ine literarische Sonderform von mangelnder Qualität verdiene nichts anderes als mangelndes Interesse. Auf diese Weise [wurde] das Opernlibretto als unbekannte literarische Größe festgeschrieben¹³⁶.

Mit der Zeit wurde es aber genauer untersucht und letztendlich doch als literarischer Text anerkannt, womit es auch zum Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft

¹²⁹ Rihm, S. 29.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 41.

¹³¹ Gier: *Perspektiven der Librettoforschung*, S. 5.

¹³² Wilpert, S. 434.

¹³³ Vgl. Lisiecka, S. 119 u. 121.

¹³⁴ Vgl. Gier: *Das Libretto*, S. 41.

¹³⁵ Just, S. 27-45.

¹³⁶ Ebd.

wurde¹³⁷ und daher „vor dem Hintergrund des Systems literarischer Gattungen und mit den Methoden der Literaturwissenschaft zu analysieren“¹³⁸ ist.

Was vor allem auffiel, war die Themenwahl der Librettisten, also – die Thematik der Libretti¹³⁹. Meistens nahmen sie historische oder gar mythologische Stoffe auf, wurden inspiriert von epischen Erzählungen oder Sagen, waren damit tief verwurzelt in der Kultur, weswegen die Libretti auch als literarische Texte qualifiziert werden durften. Das Libretto war also ein Reservoir des literarischen, kulturellen Erbes, andererseits aber dank seiner Offenheit auf neue Formen und Motive vermied es das, wofür es wahrscheinlich viele Forscher verflucht hatten – eindeutige, fest vereinbarte literarische Normen¹⁴⁰.

Man kann aber das Libretto trotz allem nicht eindeutig als eine literarische Gattung klassifizieren, ohne seinen musikalischen Hintergrund und musikalisches Potential zu berücksichtigen. Denn „[d]as Textbuch ist [...] eine Art von Literatur, die einzig in der Beziehung auf die andere Kunst existiert“¹⁴¹. Es darf daher nicht vergessen werden, dass ein Libretto – auch wenn als autonomer literarischer Text verstanden – doch erst mit Musik ein Ganzes bildet „und zwar [mit einer] Musik, die den Text nicht zudeckt, sondern ihn überhaupt erst einsehbar macht“¹⁴². Daher wäre es vielleicht die beste, vollständigste und gerechteste Lösung, wenn man das Libretto in einem breiteren Zusammenhang eine musikoliterarische Gattung nennen würde, wie das Albert Gier bereits im Untertitel eines seiner Werke getan hat. Es soll aber berücksichtigt werden, dass:

das Textbuch [...] kein literarischer Text bleiben, sondern sich mit einer Komposition verbinden soll. Ist das Textbuch dann komponiert, so ist aus ihm etwas Neues geworden, und zwar auch dann, wenn der Komponist kein einziges Wort verändert hat¹⁴³.

Für die Überlegungen und Schlüsse der vorliegenden Arbeit soll es aber doch ein vor allem literarischer Text bleiben, der musikwissenschaftliche Aspekte soll den dafür zuständigen Musikwissenschaftlern überlassen werden.

Nach dem Versuch einer Definition und Zuordnung soll noch erwähnt werden, welche Merkmale für das Libretto kennzeichnend sind: seine Kürze, diskontinuierliche Zeitstruktur, Selbständigkeit seiner Teile, Kontraststruktur und Primat des Wahrnehmbaren¹⁴⁴. Es wird zwar im weiteren Verlauf der Arbeit nicht mehr an sie angeknüpft, sie sollen aber – wie bereits erwähnt – zu einer Skizze des breiteren Kontexts der kommenden Analyse werden und auch bewusst machen, mit welcher Materie der Komponist Wagner als Textautor ringen musste, was auch ein Beweis dafür werden sollte, welche Herausforderung es für ihn war, dieses literarische Gebilde handzuhaben und dass er sich somit nicht nur als Musiker, sondern auch als Librettist in der Tat bewies.

Das erste Merkmal, die Kürze des Librettos, ist bedingt durch die Tatsache, dass es ein nicht nur zur Vertonung, sondern auch zur Aufführung bestimmter Text ist. Dabei

¹³⁷ Gier: *Das Libretto*, S. 40.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 37.

¹³⁹ „Eingeteilt werden Sujets [der Libretti] in antik-mythologische Stoffe, religiöse Themata, Intrigenstücke, Märchenstoffe, Zauberpossen, moralisierende Stücke etc.“ (Amon, S. 205).

¹⁴⁰ Vgl. Lisiecka, S. 115-129.

¹⁴¹ Ulrich Wyss: *Die Inszenierung des Operntexts im Libretto*. In: *Der Text im musikalischen Kunstwerk*, S. 283.

¹⁴² Just, S. 40.

¹⁴³ Wyss, S. 285.

¹⁴⁴ Gier: *Das Libretto*, S. 33.

müssen die Anforderungen des Publikums berücksichtigt werden, seine Ausdauer und seine Geduld. Um seine Aufmerksamkeit zu gewinnen – und zu erhalten – darf der Text nicht zu lang sein. Besonders, „dass der in Musik gesetzte Text etwa dreimal soviel an Zeitdauer ausfülle, als der gesprochene. Also müsste ein Operntext um zwei Drittel kürzer gefasst sein, als wie der Text eines Schauspiels“¹⁴⁵.

Das zweite Merkmal – die diskontinuierliche Zeitstruktur im Libretto – wird von Carl Dahlhaus¹⁴⁶ der kontinuierlichen Zeit im Schauspiel entgegengesetzt. Damit ist vor allem das Sprechtempo (bzw. Gesangtempo) der Sänger gemeint, das sich weitgehend von der Sprechgeschwindigkeit im realen Leben unterscheidet, ist nämlich viel langsamer. In einer Oper kann im gesungenen Text eines Librettos „der Zeitverlauf gedehnt [werden] bis zum Extrem des Stillstands“¹⁴⁷. Es hängt auch mit der „Differenz zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit auf der Bühne“ zusammen, wobei „die Kluft zwischen fiktiver und realer Zeit in der Oper stärker wahrgenommen [wird], da hier selbst in Dialogen das Sprechtempo durch die Musik beliebig variiert werden kann“¹⁴⁸.

Das dritte Merkmal eines Librettos, die Selbständigkeit seiner Teile, hat seine Folgen, die zugleich seine Voraussetzungen sind. Die Einheit der Zeit und des Ortes wird gewahrt nicht in dem Werk als Ganzen, von seinem Anfang bis zum Schluss, sondern separat im Rahmen jedes einzelnen Teils, was sie auch zu autonomen Teilen macht¹⁴⁹; manche Akte bekommen sogar ihre eigenen Titel¹⁵⁰. Sie bilden auch vom Stoff und Handlung her abgeschlossene Einheiten.

Was das vierte Merkmal des Librettos, nämlich seine Kontraststruktur anbetrifft, ist damit:

jene Opposition gemeint, die den meisten Operntexten ihre Dynamik verleiht. Teilweise ist diese Opposition auf die zentrale Figur fokussiert [...], teilweise ergibt sie sich aus verschiedenen entgegensetzten Prinzipien, die durch unterschiedliche Figuren oder Figurengruppen dargestellt werden¹⁵¹.

Einfacher gesagt findet diese Opposition ihre Widerspiegelung in der Zwiespältigkeit der Figuren, im Falle denen „fast immer [...] echte und angenommene Identität Extrempunkte der sozialen Hierarchie [bezeichnen]“.¹⁵² Es kommt auch häufig vor, dass eine Figur Widersprüchliches zum Ausdruck bringt, wodurch sie ihre Vielschichtigkeit zeigt. Dies dient aber vielmehr exemplarischer Vorführung vom Richtigen und Falschen, als faktischer Charakterisierung der Figur¹⁵³.

Das fünfte Merkmal, der Primat des Wahrnehmbaren in einem Libretto, steht im Gegensatz zum Primat des Sichtbaren. Damit ist gemeint, dass das Libretto tiefer eindringt in das Wesen des Stücks, als man das mit dem bloßen Sinn des Sehens wahrnehmen könnte.

¹⁴⁵ F. Busoni: *Die Einheit der Musik und die Möglichkeiten der Oper*. In: Ders.: *Wesen und Einheit der Musik*. Berlin 1956, S. 26.

¹⁴⁶ Vgl. Carl Dahlhaus: *Zeitstrukturen der Oper*. In: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München-Salzburg 1983, S. 25.

¹⁴⁷ Vgl. Gier, *Das Libretto*, S. 21.

¹⁴⁸ Anja Overbeck: *Italienisch im Opernlibretto. Quantitative und qualitative Studien zu Lexik, Syntax und Stil*. Berlin/ Boston 2011, S. 17.

¹⁴⁹ Vgl. Gier: *Das Libretto*, S. 27.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 27.

¹⁵¹ Overbeck, S. 17.

¹⁵² Gier: *Das Libretto*, S. 25.

¹⁵³ Ebd., S. 27.

Nun spielen die Geschichten, die in Libretti erzählt werden, überwiegend im Innenraum der Seele; unter den ›Bildern‹ sind daher zahlreiche Momentaufnahmen der psychischen Verfassung einer Figur [...] ¹⁵⁴.

Der Zuschauer einer Oper (also: Zuhörer eines Librettos) muss in seinen Eindrücken und Urteilen nicht darauf beruhen, was er „aus vagen Andeutungen im Text oder aus dem Spiel der Darsteller auf die innere Verfassung der Figuren“ ¹⁵⁵ schließen kann. Das Libretto bringt auch die Empfindungen der Figuren zum Ausdruck, ihre Gefühle und Gedanken.

Es darf auch keinesfalls ein anderes, wichtiges (vielleicht sogar eines der wichtigsten?) Merkmal des Librettos vergessen werden: seine Sprache. Diesem Phänomen, das bisher nicht sehr eindringlich erforscht wurde und zu dem erste wissenschaftliche Arbeiten erst aus den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts stammen, widmet Anja Overbeck ein hervorragendes Buch ¹⁵⁶, in dem sie es ausführlich analysiert. Erwähnenswert an dieser Stelle wäre, was auch bereits erwähnt wurde, dass die Sprache, die in einem Libretto verwendet wird, „für Umsetzung in Musik geschrieben wurde bzw. dafür verwendet werden kann“ ¹⁵⁷, sich also auch nach Gesetzen der Musik richten soll, oder sie wenigstens berücksichtigen. Ob es aber eine einheitliche, universelle Sprache ist und ob sie über für alle Libretti gemeinsame Eigenschaften verfügt, ist umstritten. Hier kommt außer der literatur- wie auch musikwissenschaftlichen Perspektive auch die sprachwissenschaftliche hinzu, im Rahmen derer überlegt – aber nicht endgültig entschieden wird –

ob es ein klar definierbares und anhand zahlreicher Charakteristika für jeden dieser Musiktexte nachweisbares Librettoidiom, also eine gattungstypische Sprache gibt und wie diese zu definieren wäre ¹⁵⁸.

Charakteristisch für die Sprache des Librettos, also – für das (hier der sehr geschickte Begriff von Overbeck) Librettoidiom ist die „Ausrichtung auf das Gesungenwerden“ ¹⁵⁹. Die Sprache muss es dem Libretto ermöglichen, die „durch Musik unterstützte oder gar getragene Handlung [zu] transportieren oder zumindest [zu] intensivieren“ ¹⁶⁰.

Die zwei wichtigsten Eigenschaften – und zugleich Vorwürfe an das genannte Librettoidiom – sind die Konventionalität und Formelhaftigkeit seiner Sprache ¹⁶¹. Zur Verteidigung und Erklärung zugleich wirft sich dafür die Begründung auf, dass nur solche Sprache während des Gesungenwerdens auf der Bühne vom Publikum verstanden werden konnte, während eine elegante, komplizierte und anspruchsvolle das Verstehen der Oper hätte erschweren, wenn nicht gar unmöglich machen können. Der Sprache des Librettos wurde auch vorgeworfen, sie sei „äußerst stereotyp und weit von der Alltagssprache entfernen[t]“ ¹⁶².

¹⁵⁴ Ebd., S. 32.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Vgl. Overbeck, S. 19.

¹⁵⁷ Ebd., S. 2.

¹⁵⁸ Ebd., S. 5.

¹⁵⁹ Ebd., S. 36.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 37.

¹⁶² Ebd., S. 15.

Besonderes Interesse innerhalb des Librettoidioms verdient das Schlagwort (oder Schlüsselwort). Es ist eine Art Wegweiser für das Publikum, der ihm zeigt, worauf es seine Aufmerksamkeit lenken soll und bietet ihm mögliche Interpretationen an:

Darum ist für die Oper das Schlagwort ein unschätzbare Instrument, weil hier dem Zuschauer zugemutet wird, zugleich zu schauen, zu denken und zu hören. Ein durchschnittlicher Zuschauer (und das Publikum stellt sich, im Groben, aus solchen zusammen) vermag aber nur einem von diesen Dreien auf einmal zu folgen¹⁶³.

Deshalb ist hier die Signalhaftigkeit des Schlagwortes von besonderer Bedeutung und spielt die Rolle einer Verständnishilfe.

Charakteristisch für die Sprache des Librettos sind auch Interjektionen, Invokationen, Imperative, Metaphern und Wortfelder, an dieser Stelle sollen sie aber nicht ausführlich besprochen, sondern nur angedeutet werden¹⁶⁴.

Somit wären die wichtigsten Merkmale des Librettos genannt und kurz erklärt. Es bleibt also nur noch der Autor des Librettos vorzustellen: der Librettist. Wer ist er und über welche Fähigkeiten soll er verfügen?

Ein Librettist sollte beim Schaffen eines Librettos seine – schon erwähnte – Vertonbarkeit berücksichtigen. Das heißt, er soll nicht nur die Fähigkeiten eines Dichters besitzen, sondern auch mit den Regeln der Musik vertraut sein, denn – ein wenig salopp gesagt – nicht jeder Text lässt sich singen. Im Falle des Librettisten gibt es drei Möglichkeiten: entweder schreibt der Librettist einen Text zu bereits entstandener Musik, oder er schreibt einen Text, der erst vertont werden sollte, oder auch – der Librettist ist zugleich der Autor des Textes und der Komponist der Musik, was uns unvermeidlich zum Falle Richard Wagners führt.

Ein Librettist könnte mit einem Maler verglichen werden¹⁶⁵, da er über eine bildhafte Vorstellungskraft verfügen muss, aber auch – vor allem – über ein literarisches Talent. Dabei soll berücksichtigt werden, dass:

das Gefühl für musikalisches Entzücken zusammen mit dem Vermögen, es hervorzubringen, [...] eine Gabe der Einbildungskraft [ist]; und dies zusammen mit der Fähigkeit, die Vielheit in eine Einheit zu bringen und durch eine Reihe von Gedanken *einen* hervorstechenden Begriff oder *ein* überwiegendes Gefühl walten zu lassen, all dies kann gepflegt und verbessert, aber niemals gelernt werden. Hier passt das Wort: *poeta nascitur non fit*¹⁶⁶.

Der Librettist muss auch darauf achten, dass der Text stets in Verbindung mit der Musik bleibt und „darf nur soviel Skelett liefern, wie der Komponist braucht, um Fleisch dranzugeben“¹⁶⁷. Deshalb war der Autor vom Libretto viel häufiger – von seinem Status, nicht von der Begabung her – viel mehr ein Handwerker als ein Künstler¹⁶⁸.

Das Phänomen des Librettos konnte hier nicht ausführlich besprochen werden, das war auch nicht die Absicht dieses Kapitels. Es sollten nur einige seiner wichtigsten Aspekte genannt werden, die für die weiteren Ausführungen von Bedeutung sein könnten. Es soll auch infolge dieser Skizze ein Bild davon entstehen, warum ausgerechnet diese

¹⁶³ Ebd., S. 40.

¹⁶⁴ Vgl. ebd.

¹⁶⁵ Vgl. Just, S. 27-45.

¹⁶⁶ Ebd., S. 30.

¹⁶⁷ Gier: *Perspektiven der Librettoforschung*, S. 6.

¹⁶⁸ Vgl. Overbeck, S. 35.

Gattung für Wagner so anziehend zu sein vermochte und über welche Art und welchen Grad an nicht (nur) musikalischen Fähigkeiten er verfügen musste, um dem Vorhaben, sich als ein Librettist zu beweisen, gerecht zu werden.

3. Richard Wagner: der tonvermählte Dichter. Versuch einer Bestandsaufnahme

Der Mensch, der nicht Musik in seiner Seele hat,
kann niemals ein echter Dichter sein¹⁶⁹.

Richard Wagner war sein ganzes künstlerisches Leben lang gezwungen, an der Grenze von Wort und Ton zu balancieren¹⁷⁰. Dieses Kapitel soll von seinem mühevollen Versuch handeln, auf dem zwischen Musik und Literatur gespannten Seil seines Schaffens das Gleichgewicht zu halten und zwar mit besonderer Berücksichtigung von seiner literarischen und philologischen Tätigkeit, ihren Bedingungen, Beschränkungen und Zielen mit Einbeziehung des Forschungsstandes.

Peter Wapnewski, ein bekannter Wagner-Forscher, macht zu einem seiner Werke, welches sich Richard Wagner zum Thema macht, folgenden Vorbehalt: „Es wird [...] ausgespart, was [...] das eigentliche Genie Wagners ist, eben seine Musik“¹⁷¹. Auch hier soll Wagners Hauptbegabung, für die er weltweit bekannt ist, ausgespart bleiben. Denn der Gegenstand dieser Arbeit soll sein Schaffen als eines Dichters sein¹⁷².

Da Wagners Dichtertum als solches mehr als umstritten ist, kann man von ihm in dieser Hinsicht mit voller Gewissheit nur Eines sagen: eben, dass es kontrovers ist. Ob er ein guter Dichter war und – ob er überhaupt einer war. Und auch: was für ein Dichter er war (wenn er einer war). Hatte er sich um das Wort gekümmert? Oder hat er es der Musik zum Opfer fallen lassen, es ihr gar selber zum Opfer gebracht? Es sollen unterschiedliche Haltungen zu dieser Fragestellung geschildert werden. Als Ausgangspunkt soll hierzu die Doppelbegabung als Wort- und Tonkünstler von (dem bereits jungen) Wagner dienen und ihre Mündung in der Personalunion von Musiker und Dichter, die in Wagners Schaffen ihre Widerspiegelung fand. Weiterhin soll in Erwägung gezogen werden, was viele Kontroversen hervorruft, ob Wagner ein (guter) Dichter war oder ein bloßer Dilettant. Es

¹⁶⁹ Calvin S. Brown: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik*. In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik*, S. 33.

¹⁷⁰ Außer den zahlreichen Werken, aus denen in der vorliegenden Arbeit Zitate angeführt werden, entstanden noch einige bedeutende, die sich auf die biographischen und künstlerischen Aspekte der Person Wagners beziehen: Waclaw Dobrzyński: *Ryszard Wagner. Szic krytyczny*. Kijów 1909; Zdzisław Jachimecki: *Ryszard Wagner. Życie i twórczość*. Warszawa 1922; Eduard Crass: *Richard Wagner. Sein Leben in Bildern*. Leipzig 1963; Richard Petzoldt (Hrsg.): *Richard Wagner. Sein Leben in Bildern*. Leipzig 1963; Ulrich Müller/ Peter Wapnewski (Hrsg.): *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart 1986; Hans Mayer: *Richard Wagner*. Hamburg 1998; Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner*. München 1999.

¹⁷¹ Wapnewski, S. 20. Weitere Werke zum Ring, die von Wapnewski geschrieben wurden: *Richard Wagner, die Szene und ihr Meister*. Berlin 1978; *Liebestod und Götternot. Zum „Tristan“ und zum „Ring des Nibelungen“*. Berlin 1988; *Weisst du wie das wird...? Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“; erzählt, erläutert und kommentiert*. München 1995.

¹⁷² Die Liste bedeutender Werke, die zu Wagner als Dichter entstanden sind, ist nicht lang. Außer in der Arbeit namentlich genannten Publikationen, zählen dazu noch: Edmund von Hagen: *Ueber die Dichtung der ersten Szene des ‚Rheingold‘ von Richard Wagner. Ein Beitrag zur Beurteilung des Dichters*. München 1876; Bernhard Vogel: *Richard Wagner als Dichter. Ein Überblick seines poetischen Schaffens*. Leipzig 1889; C. Vopel: *Richard Wagner als symbolischer Dichter*. In: *Bayreuther Blätter* 37, 1914, S. 198-207; Werner Ramann: *Der dichterische Stil Richard Wagners in seiner Entwicklung von Rienzi bis Parsifal*. Leipzig 1929; Johann Haselböck: *Die dichterische Entwicklung des jungen Richard Wagner*. Wien 1952; Eleonora Halldén: *Sprechdramen für die Opernbühne: Richard Wagner als Dichter: Stiluntersuchung der Musikdramen Richard Wagners*. München 1981; Stewart Spencer: *Wagner als Dichter*. In: Barry Millington (Hrsg.): *Das Wagner-Kompendium: Richard Wagner, sein Leben – seine Musik*. München 1996, S. 280-285.

ist aber nicht die Absicht der vorliegenden Arbeit, diese Frage eindeutig zu entscheiden, sondern mögliche Überlegungen zu diesem Thema anzuführen. Abschließend soll auf der theoretischen Ebene das Verhältnis von Musik und Wort in dem vom Autor des *Ring* postulierten Gesamtkunstwerk näher betrachtet werden.

Obwohl es hier bisher streng vorgenommen wurde, nichts Überflüssiges über Wagner zu schreiben (besonders, da „Wagners Leben [...] so oft erzählt worden [ist], daß es nicht mehr erzählbar ist“¹⁷³), was längst untersucht worden und allgemein bekannt ist, fällt es schwer, der Versuchung nicht zu erliegen, seine kurze, brillante Charakteristik anzuführen, deren Autor Martin Gregor-Dellin ist und die eine interessante Alternative zu einer klassischen Personenbeschreibung sein könnte:

Er hatte nichts Olympisches. Um ihn war keine Aureole aus sanftem Licht: weder das Abendglühen der in Harmonie hoch Gereiften, noch der Jugendglanz derer, die sich früh verströmen. Er endete nicht im Wahnsinn, er ging nicht im Elend zugrunde, er starb nicht an den Krankheiten, die Götterstrafen sind: Tuberkulose und Syphilis, Auszehrung und Nervenfieber. Und mag man auch sein Werk deuten als den Versuch, schuldhaftes Leben zu entschöhnen [...], so stand er doch nicht hinter seinem Werk zurück, sondern wurde von Weltehrgeiz getrieben. Er mischte sich ein. Er trat in die Arena und handelte. Er redete viel und verworren. Sieht so ein Genie aus?¹⁷⁴

Wirkt diese Beschreibung auf den ersten Blick enttäuschend und einem Genie kaum zustehend, so ließ man sich irreführen. Richard Wagner war eine facettenreiche, widerspruchsvolle Gestalt. Und einer ihrer Aspekte soll hier entschleiert werden: ihre Neigung zur dichterischen Kunst.

3.1. Von der Doppelbegabung zur Personalunion

Ist denn nicht
vollkommene Einheit
des Textes und der Musik nur denkbar,
wenn Dichter und Komponist eine und dieselbe Person sind?¹⁷⁵

¹⁷³ Carl Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*. Hildesheim 1971, S. 7. Weitere Werke von Dahlhaus über Wagner: *Wagners Ästhetik*. Bayreuth 1971; *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. Regensburg 1971; *Formprinzipien in Wagners „Ring des Nibelungen“*. In: Heinz Becker (Hrsg.): *Beiträge zur Geschichte der Oper*. Regensburg 1969, S. 95-129. *Wagner und die Programmmusik*. In: *Studies in Romanticism*. Vol. 9, Boston 1970, S. 3-20; (als Herausgeber) *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*. Regensburg 1970; (Hrsg. mit John Deathridge) *The New Grove Wagner*, London 1984.

¹⁷⁴ Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert*. München 1989, S. 801. Über Wagner schrieb Gregor-Dellin auch: *Wagner und kein Ende*. Bayreuth 1958; *Das kleine Wagnerbuch*. Salzburg 1969; *Wagner-Chronik*. München 1972; *Richard Wagner, die Revolution als Oper*. München 1973; *Richard Wagner. Eine Biographie in Bildern*. München 1982; (als Herausgeber) *Richard Wagner: Mein Leben*. München 1963; (als Herausgeber) *Cosima Wagner: Die Tagebücher*. 1. 1869–1877. 1976 und 2. 1878–1883. München 1977; (als Herausgeber) *Richard Wagner: Mein Denken*. München 1982; (als Herausgeber) *Richard Wagner: Ein deutscher Musiker in Paris*. Kassel 1987; (als Herausgeber) *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*. München 1988.

¹⁷⁵ Steven Paul Scher: *E. T. A. Hoffmann. „Der Dichter und der Komponist“. Manifest romantischer Librettologie oder melopoetische Erzählfiktion?*. In: Walter Dürr/ Helga Lühning/ Norbert Oellers/ Hartmut Steinecke (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 240.

Eine Doppelbegabung¹⁷⁶ als (künftiger) Wort- und Tonkünstler zeigte sich bereits bei dem jungen Wagner. In dieser Arbeit soll seine dichterische Fähigkeit hervorgehoben werden, da seine Hauptbegabung, der musikalische und kompositorische Talent, als selbstverständlich gilt und weder einer Erklärung, noch einer Beschreibung bedarf.

Wagners Abenteuer mit der Dichtung fing bereits in seiner Jugendzeit an. Im Zentrum seiner Welt stand das Wort, die Musik kam erst später. Schon der junge Richard soll sich entschlossen haben, in Zukunft, wenn er ein großer Komponist werde, seine Texte allein zu schreiben¹⁷⁷. Ansporn fand er auch in seiner Familie. Unter Personen, die seine künstlerische – und darunter auch dichterische – Entwicklung prägten wären sein Vater – Friedrich Wagner, sein Stiefvater – Ludwig Geyer und sein Onkel – Adolf Wagner zu nennen¹⁷⁸.

Der Vater, obwohl ihn der kleine Richard kaum kannte, sorgte für Wagners ordentliche Ausbildung und hinterließ ihm eine imposante Bibliothek. Für die dramatische Kunst begeistert, hatte er die Möglichkeit, die Entwicklung der deutschen Dichtkunst mitzuerleben (parallel zu seiner Jugendzeit verlief Schillers Entwicklung als Dramatiker, dessen in Leipzig aufgeführte Stücke Friedrich Wagner gesehen haben muss). Obwohl er keine Chance hatte, seinen Sohn in der Hinsicht seiner Vorliebe für die Dichtkunst zu beeinflussen, ist es höchstwahrscheinlich, dass sie Wagner nach ihm geerbt hat.

Was aber der Vater nicht vollenden konnte, hatte ein guter Freund der Familie und bald Wagners Stiefvater übernommen. Ludwig Geyer, bekannt für seine Neigung zum Theater, auch als Dichter tätig, betrat eine Bühnenlaufbahn. Der junge Richard wurde von ihm häufig ins Theater genommen, wodurch sich zwischen den Beiden eine starke Verbindung entwickelte. Der erwachsene Wagner suggerierte sogar in einem Gedicht, Geyer¹⁷⁹ sei sein Vater gewesen:

Im wunderschönen Monat Mai
kroch Richard Wagner aus dem Ei.
Es wünschten viele, die ihn lieben,
er wäre lieber drin geblieben¹⁸⁰.

Es soll an dieser Stelle noch der Onkel, Adolf Wagner, erwähnt werden als Einer (wenn nicht der Wichtigste), der auf Wagners dichterische Laufbahn einen Einfluss nahm und seine Doppelbegabung förderte. Er studierte Theologie und bekam einen Ehrendoktorat der philosophischen Fakultät der Universität Marburg. Zu seinem Freundeskreis gehörten Schiller und Tieck, er lernte auch Goethe kennen. Er besuchte Fichtes

¹⁷⁶ Da Wagners musikalische Leistungen allgemein bekannt sind und auch nicht der Gegenstand der vorliegenden Arbeit, werden sie hier nur angedeutet, es wird auf sie aber nicht näher eingegangen.

¹⁷⁷ So behauptet zumindest der polnische Musikwissenschaftler, Musikkritiker und Autor zahlreicher Musikbücher, Bohdan Pocij, in seinem Werk mit dem prägnanten Titel: *Wagner* (Kraków 2005, S. 60-61).

¹⁷⁸ Eine ausführliche Beschreibung und Analyse von Wagners jugendlichen Einflüssen und von seinen Frühwerken liefert Johann Haselböck in seiner in Wien 1952 promovierten Dissertation unter dem Titel: *Die dichterische Entwicklung des jungen Richard Wagner*. Die Arbeit wurde nicht veröffentlicht, mir aber dank der Freundlichkeit der Universität zu Wien zugänglich gemacht.

¹⁷⁹ In dem Gedicht ist eine Anspielung auf den Vogel Geier gemeint. Übrigens machte sich Richard Wagner den Geier zum Wappentier, was auch von seinem Respekt und tiefer Bindung an den Stiefvater zeugt.

¹⁸⁰ Aus einem Brief an Minna von Barnhelm aus London vom 19. Mai 1855. In: Hans-Joachim Bauer/ Johannes Forner (Hrsg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*. Band 7. Briefe der Jahre 1855 bis 1856. März 1855 bis März 1856, Leipzig 1988, S. 93.

Vorlesungen und war mit Arnold Kanne befreundet, einem Forscher der Etymologie und Mythologie (was viel über Richard Wagners spätere Interessen besagt). Onkel Adolf (wie zweideutig es heutzutage auch klingen mag) veröffentlichte auch seine eigenen Dichtungen und war für den jungen Richard, der ihn als Gymnasialist oft besuchte, sicherlich ein Vorbild und unerschöpfliche Quelle intellektueller wie auch künstlerischer Impulse, was sich später in seiner Künstlerlaufbahn deutlich zeigen sollte.

Also versuchte Richard Wagner, von so vielen reizenden Persönlichkeiten umgeben, selber zu dichten. So entstanden seine Frühwerke (auf die hier nicht näher eingegangen wird): *Leubald*, *Die Hochzeit*, *Die Feen* und *Das Liebesverbot*. Wie man bei Haselböck lesen kann: „Dass die Jugendwerke nicht als höchste künstlerische Aussage, wohl aber als beachtenswerte Vorboten bevorstehender Meisterschaft zu werten sind, steht von vornherein fest“¹⁸¹. Eine Begabung zeigte sich bei dem jungen Wagner recht früh, entwickelte sich aber erst später.

Auch Dorothea Rühland, die sich einer Zusammenstellung von Wagners Frühwerken annahm¹⁸², bemerkte, der junge Wagner habe sich schneller und eigenständiger als Dichter (denn als Musiker) entwickelt auf der Suche nach einer ihm entsprechenden Kunstform.

Zweifellos verfügte der Autor vom *Ring* bereits in seiner Jugendzeit über eine Doppelbegabung und – in ihrem Rahmen – über dichterisches Talent. Was sollte aber in der Zukunft daraus werden?

Noch im 18. wie auch Anfang des 19. Jahrhunderts wäre es für einen Komponisten undenkbar gewesen, sich selbst einen Text zu dichten. Zu dieser Zeit war das Verfassen von Operntexten eine Disziplin, eine Aufgabe, mit der man jemanden beauftragte bzw. mit der man – als Dichter – beauftragt wurde. Jedoch beschloss der bereits als Komponist bekannte Wagner dies zu ändern, indem er die Libretti zu seinen Opern selbst dichtete und somit selbst zum Librettisten wurde. Und er machte einen Anfang für Andere, denn, wie man bei Cécile Prinzbach lesen kann, gab es im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bereits „eine ganze Reihe von Komponisten, die selbst zur Textfeder griffen“¹⁸³.

Den Prozess des Zueinanderreifens und schließlich auch der Verschmelzung von Dichter und Komponist, stellt Wagner selbst am Beispiel einer sehr ausgebauten Metapher von zwei Wanderern dar, die sich aus einem „Scheidepunkte“ in zwei entgegengesetzte Richtungen begeben. Nach einiger Zeit treffen sie sich wieder, erzählen einander von dem Gesehenen und Erlebten und trennen sich nochmals – diesmal begibt sich jeder in die Richtung, wo vor ihm der Andere gewesen ist. Dann treffen sie sich wieder und:

[s]ie sind eins; denn jeder weiß und fühlt, was der andere weiß und fühlt. Der Dichter ist Musiker geworden, der Musiker Dichter: jetzt sind sie beide vollkommener künstlerischer Mensch¹⁸⁴.

So resultierte Wagners Suche nach einer für ihn geeigneten Kunstform schließlich in einer Personalunion von Komponist und Dichter, die er selbst verkörperte. In dieser Verschmelzung sollten die beiden Künstlerwesen im Einklang verbleiben und sich

¹⁸¹ Haselböck, S. 2.

¹⁸² Vgl. Dorothea Rühland: *Künstler und Gesellschaft. Die Libretti und Schriften des jungen Richard Wagner aus germanistischer Sicht*. Frankfurt a.M. – Bern – New York 1986.

¹⁸³ Cécile Prinzbach: »Gehorsame Tochter der Musik« *Das Libretto: Dichtung und Dichter der Oper*. München, 2003, S. 72.

¹⁸⁴ Richard Wagner: *Oper und Drama*, Band 4, S. 159.

keinesfalls einander beschränken, sondern vielmehr ihre gegenseitigen Fähigkeiten ergänzen, während der Schaffensprozess zu einer Einheit verschmolz. Somit forderte Wagner eine Gleichsetzung von Dichter und Komponist und sagte selber, er wäre kaum einer ohne den anderen: „Bei mir ist der Akzent auf die Vereinigung des Dichters und des Musikers zu legen, als bloßer Musiker hätte ich nicht viel zu bedeuten“¹⁸⁵.

Wo liegt aber für Wagner die praktische Zäsur, mit der seine Doppelbegabung anfängt? Alle Forscher sind sich da einig¹⁸⁶ und das sagt auch der Meister selbst. Von einer Personalunion kann erst gesprochen werden, wenn ein Künstler Musiker und Dichter zugleich ist und als letzterer empfindet sich Wagner erst seit seiner Arbeit an dem *Fliegenden Holländer*: „Von hier an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ“¹⁸⁷. Er war also nicht mehr ein bloßer Handwerker, sondern ein Künstler und zwar einer, der ein Gesamtkunstwerk¹⁸⁸ ausführen sollte und im Stande war, dies zu tun.

Allerdings war Wagners Doppelbegabung eine problematische, auch für ihn selbst. Im Allgemeinen „soll [das] heißen: wir berühren hier die Frage der stilistischen *Ungleichzeitigkeit* hoch ausgebildeter Talente in einer Person“¹⁸⁹. Einfacher gesagt wird noch bis heute darüber gestritten (und das kam bereits zu Wagners Zeiten vor), ob Wagner im gleichen Maße ein guter Dichter wie ein genialer Komponist war. Oft wurde ihm vorgeworfen, dass seine dichterischen Bemühungen mit seinem kompositorischen Talent nicht mal vergleichbar wären. Es wird sogar von einigen Wagnerforschern vorgeschlagen,

zwischen den Arbeitsprozessen des (großen) Komponisten, die uns uneingeschränkt interessieren dürfen, und denen des (weniger großen) Dichters Wagner, die ein ähnliches Interesse nicht beanspruchen können, [zu unterscheiden]¹⁹⁰.

Es gibt aber auch Meinungen, nach denen dank Wagners Personalunion des Dichters und Komponisten der Gegensatz zwischen gutem Gedicht und guter Komposition aufgehoben wurde¹⁹¹.

¹⁸⁵ Aus einem Brief an Cosima Wagner vom 16. August 1869. In: Andreas Mielke (Hrsg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*. Band 21. Briefe des Jahres 1869, Leipzig 1988, S. 421.

¹⁸⁶ Um nur einige zu zitieren: „Und nun trat auf einmal ein Wagner mindestens seit dem «Holländer» mit dem Anspruch auf, seine Werke seien Ton-Dichtungen, die allen Anforderungen, wie sie an Wort-Dichtungen zu stellen sind, zu genügen bestimmt seien.“ (Franz W. Beidler: *Richard Wagners Wertung als Dichter*. In: „Schweizer Monatshefte“, 43. Jahr, Heft 6, September 1963, S. 635.); „[...] als es uns nur auf den Dramatiker Wagner ankommen kann, und dieser selbst im «Holländer» den Beginn seiner dichterischen Laufbahn erblickt hat.“ (Erich von Schrenck: *Richard Wagner als Dichter*, München 1913, S. IV.); „Der «Fliegende Holländer» bezeichnet den Wendepunkt.“ (Kurt Honolka: *Der Musik gehorsame Tochter. Opern – Dichter – Operndichter*. Stuttgart 1962, S. 70.); „Hartnäckig hat er darauf bestanden, daß vom *Fliegenden Holländer* seine Entwicklung als Dichter datiere.“ (Klaus Günther Just: *Richard Wagner – Ein Dichter?* In: Stefan Kunze: *Richard Wagner. Von der Oper zum Musikdrama*. München 1978, S. 81.).

¹⁸⁷ Richard Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde*. In: Wolfgang Golther (Hrsg.): *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4., S. 266.

¹⁸⁸ Auf den Begriff des Gesamtkunstwerkes wird näher im Kapitel 3.3. eingegangen.

¹⁸⁹ Gregor-Dellin, S. 804.

¹⁹⁰ Werner Breig: *Überlegungen zur Edition von Richard Wagners musikdramatischen Texten*. In: Walter Dürr/ Helga Lühning/ Norbert Oellers/ Hartmut Steinecke (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 307.

¹⁹¹ Vgl. Albert Wellek: *Über das Verhältnis von Musik und Poesie*. In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984, S. 80.

Ob seine Doppelbegabung für ihn eine problematische war, oder ob es nur ein Element seiner Selbstdarstellung war, ist schwer zu beurteilen, was sich aber ohne Zweifel feststellen lässt ist, dass seine Aussagen „über den Anteil seiner einzelnen Begabungen am Ganzen“¹⁹² oft widerspruchsvoll waren und darauf schließen ließen, dass er sich selber darüber nicht ganz im Klaren war. Auf die Beurteilung Wagners als Dichter wird aber im nächsten Kapitel ausführlicher eingegangen.

Bevor es aber dazu übergegangen wird soll nochmals betont werden, dass im Rahmen des „organisch gleichzeitige[n] Entstehen[s] von Dichtung und Musik“¹⁹³, die in einem Gesamtkunstwerk¹⁹⁴ vereinigt werden sollen, der Musiker „dem Dichter seine Hand hinzustreck[te], aber auch die des Dichters zu ergreifen vermochte“¹⁹⁵, was in einer Verschmelzung beider Künst(ler) und Geburt eines tonvermählten Dichters¹⁹⁶ resultierte, der nichts Anderes war, als die von einer Doppelbegabung bestimmte Verkörperung der Personalunion zwischen dem Wort- und Tonkünstler.

3.2. Zwischen Dichtertum und Dilettantismus

Durch die gesamte Rezeptionsgeschichte des Wagnerschen Werks zieht sich der Zweifel an Wagners Könnerschaft.¹⁹⁷

Wagners Dichter-Sein scheint seit immer eine umstrittene Angelegenheit zu sein. Von einigen wurde er für ein Genie gehalten, von anderen für einen Dilettanten¹⁹⁸. Der Meister selbst machte es aber gar nicht leichter, indem er sich mal kritisch, mal zustimmend über seine eigene Dichtkunst äußerte.

Es gab und gibt heute noch unter Schriftstellern, Musikern, Kritikern und Wissenschaftlern eine Reihe von Wagners Enthusiasten, die seine Dichtungen hochschätzen. Es sei hier stellvertretend einer seiner bekanntesten Verehrer, nicht nur im Bereich der Musik, sondern eben auch in dem seiner Dichtkunst, Thomas Mann erwähnt, der Wagner ein ganzes Werk mit gesammelten Aufsätzen und Briefen widmete, welche er unter dem Titel *Wagner und unsere Zeit* zusammenbrachte. Seine Wertung Wagners dichterischen Schaffens äußerte er am prägnantesten in einem *Ring*-Essay: „Wagners Dichtertum anzuzweifeln schien mir immer absurd. [...] Die wundervollen Laute, die hier der Musiker findet, verdankt er dem Dichter“¹⁹⁹. Der Autor der *Buddenbrooks* pries bei Wagner, „dessen dichterische Wirkung, gleich der Klopstocks, außer dem Gebiet des Individuellen liegt“²⁰⁰, sein dichterisches Sprachvermögen, dank welchem seine Texte

¹⁹² Ebd., S. 805.

¹⁹³ Otto Strobel (Hrsg.): *Richard Wagner. Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung*. München 1930, S. 16.

¹⁹⁴ Auf den Begriff des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes wird im Kapitel 3.3. ausführlich eingegangen.

¹⁹⁵ Richard Wagner: *Oper Und Drama*. In: Golther (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, S. 150.

¹⁹⁶ Ebd., S. 147.

¹⁹⁷ Kunze, S. 9.

¹⁹⁸ Wagner als Dilettant (in gar nicht selbstverständlicher Bedeutung dieses Wortes) erscheint öfters bei Nietzsche (Vgl. Ders.: *Richard Wagner in Bayreuth*. In: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, 2. Band, 4. Stück, Leipzig 1907), wie auch bei Thomas Mann (Vgl. Ders.: *Wagner und unsere Zeit. Aufsätze – Betrachtungen – Briefe*. Frankfurt a.M. 1963).

¹⁹⁹ Thomas Mann: *Richard Wagner und ›Der Ring des Nibelungen‹*. In: Ders.: *Wagner und Unsere Zeit. Aufsätze – Betrachtungen – Briefe*. Frankfurt a.M. 1963, S. 147.

²⁰⁰ Thomas Mann: *Auseinandersetzung mit Richard Wagner*. In: Ders.: *Wagner und unsere Zeit*, S. 26.

bereits in Bezug auf die Musik konzipiert wurden, die erst komponiert werden sollte („Laute, die hier der Musiker findet“).

Thomas Mann war aber nicht der Einzige, und auch nicht der Erste, der Wagners Dichtkunst pries. Bereits zu Wagners Lebzeiten wurde er in den schriftlichen Fixierungen der deutschen Literaturgeschichte berücksichtigt, mit der *Geschichte der Deutschen Literatur seit Lessings Tod* von Julian Schmidt (Neuaufgabe 1858, 3. Band) angefangen²⁰¹, woraus man den sich aufwerfenden Schluss ziehen kann, dass er als ein aktiver Mitgestalter der deutschen Literaturgeschichte angesehen, also als Dichter ernst genommen und geschätzt wurde. Man hatte ihn sogar angeblich zu einem nationalen Dichter machen wollen (!) und zwar wegen der mittelalterlichen Stoffe, die er aufgearbeitet hatte, wozu es aber schließlich doch nicht gekommen ist und wahrscheinlich auch hätte nie kommen können, erstmals, weil die Qualität seiner Kunst des Wortes doch zu niedrig geschätzt wurde und zweitens, weil „die charakteristische Eigenschaft der deutschen Nation [...] auf dem Gemüt [beruhe], der Einheit der idealen Anschauung mit dem Gewissen, und in dieser Beziehung sind Wagners Opern durchaus undeutsch. Seine Sittlichkeit ist eine transzendente, von dem Gemüt wie von dem Gewissen losgelöst“²⁰². Allerdings gilt er als einer der anerkanntesten und bedeutendsten Librettisten des 19. Jahrhunderts²⁰³.

²⁰¹ Weitere literaturgeschichtliche Werke vom Ende des 19. bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Wagner als einen Teil der Literaturgeschichte miteinbezogen oder ihn gar als Dichter gepriesen haben: Gustav Brugier: *Geschichte der deutschen Literatur*. Freiburg 1865; Heinrich Kurz: *Deutsche Literaturgeschichte*. Band 4. Leipzig 1872; Robert König: *Deutsche Literaturgeschichte*. Leipzig 1878; Richard Weltrich: *Richard Wagners Tristan und Isolde*. Berlin 1904; Paul Heinze/ Rudolf Goette: *Geschichte der deutschen Literatur. Von Goethes Tod bis zur Gegenwart*. Dresden 1890; Adolf Stern: *Die deutsche Nationalliteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart*. Marburg 1886; Richard M. Meyer: *Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts*. Berlin 1912; Friedrich Kummer: *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*. Dresden 1908; Erich von Schrenck: *Richard Wagner als Dichter*. München 1913; Eduard Engel: *Geschichte der deutschen Literatur*. Leipzig 1906; Artur Eloesser: *Die deutsche Literatur vom Barock bis zur Gegenwart*. Berlin 1931; Hugo Bieber: *Der Kampf um die Tradition; die deutsche Dichtung im europäischen Geistesleben 1830-1880*. Stuttgart 1928; Ernst Alker: *Geschichte der deutschen Literatur, von Goethes Tod bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1950. Nach den Kriegsjahren bricht diese Kontinuität der literaturgeschichtlichen Werke, die Wagner als Textautor berücksichtigen, deutlich ab (die 1950 erschienene Publikation ist eine überraschende Ausnahme). In einem 1982 erschienenen kritischen Artikel stellt ein deutscher Germanist, Hans Rudolf Vaget, fest, dass nach vielen Jahren nicht eines, sondern gleich zwei literaturwissenschaftliche Werke zu Wagner herausgegeben wurden (damit meint er die Werke von Peter Wapnewski, an die in der vorliegenden Arbeit mehrmals angeknüpft wird). Bei dieser Gelegenheit spricht er von „gestörte[m] Verhältnis der Germanistik zum Werk Wagners“ und einer „fast gänzlichen Abstinenz der deutschen Germanistik in Sachen Wagner“, die er damit zu erklären versucht, in dieser Zeit lebe eine „Generation von Germanisten, die [...] nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches in der langen Periode des Überdrusses an Wagner, ja der instinktiven Verachtung, aufgewachsen ist“ und daher sei das, was in dem genannten Zeitraum nach 1950 „das Verhältnis der deutschen Germanisten zu Wagner [...] kennzeichnet, [...] eher Verlegenheit oder Gleichgültigkeit“. Und er fährt fort: „Wenn von dem gestörten Verhältnis der literarischen Intelligenz [...] zu Wagner die Rede ist, [...] so stellt sich wie selbstverständlich der Hinweis auf Hitler ein, auf den Mißbrauch, den die Nazis mit dem Werk Wagners getrieben haben und den die vermeintlichen Hüter des Erbes keineswegs unwillig mitmachten. Nach Hitler [...] ist es mit der Lust am [...] Wagner endgültig vorbei. Indes scheint der Nazismus nicht nur die Lust an Wagner verdorben zu haben, [...], [sondern] auch die intellektuelle Neugier, die dieses Werk im höchstem Maße nötig hat und verdient.“ Vgl. Hans Rudolf Vaget: *Germanistik und Wagner-Kritik. Anmerkungen zu den Wagner-Studien von Peter Wapnewski*. In: „Orbis Litararum. International Review of Literary Studies.“ Vol. 37, No.1, Copenhagen 1982, S. 185-195.

²⁰² Julian Schmidt: *Geschichte der Deutschen Literatur seit Lessings Tod*. Bd. 3, Leipzig 1858, S. 195.

²⁰³ Vgl. Werner Breig: *Überlegungen zur Edition von Richard Wagners Musikdramatischen Texten*. In: *Der Text im musikalischen Werk*, S. 284.

Selbstverständlich gab es auch kritische Stimmen, die Wagners Dichtertum als solches negativ beurteilten oder gar in Frage stellten und ihn als einen Dilettanten abstempeln ließen. Ihm wurde vorgeworfen, der Wortkünstler in ihm sei dem Musiker nicht ebenbürtig, dass seine sprachliche Gestaltungskraft weit hinter seiner dichterischen Intention zurückgeblieben sei, dass er, wenn er überhaupt als selbständiger Dichter zu gelten sei, doch unfähig gewesen sei, „seine Empfindungen zu artikulieren, ohne in Verkrampfung, Banalität und Phrasen zu verfallen“²⁰⁴. Und es ging noch weiter –

Wenn überhaupt Wagners Kunstwollen echtes Dichtertum in sich barg, hat er es teils bewußt, teils unbewußt dem Musiker zum Opfer gebracht und wohl auch bringen müssen²⁰⁵.

Somit wurde auch die Personaleinheit von Dichter und Musiker, als deren Verkörperung sich Wagner verstand und in der sich die beiden Künstler ebenbürtig sein sollten, bestritten. Im Allgemeinen warf man Wagner vor, seine Libretti seien auf einem sehr niedrigen (wenn überhaupt) künstlerischen Niveau.

Bereits einige Jahre nach dem Tod Wagners wurde klar, worauf die meisten Forscher aufmerksam zu machen versuchten, nämlich dass Wagners Texte zwar als autonome Werke ihr Existenzrecht beanspruchen dürfen und als solche betrachtet werden können, jedoch nicht separat von der Musik beurteilt werden sollten. So schrieb beispielsweise Erich von Schrenck in seiner 1913 herausgegebenen Abhandlung:

Es ist ein schweres Mißverständnis, wenn man meint, Wagner den Dichter ohne Berücksichtigung seiner Musik verstehen und beurteilen zu können. Kein Mensch kann die poetische Wirkung Wagners bloß dadurch erfassen, daß er ihn am Schreibtisch bei der Studierlampe liest²⁰⁶.

Auch Wolfgang Golther schloß sich dieser Meinung an, indem er behauptete, Wagners Dichtungen seien nicht bestimmt, um gelesen zu werden²⁰⁷. Einer anderen Meinung schien ihr Autor selbst gewesen zu sein, der sie bei feierlichen Lesungen vorgetragen hat. Es gäbe daran nichts Besonderes, wenn nicht die Tatsache, dass es nur die vorgetragenen Texte, ohne Musik waren. Diese Idee hat sich, euphemistisch formuliert, nicht durchgesetzt, weil Wagners Wort ohne Musik nicht die erzielte Wirkung hatte²⁰⁸, was aber nicht von einer minderen künstlerischen Qualität der Dichtung zeugt, sondern die Notwendigkeit beweist, Wagners Werke als Gesamtkunstwerke wahrzunehmen.

Obwohl sich der Schöpfer vom *Ring des Nibelungen* überhaupt darum nicht zu kümmern schien, wie sein dichterisches Schaffen beurteilt wurde, machte er auf den ersten Blick den Eindruck, auch sehr kritisch seiner Dichtkunst gegenüber zu sein. Einer

²⁰⁴ Beidler, S. 641.

²⁰⁵ Bruno Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik*. Bd. IV, Berlin 1959, S. 355.

²⁰⁶ Erich von Schrenck: *Richard Wagner als Dichter*. München 1913, S. 5.

²⁰⁷ Vgl. Golther: *Richard Wagner als Dichter*. Berlin 1904, S. 11. Wolfgang Golther, ein deutscher Germanist und Literaturhistoriker, der auch als Mitbegründer der Wagner-Philologie gilt, ist auch Autor anderer mit Wagner verbundener Werke: *Richard Wagner – Leben und Lebenswerk – Musikerbiographie*. Leipzig 1926; (als Herausgeber) *Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*. Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart 1912; (als Herausgeber) *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871*. Berlin 1904; *Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagners*. Charlottenburg 1902.

²⁰⁸ Vgl. Honolka, S.76-77.

seiner Forscher, Klaus Günter Just, stellt fest: „Illusionslos erkannte er, den man den genialsten Illusionisten des 19. Jahrhunderts genannt hat, Größe und Grenzen seiner literarischen Begabung“²⁰⁹. Der Meister behauptete, er besitze keinerlei dichterische Ambitionen, was in der Hinsicht sinnvoll wäre, als literarischer Ehrgeiz das Libretto vernichte²¹⁰. Er meinte:

Ich bin kein Dichter, und es ist mir ganz gleich, ob man meiner Diktion Vorwürfe macht, bei mir ist alles Aktion; es ist mir bis zu einem gewissen Grad gleichgültig, ob man meine Verse versteht, meine Handlung wird man schon begreifen²¹¹.

Oder auch:

Ich bilde mir auf meinen Dichterberuf nichts ein und gestehe, daß ich nur aus Notdurft, weil mir keine guten Texte geboten wurden, dazu griff, mir diese selbst zu dichten²¹².

Auf der anderen Seite aber stand sein Verhalten im völligen Widerspruch zu anderen seiner Äußerungen:

Ich war von nun an in bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker²¹³.

Nach dieser Feststellung empfand sich Wagner in erster Reihe als Dichter und erst dann als Komponist. Eine Begründung und Bestätigung zugleich kann in der Tatsache erkannt werden, dass seine Texte, die Libretti zu seinen Opern, in seinem Schaffensprozess den Vorrang hatten – zuerst wurden sie geschaffen und erst dann wurde zu ihnen Musik komponiert. Selbstverständlich ist das eine Vereinfachung, denn Wagner hatte gedichtet, indem er bereits in seinem Kopf die künftig zu entstehende Musik hatte, so wurde auch das Wort mit Berücksichtigung derer konzipiert, auch wenn es als Erstes entstand. Tatsache bleibt, dass einige Dichtungen Wagners viele Jahre vor ihren musikalischen Widerspiegelungen entstanden, um hier bloß an den *Ring* und seinen langjährigen Entstehungsprozess zu erinnern.

Wagner wurde auch gerne für sein Dichtertum gelobt und vermerkte es mit Vorliebe in seiner Cosima diktierten Autobiographie. So zum Beispiel in der Erwähnung von seinem Treffen mit Carl Reissiger:

[Er] klagte mir seine Not, einen guten Operntext zu bekommen, und hielt es für sehr vernünftig von mir, daß ich mich daran zu gewöhnen scheine, mir meine Texte selbst zu schreiben. Ein gleiches zu tun, habe er leider in der Jugend vernachlässigt, und doch fehle ihm nichts weiter zu glücklichen Erfolgen als dramatischer Komponist²¹⁴,

was natürlich indirekt hieß, Wagners Dichtungen seien gut genug, um Reissiger als Libretti dienen zu können. Gesagt, getan – einige Zeit später verfertigte Wagner einen

²⁰⁹ K. G. Just: *Richard Wagner – Ein Dichter?*, S. 80.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 84.

²¹¹ Cosima Wagner: *Die Tagebücher*. Bd. 1: 1869-1873, Berlin 2015, S. 255.

²¹² Aus einem Brief vom 30. Januar 1844 an den Verleger und Dichter Carl Gaillard. Zit. nach: Erich Urban: *Strauss contra Wagner*. Berlin und Leipzig 1902, S. 33.

²¹³ Richard Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde*, S. 316.

²¹⁴ Richard Wagner: *Mein Leben*. München 1911, hier zit. nach der einmaligen Jubiläumsausgabe 1963, S. 271.

Operntext für Reissiger, von dem dieser aber doch nicht verwendet (schuld daran sei angeblich dessen Gattin gewesen, meinte Wagner), aber später von seinem Freund Johann Friedrich Kittl zu dessen Komposition aufgeführt wurde. Dies wiederum wurde eine Gelegenheit, ein weiteres Kompliment zu notieren:

[...] bei welcher Gelegenheit ich sogar von einem Prager Kritiker belehrt wurde, daß dieser Text Zeugnis für meine eigentliche Befähigung zum Librettisten ablege und es nur eine Verirrung sei, wenn ich auch mit dem Komponieren mich abgäbe²¹⁵.

Dabei hat Wagner nicht vermerkt, ob es heiße, er sei ein hervorragender Librettist, oder, dass er beim Dichten bleiben solle, da er ein schlechter Komponist sei... In demselben Absatz fügt er aber ehrlich hinzu: „[...] wogegen [Heinrich] Laube nach meinem »Tannhäuser« behauptete, es sei mein Unglück, daß ich mir nicht von einem geschickten Theaterstückschreiber einen ordentlichen Operntext für meine Musik machen ließe“²¹⁶, was auf Wagners kritische Einstellung zu seiner eigenen Kunst und eine Distanz sich selbst gegenüber schließen ließe – beides kaum glaubwürdig.

Auch ohne eine positive Beurteilung glaubte Wagner an den Wert und die höchste künstlerische Qualität seiner dichterischen Werke. Obwohl er konsequent für das Gesamtkunstwerk plädierte, in dem Text und Musik verschmelzen, also gleichwertig und untrennbar sein sollten, war er davon überzeugt, dass seine Dichtungen auch ohne seine Kompositionen einen Rang hätten. Beweise dafür gibt es genug. Erstens die Tatsache, dass er seine Textbücher veröffentlichen ließ, wie zum Beispiel die zum *Ring des Nibelungen*, die bereits 1853 als Privatdruck (!) in einer stark beschränkten Zahl von 50 Exemplaren erschienen und an Freunde verschenkt worden sind. Seine

Überzeugung, dass es sich bei den Textbüchern um Dichtungen handelte, führte auch wie selbstverständlich dazu, dass sie separat veröffentlicht wurden, auch dies, bevor die Komposition abgeschlossen war. Ihr Rang als Dichtungen begründete ihre Existenz²¹⁷.

Und zweitens – dass er sie als literarische Werke öffentlich vorlas, wofür auch der *Ring* ein gutes Beispiel sein könnte (z.B. die Lesung im Februar 1853 im Hotel Baur au Lac in Zürich).

Diesen Widerspruch zwischen Wagners Selbstkritik und (falscher?) Bescheidenheit einerseits und seinem hohen Selbstwertgefühl als Dichter andererseits, versucht Just mit der Begründung zu erklären, dass Wagner wisse, „wo er kein Dichter ist, er weiß aber auch, wann er den Ehrentitel eines Dichters beanspruchen darf“²¹⁸. Ob es aber in der Tat so war oder ob dies nur ein Element der mühsam gebauten Selbstdarstellung des „genialsten Illusionisten des 19. Jahrhunderts“ war, ist kaum zu unterscheiden.

Worin sich aber zweifelsohne Wagners Dichtertum manifestiert, ist seine dichterische Absicht – ein von ihm geprägter Begriff, der in einem seiner bekanntesten (und wichtigsten) theoretischen Werke, *Oper und Drama*, sehr häufig vorkommt. Er hängt unmittelbar mit zwei anderen Begriffen zusammen, die mit Wagner verbunden

²¹⁵ Ebd., S. 272.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Egon Voss: *Kommentar*. In: Ders. (Hrsg.): *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*. Stuttgart 2012, S. 469.

²¹⁸ Just: *Richard Wagner – ein Dichter?*, S. 81.

sind: dem bereits (mehrmals) erwähnten Gesamtkunstwerk und dem Musikdrama²¹⁹, in welchem sie sich verwirklichen konnte. Hier soll sie von dem Musiker, ihrem Verwirklicher, ausgeführt werden, was uns zurück zu der Personalunion von Wort- und Tonkünstler führt.

Im *Kunstwerk der Zukunft* äußert sich Wagner dazu wie folgt:

Die Absicht, die des Dramas, ist aber zugleich die einzige wahrhaft künstlerische Absicht, die überhaupt auch nur verwirklicht werden kann [...]. Diese Absicht erreicht aber nicht eine Kunstart für sich allein, sondern nur alle allgemein, und daher ist das allgemeine Kunstwerk zugleich das einzig wirkliche, freie, d.h. das allgemein verständliche Kunstwerk²²⁰.

Die Doppelbegabung Wagners, die er zu einer nötigen Bedingung, um ein vollwertiges Kunstwerk zu schaffen gemacht hat, spiegelt sich beinahe in jedem Aspekt seines Dichtertums wieder. Er war nämlich ein sehr stark in Musik verankerter Dichter, einer, „der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Aufführung seiner Dichtung sich im voraus bewußt war“²²¹. Das heißt, die von ihm gedichteten Verse, auch wenn sie entstanden waren, noch bevor die Musik komponiert wurde, wurden bereits mit einem musikalischen Potenzial und einem hohen Grad an Vertonbarkeit geschaffen, mit einer Vorahnung der Musik, die später perfekt zu ihnen passte, was Wagners dichterische Begabung nur bestätigt.

²¹⁹ Der Begriff ‘Musikdrama’ wird mit Wagner in Verbindung gebracht, obwohl er nicht von ihm stammt, sondern 1833 als Gegensatz zum ‚musikalischen Drama‘ von Thomas Mundt geprägt wurde, als eine Bezeichnung für die Einheit von der Dicht- und Tonkunst. Verbindung des Begriffes mit Wagner ist umso irreführender, dass er selbst ihn nicht wahrnehmen wollte, was er in seiner Schrift *Über die Benennung „Musikdrama“* zum Ausdruck brachte. Als Reaktion darauf, dass man seine Werke als Musikdramen getauft hatte, ironisierte er: „Zwar habe ich Grund anzunehmen, daß mir diese Bezeichnung zuerst meinen neueren dramatischen Arbeiten die Ehre einer ausnehmenden Klassifizierung zugedacht worden sei; je weniger ich mich aber geneigt finden konnte, diese mir anzueignen, desto mehr gewahre ich dagegen andererseits die Neigung, mit dem Namen <Musikdrama> ein neues Kunstgenre zu bestimmen, welches, sehr vermuthlich auch ohne meinen Vorgang, als einfach der Stimmung und den Anforderungen der Zeit entsprechend, sich nothwendig herausbilden mußte, und nun für Jeden, etwa als bequemes Nest zum Ausbrüten seiner musikalischen Eier, bereit lege.“ Und weiter spottete er, in dem er meinte, dem Begriffe wurde eine umgekehrte Bedeutung gegeben, als beabsichtigt worden war, die eines musikalischen Dramas nämlich: „Ein ›musikalisches Drama‹ wäre, streng genommen, ein Drama gewesen, welches entweder selbst Musik macht, oder auch zum Musikmachen tauglich ist, oder gar Musik versteht, etwa wie unsere musikalischen Rezensenten. Da diese nicht passen wollte, verbarg sich der unklare Sinn besser hinter einem völlig unsinnigen Worte: denn mit ›Musikdrama‹ war etwas gesagt, das kein Mensch noch gehört hatte“. (Richard Wagner: *Über die Benennung „Musikdrama“*. In: Golther (Hrsg.): *Richard Wagner. Gesammelte Dichtungen und Schriften*, Band 9, S. 302-303.). Als eine offizielle Definition des Musikdramas kann man dagegen Folgendes lesen: „eine [...] Bezeichnung für ein musikalisches Bühnenwerk von betont dramatischer Struktur in Text und Vertonung, im Gegensatz zu der nach Gesangsnummern abgeleiteten, oft auch bei schlechtem Libretto rein aus der Musik lebenden Oper ein arienloses, durchgehend vertontes Werk, dessen dichterisches und musikalisches Element (Wort und Ton) sich gleichwertig gegenseitig ergänzen und durchdringen“ (Wilpert, S. 501-502). Demnach kann eindeutig festgestellt werden, dass dieser Begriff, ob er dem Meister gefiel oder nicht, treffend für sein Schaffen war. Mehr zu Wagners Musikdramen kann bei Dahlhaus nachgelesen werden (Carl Dahlhaus: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. Regensburg 1971).

²²⁰ Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*. In: *Gesammelte Dichtungen und Schriften*, Band 3, S. 159.

²²¹ Richard Wagner: *Die Mitteilung an meine Freunde*. In: *Gesammelte Dichtungen und Schriften*, Band 4, S. 316.

Die dichterische Absicht wird übrigens auch in der bereits angesprochenen, sich über zwei Seiten erstreckenden Metapher erwähnt – von Dichter und Musiker als zwei Wanderern, die sich zweimal trennen, um zweimal wiederzueinander zu finden und schließlich zu Einem zu werden, um sich dann nie wieder zu trennen. Als der Dichter die Meere durchschwimmen will, die vor ihm der Musiker betreten hat, wartet auf ihn ein Schiff:

Am Steuer dieses herrlich die Fluten durchsegelnden Schiffe wird der Dichter, der zuvor mühsam Schritt für Schritt Berg und Tal gemessen, sich mit Wonne der allvermögenden Macht des Menschen bewußt; von seinem hohen Borde aus dünken ihn die noch so mächtig rüttelnden Wogen willige und treue Träger seines edlen Schicksales, dieses Schicksales der dichterischen Absicht²²².

Spätestens an dieser Stelle soll die Frage gestellt werden, wodurch sich das Dichtertum Wagners auszeichnet und worin sich seine literarische Kompetenz manifestiert, in denen sich seine dichterische Absicht verwirklicht und somit zum Beweis wird, dass Wagner nicht nur als Komponist zuständig war, sondern auch seine Tätigkeit als Librettist mehr als ernst genommen hatte, indem er sich auf die Textarbeit gründlich vorbereitet hatte und auch während ihr mit höchstem Engagement und Bedacht verfuhr.

Die literarische Veranlagung Wagners und seine Zuständigkeit in dieser Hinsicht widerspiegeln und beweisen sich zugleich grundsätzlich in zwei Aspekten seiner dichterischen Tätigkeit. Erstens in dem Schaffensprozess des *Ring*-Textes (der seine Suche nach dem Stoff und Studieren literarischer Vorlagen miteinbezieht), der ein langer und mühsamer war, von vielen tiefgründigen philologischen Vorbereitungen eingeleitet, wie auch von zahlreichen literarischen Untersuchungen begleitet. Zweitens, beweist Wagners spezifisches, besonders für den *Ring* geschaffenes sprachliches Librettoidiom seine philologische Gewandtheit. An dieser Stelle sollen sie erläutert werden.

3.2.1 Der Librettist Wagner und sein Schaffensprozess: Die Entstehung des *Ring*-Textes

Wie ernst Wagner seine Arbeit am Libretto nahm und dass sie ihm nicht nur ein Zusatz zur Musik war, zeugt unter anderem die Tatsache, wie viel Aufwand er aufgebracht hat, um die literarische Tetralogie zu schaffen²²³.

²²² Richard Wagner: *Oper und Drama*. Band 4, S. 160.

²²³ Dieser Aufwand wurde von vielen Forschern bemerkt und geschätzt, die dann diesem besonderen literarischen Werk ihre Texte gewidmet haben. Unter ihnen: Franz Müller: *Der Ring des Nibelungen. Eine Studie zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagners*. Leipzig 1862; Karl Dollhopf: *Der Ring des Nibelungen von R. Wagner. Sachliche und sprachliche Erläuterungen mit einer Charakteristik der Dichtung*. München 1870; Gustav Dullo: *Richard Wagner. Ein Wort der Aufklärung über dessen Nibelungen-Trilogie*. Königsberg 1872; Aleksander Bandrowski: *Rozbiór tematyczny Ryszarda Wagnera Trylogii z prologiem p.t. Pierścień Nibelunga z analizą motywów przewodnich ilustrowaną przykładami*. Lwów 1907; Alice Cleather/ Basil Crump: *The Ring of the Nibelung. An Interpretation embodying Wagner's own explanations*. London 1911; Adolph Pochhammer: *Richard Wagner's Der Ring des Nibelungen*. Berlin 1911; Erich Kloss/ Hans Weber: *Richard Wagner über den Ring des Nibelungen. Aussprüche des Meisters über sein Werk in Schriften und Briefen*. Leipzig 1913; Ernst Meinck: *Richard Wagners Dichtung 'Der Ring des Nibelungen' aus der Sage neu erläutert von Professor Dr. E. Meinck*. Liegnitz 1920; Bernard Shaw: *The perfect Wagnerite: A Commentary on the Niblung's Ring*. London 1923; Walter Engelsmann: *Wagners klingelndes Universum: Der Ring aus Gott, Welt, Macht, Besitz, Liebe, Weib, Mutter und Mensch*. Potsdam 1933; Robert Donnington: *Wagner's „Ring“ and its Symbols*. London 1963;

Die Idee vom Schaffen eines monumentalen Werkes reifte in Wagner lange Zeit. In *Eine Mitteilung an meine Freunde* schrieb er: „Es drängte mich, etwas zu dichten, das (...) mein schmerzliches Bewußtsein auf eine dem gegenwärtigen Leben verständliche Weise mitteile“²²⁴. Endlich fand er den richtigen Stoff:

Hatte mich nun schon längst die herrliche Gestalt Siegfried angezogen, so entzückte mich vollends erst, als es mir gelungen war, sie, von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung vor mir zu sehen. Erst jetzt auch erkannte ich die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Dramas zu machen, was mir nie eingefallen war, solange ich ihn nur aus dem mittelalterlichen Nibelungenliede kannte²²⁵.

Wie bereits erwähnt soll in der vorliegenden Arbeit *Der Ring des Nibelungen* als ein literarisches, nicht als ein musikalisches Werk angesehen werden, es wirft sich also bereits an dieser Stelle die Frage auf, warum Wagner beschlossen hat, den Text zur erdachten Oper selber zu dichten. Er war doch hauptsächlich Komponist und auch als solcher war er bekannt, außerdem war es zu seiner Zeit üblich, dass die Komponisten ihre eigenen Librettisten hatten²²⁶. Bereits im 18. Jahrhundert war „die Abfassung von Operntexten [...] zu einem spezialisierten Zweig der dramatischen Dichtung geworden“²²⁷. Wagner hielt nicht viel von dieser Tradition, beschloss also, mit ihr zu brechen. Einer seiner Gründe war sehr einfach, gar banal: man hatte ihm zwar Libretti anderer Autoren für das von ihm beabsichtigte musikalische Werk vorgeschlagen, es gefiel ihm aber keines²²⁸. „[Der Musikverlag] Peters sandte Wagner Nibelungen-Libretti von Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio, Friedrich Theodor Vischer, Luise Peters und Franz Brendel“²²⁹. Diese Texte „fand aber Wagner seiner kompositorischen Absicht nicht entsprechend und entschloss sich, das Libretto selber zu verfassen“²³⁰. Der große Komponist pries seine Musik so hoch, dass er niemandem erlaubte, sie durch ein – seiner Meinung nach – unzulängliches Libretto zu verderben.

John Louis DiGaetani: *Penetrating Wagner's Ring. An Anthology*. London 1978; Dieter Borchmeyer: *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen*. München 1987; Herbert Huber: *Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen. Nach seinem mythologischen, theologischen und philosophischen Gehalt Vers für Vers erklärt von Herbert Huber*. Weinheim 1988; Elisabeth Magee: *Richard Wagner and the Nibelungs*. Oxford 1993; Udo Borchmeyer: *Zeitstrukturen in Richard Wagners 'Ring'-Tetralogie*. Frankfurt a.M. 1994; Udo Borchmeyer/ Dieter Borchmeyer: *Richard Wagner – „Der Ring des Nibelungen“*. Ansichten des Mythos. Weimar 1995; Ulrich Müller/ Oswald Panagl: *Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners ‚Der Ring des Nibelungen‘, ‚Tristan und Isolde‘, ‚Die Meistersinger von Nürnberg‘ und ‚Parsifal‘*. Würzburg 2002; Volker Mertens: *Das ‚Nibelungenlied‘, Richard Wagner und kein Ende*. In: Joachim Heinzle et al. (Hrsg.): *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Wiesbaden 2003, S. 459-496; Rolf Stemmler: *Der Ring des Nibelungen: Richard Wagners vielschichtige Tetralogie eingängig erzählt*. Würzburg 2005; Peter Wapnewski: *Der Ring des Nibelungen. Richard Wagners Weltendrama*. München 2008; Isolde Reiter: *Richard Wagners ‚Der Ring des Nibelungen‘*. Regensburg 2010.

²²⁴ Richard Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde*, S. 331.

²²⁵ Ebd., 312-313.

²²⁶ Vgl. Beidler, S. 635. Mehr dazu: Voss, S. 468.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Zu dem Grund, weswegen Wagner seine Libretti selber verfasste, äußert sich auch Voss, S. 468-469.

²²⁹ Carl Dahlhaus (Hrsg.): *Pipers Enzyklopödie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballet*. Bd. 6. Zürich 1997, S. 595.

²³⁰ Bitner-Szurawitzki, S. 26.

Die Arbeit an dem Libretto dauerte 4 Jahre. Unter „dem Libretto“ wird hier – wie auch in den folgenden Kapiteln – die Gesamtheit von allen vier Libretti der Tetralogie verstanden.

Alles fing 1848 an, als Wagner im Spätsommer den Aufsatz *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* verfasste. Bereits einige Jahre zuvor beschäftigten ihn die deutschen Sagen – vor allem die Nibelungensage – besonders während seines Kurarufenthaltes im Marienbad. Während er sich geduldig unterschiedlichen medizinischen Behandlungen unterzog, hatte er genug Zeit, um sich den Sagen-Betrachtungen zu widmen. Parallel dazu keimte in ihm die Idee von einem Nibelungen-Werk.

Eine Zeitlang wurden Hydrotherapie, Diät und Abstinenz seine neue Religion. [...] So nahm er für neun Wochen ein entbehrungsreiches Leben auf sich, mit nassen Einpackungen, Kompressen, kalten Wannen und mehrstündigen Märschen zum Aufwärmen, begnügte sich mit einer Wasserdiät ohne Bier, Wein, Kaffee oder Tee, mit trockenem Brot und kalten Suppen – anfangs mit wachsendem Wohlbefinden und dem Gefühl einer heiligen Reinigung von innen, am Ende verwundert darüber, daß er abmagerte, immer aufgeregter wurde und jeder Nerv schmerzte. [...] Die erhabene Öde der Alpenlandschaft vor Augen, oft in Nebelschwaden getaucht, dann in blauer, eisiger Höhe, der bedrängendsten Sorgen ledig, dachte er über die Nibelungen nach²³¹.

Das Ergebnis dieses Nachdenkens waren eben *Die Wibelungen*, die später als stoffliche Basis für den *Ring* dienen sollten.

Die Nibelungen-Idee verließ ihn aber, trotz ihrer schriftlichen Fixierung, nicht – im Herbst (am 4. Oktober) desselben Jahres schrieb Wagner eine Prosavorstudie für den späteren *Ring des Nibelungen*. Diesen Aufsatz betitelte er *Nibelungensage (Mythus)*²³². Erwähnenswert an dieser Stelle wäre, dass jedes seiner vier späteren Libretti, die Bestandteile der Tetralogie werden sollten, zuerst als Prosaentwurf entstand²³³.

Ursprünglich war es Wagners „dichterische Absicht“²³⁴ nur ein Libretto als vollständiges, abgeschlossenes Werk zu schaffen, das er *Siegfrieds Tod* nannte. Die Tetralogie hatte er damals noch keinesfalls beabsichtigt²³⁵. Als aber der Text vollendet war, erkannte sein Autor, dass es nur der Anfang eines viel größeren dichterischen Vorhabens war. Er verspürte nämlich ein Ungenügen, da dieses Werk seiner Meinung nach – wie es sich herausstellte – die Fülle des Nibelungenstoffes gar nicht ausschöpfe. Er pries nämlich „das hinreißend Ergreifende des Stoffes, den [er] somit für die Darstellung gewinne, und der [ihm] einen Reichtum für künstlerische Bildung zuführt, den es Sünde wäre ungenützt zu lassen“²³⁶. So entschloss er sich zu weiteren Texten, die diesem (ursprünglich einzigen) vorangestellt werden sollten.

²³¹ Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert*. München 1980, S. 346-347.

²³² Von den Quellen abhängig wird der Titel geringfügig abgewandelt als *Nibelungen (Mythus). Entwurf zu einem Drama* oder auch *Nibelungen-Mythos. Als Entwurf zu einem Drama*.

²³³ Ein gesamtes Werk entstand in der Regel in der Reihenfolge: Prosaentwurf – Textbuch – Kompositionsskizze – Orchesterskizze – Partitur. Vgl. Voss, S 444.

²³⁴ Dieser Begriff kommt mehrmals in Wagners theoretischen Schriften vor, vgl. Richard Wagner: *Oper und Drama*. In: Ders: *Die Hauptschriften*. Stuttgart 1956, S. 143.

²³⁵ Deshalb sind manche Forscher (wie z.B. Voss) der Meinung, den Anfang der Arbeit an der Tetralogie sollte man nicht auf 1848 datieren, als ihre erste Vorstudie entstand, sondern erst auf den Herbst 1851, als Wagner ganz bewusst die Idee entwickelte, insgesamt vier Libretti zu schreiben (und zu vertonen). Mehr dazu: Voss, S. 434.

²³⁶ Wagners Brief an Theodor Uhlig, Alisbrunn, 12. November 1851. Zit. nach: Kloss/ Weber, S. 33.

Das Ungenügen, sich auch im »Jungen Sigfried« nicht deutlich genug ausgesprochen zu haben, zwang ihn zurück zu den Uranfängen des Mythos. [...] Als er zwischen dem 3. und 11. November die erste Prosaskizze zu seinem Wasserstück »Raub der Rheingoldes« entwarf, meinte er nur der Konsequenz des Stoffes zu gehorchen²³⁷.

Wagner selbst hatte das erkannt und äußerte sich zu diesem Thema in seiner *Mitteilung an meine Freunde* folgend:

»Siegfrieds Tod« war, wie ich jetzt ersehe, nur der erste Versuch gewesen, einen wichtigsten Moment dieses Mythos zur dramatischen Darstellung zu bringen . . . Vor allem war es aber eben der Stoff selbst wiederum, der mich so lebhaft zu seiner dramatischen Bildung anregte. [...] Je reicher und vollständiger [...] meine Absicht mitzuteilen ich in Stand gesetzt worden war, desto drängender mußte ich, gerade um dieser wachsenden Fülle wegen, empfinden, daß auch mit diesen beiden Dramen mein Mythos noch nicht vollständig in die Sinnlichkeit des Dramas aufgegangen war . . . dies hat mich endlich . . . die wahrhaft entsprechende vollendete Form für die Kundgebung meiner umfassenden dichterischen Absicht finden lassen²³⁸.

Da er also die „Kundgebung seiner umfassenden dichterischen Absicht“ erkannte, machte er sich sofort an die Arbeit und schrieb weitere – insgesamt wurden es vier – Libretti. Die Dichtungen wurden rückläufig abgeschlossen²³⁹, also in einer umgekehrten Reihenfolge verglichen mit der, in der sie heutzutage zu lesen sind und die Tetralogie bilden. Als erste war die Dichtung von *Siegfrieds Tod* abgeschlossen – am 28. November 1848. Diese Fassung wurde noch mehrmals umgearbeitet – in den Jahren 1849, 1852, 1856 und 1872. Als nächster war *Der junge Siegfried* fertig – am 24. Juni 1851. Dieser Text wurde später nur zweimal umgearbeitet – 1852 und 1856. Ihm folgten das Libretto von der *Walküre* (vollendet am 1. Juni 1852) und vom *Raub des Rheingoldes* (zu Ende geschrieben am 3. November 1852). Allerdings waren die ursprünglichen Titel der Werke nicht diejenigen, unter denen sie heute bekannt sind. Die Titel, die gegenwärtig verwendet werden – *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung* – wurden von Wagner erst drei Jahre später eingeführt und getauscht.²⁴⁰ Am 30. Dezember schrieb Wagner an Cécile Avenarius: „So habe ich jetzt meine große Nibelungendichtung vollendet: wird mir Lust von außen gemacht, so gehe ich zum Frühjahr an die Musik dazu“²⁴¹. Tatsächlich begann Wagner am 1. November 1853 mit der Vertonung seiner Dichtung²⁴². Die Kompositionsphasen wurden aber – im Gegenteil zu den Libretti – werkchronologisch vollendet.

3.2.2. Der Textautor und seine literarischen Vorlagen: Wagners *Ring* und Werke, von denen er angeregt wurde

Bei der Arbeit am Libretto zum *Ring des Nibelungen* hatte Wagner aus vielen Quellen geschöpft.

²³⁷ Gregor-Dellin, S. 317.

²³⁸ Richard Wagner: *Mitteilung an meine Freunde*, S. 343.

²³⁹ Vgl. Dietrich Mack: *Zur Dramaturgie des Ring*. In: Carl Dahlhaus (Hrsg.): *Richard Wagner. Werk und Wirkung*. Regensburg 1971, S. 53-54.

²⁴⁰ Vgl. Bitner-Szurawitzki, S. 27.

²⁴¹ Wagners Brief an Cécile Avenarius, Zürich, 30. Dezember 1852. Zit. nach: Kloss/ Weber, S. 46.

²⁴² Vgl. Bitner-Szurawitzki, S. 29.

Wagners Beschäftigung mit der germanischen Mythologie, – wiederholt weist Wagner auf Edda, Nibelungenlied, Völsungasaga, auf Wilhelm Grimms *Deutsche Heldensage* und Mones *Untersuchungen zur deutschen Heldensage* als wichtigste Quellen der Ring-Dichtung hin – mit den Ideen Ludwig Feuerbachs, mit Äschylos, mit den politischen Ereignissen von 1848/ 49, mit der Philosophie Artur Schopenhauers (1854) und der Festspielidee. Diese Ereignisse sind in das Werk eingegangen. Hinzu kommen Züge der germanischen, griechischen und indischen Mythologie, der Legenden-, Heroen- und vor allem der Märchenwelt, der griechischen Tragödie und des griechischen Theaters; geschichtliche und autobiographische Ereignisse, sozialpolitische Ideen von Rousseau bis zu Gobineau, vom *contract social* bis zu Regenerations- und Rassen-theorien; dramaturgische Einflüsse der Antike, der Romantik und der Schicksalsdramatik, Formen des Barocktheaters, der Zauber- und Feenstücke des Wiener Volkstheaters²⁴³.

An dieser Stelle sollen aber nur die literarischen Anregungen besprochen werden. Alle anderen – darunter die philosophischen Einflüsse, gesellschaftlichen Verhältnisse, politischen Ereignisse, Lebensumstände und andere –, obwohl sie zweifelsohne nicht ohne Auswirkung auf das Werk waren (im Gegenteil), sollen hier ausgeschlossen werden, weil sie im Kontext der Hauptannahmen der vorliegenden Arbeit von einer geringeren Bedeutung als die ersteren sind und doch so zahlreich, dass ihre ausführliche Besprechung einer separaten Abhandlung bedürfte, für die hier der Raum mangelt.

Die zweifelsohne wichtigste Quelle Wagnerschen Ring-Schaffens war die Mythologie. Wagner als Autor seiner Operntexte war sehr pedantisch und gewissenhaft, daher waren seiner Arbeit an dem *Nibelungenmythos* und an den *Wibelungen*, aus denen sich später der *Ring* entwickeln sollte, gründliche Studien der Mythologie vorangegangen.

Eine der Folgen dieser Studien war, dass Wagner auf viele Werke stieß, auf die er sich später, im Schaffensprozess seines Librettos, stützte und die zu seiner Vorlage wurden.

Die wichtigsten Werke, in denen er die Vorgeschichte von dem titelgebenden und ebenfalls anregenden *Nibelungenlied* fand, waren *Edda-Lieder*, *Völsunga-Saga* und die *Thiðreks-Saga*²⁴⁴.

Die *Völsunga-Saga* ist eine aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammende isländische Saga, in der teils *Edda-Lieder* in Prosa abgewandelt werden. Sie wurde durch Elemente der *Thiðreks-Saga* angereichert und enthält auch Einiges aus dem *Nibelungenlied*. Übrigens entstand sie „fast zeitgleich mit den *Edda-Liedern* am norwegischen Königshof [und wurde] von einem Erzähler aufgeschrieben“²⁴⁵.

Die *Edda-Lieder* wurden um 1270 in altisländischer Sprache niedergeschrieben als eine Sammlung von skandinavischen Göttern- und Heldensagen unterschiedlichen Alters. Wagner kannte das ganze Werk, bediente sich jedoch nur dieser seiner Fragmente, die ihm bei seiner Ring-Dichtung behilflich sein konnten. Und so waren

für Wagners Dichtung [...] aus dieser Sammlung vor allem das *Alte Sigurlied* und die *Erweckung der Walküre* bedeutend. Aus den jüngeren *Edda-Liedern*, die ihre Wurzeln im 13. Jahrhundert haben, verwendete Wagner das *Jüngere Sigurlied*, *Brünhilds Helfahrt*, *Reginmál*, *Fáfnirmál* und schließlich *Gripirs Weissagung*, die eine Zusammenfassung sämtlicher Sigurdsagen ist²⁴⁶.

²⁴³ Mack, S. 54-55.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 32, ff. und Westernhagen, S. 117 u. 121.

²⁴⁵ Ebd., S. 32.

²⁴⁶ Bitner-Szurawitzki, S. 31.

Der Grund, wieso sich der Meister so ausführlich mit der *Edda* beschäftigte, war sein Bedürfnis, noch vor dem Anfang der Arbeit an dem *Ring*-Libretto in die Welt der germanischen Götter eindringen zu können, um sich dem Stoff seines künftigen Werkes in seiner ursprünglichen Fassung zu nähern.

Es bedurfte einer tieferen Versenkung in die *Edda*, um dem Dichter den Zugang zu den Göttern selbst zu verschaffen, wie der Germane sie gesehen hatte, nicht nur zu ihrer späteren Spiegelung in der Heldendichtung. Nicht allein die Zahl der auftretenden Götter wird größer, sie werden anders gefasst, werden Selbstzweck²⁴⁷.

Die *Thiðreks-Saga* ist eine Sammlung von Sagen in altnordischer Sprache, die im 13. Jahrhundert aufgezeichnet wurden. Sie ist eine „noch nähere Version der deutschen Geschichte der Nibelungen“²⁴⁸, in der angeblich aus den Liedern und Überlieferungen deutscher Kaufleute aus Soest, Bremen und Münster²⁴⁹ geschöpft wurde.

Diese Werke standen Wagner samt ihrer Bearbeitung bei der Vorbereitung seiner *Ring*-Dichtung zur Verfügung. Es ist sogar bekannt, welcher Ausgaben und Übersetzungen der obengenannten Werke sich der Meister bei seiner *Ring*-Arbeit bediente²⁵⁰.

Es wirft sich die Frage auf, warum er sich bei seiner für sein dichterisches Vorhaben nötigen Forschung nicht auf das Titel-*Nibelungenlied* beschränkte, sondern zu älteren Werken griff. Eine mögliche Antwort darauf mag die von Volker Mertens vorgeschlagene sein, Wagner „hielt diese Texte für archaischer, dem heidnischen Ursprung näher als das *Nibelungenlied*. [...] [G]erade die Verhältnisse, die im Zusammenwirken von germanischen Göttern und Heroen als archetypisch erschienen, und damit geeignet waren, die Gegenwart zu deuten“²⁵¹, hat er in diesen früheren Werken vorgefunden. Er hielt sie also für passender zur Widerspiegelung einiger Aspekte seiner „dichterischen Absicht“, als die im *Nibelungenlied* vorzufindenden. Die Bedeutung der letzteren soll aber dadurch nicht gemindert werden.

Das *Nibelungenlied* entstand zu Beginn des 13. Jahrhunderts als ein in mittelhochdeutscher Sprache verfasster Heldenepos, in dem die noch aus der Zeit der Völkerwanderung stammende Nibelungensage literarisch aufgearbeitet wurde. Hier ist die Rede von Siegfrieds Tod, der Wagner zum Erschaffen einer Dichtung bewog, aus der sich später die *Ring*-Tetralogie entwickeln sollte. Dieses Werk lieferte dem Meister auch viele andere Ideen, die später abgewandelt, mit anderen verbunden, hervorgehoben oder getilgt²⁵²

²⁴⁷ Herman Schneider: *Richard Wagner und das germanische Altertum*. In: Herman Schneide (Hrsg.): *Kleinere Schriften zur germanischen Heldensage und Literatur des Mittelalters*. Berlin 1962, S. 116. Vgl. auch Bitner-Szurawitzki, S. 31.

²⁴⁸ Bitner-Szurawitzki, S. 32.

²⁴⁹ Vgl. ebd.

²⁵⁰ Diese nennt Bitner-Szurawitzki: „Die *Völsungasaga* sowie die *Thiðdreks-Saga* übersetzt von v. der Hagen (1814-1828), die *Snorra Edda* übersetzt von Friedrich Rüh (1812), die *Edda-Lieder* übersetzt von v. der Hagen (1814), sowie den Brüdern Grimm (1815), die poetische *Edda* von Friedrich Majer (1818) sowie Übersetzungen von Ludwig Ettmüller (1837) und Karl Joseph Simrock (1851)“ (S. 34).

²⁵¹ Volker Mertens: „*Das Nibelungenlied*“, *Richard Wagner und kein Ende*. In: Joachim Henzle (Hrsg.): *Die Nibelungen. Sage-Epos-Mythos*. Stuttgart 1986, S. 31. Ähnlicher Meinung waren auch andere Forscher, beispielsweise Voss, der behauptet, Wagner hielt diese Werke für „älter, ursprünglicher und darum authentischer“. Vgl. Voss, S. 456.

²⁵² „Hier mußte der Dichter zum Verdichter, zum neugestaltenden Schöpfer werden. Und er löste die Aufgabe, wie kein anderer vor und nach ihm. Die altgermanische Sage ist förmlich neu geboren und erfuhr in dieser Erneuerung die höchste Verklärung, die ihr je bisher zuteil ward.“ Wolfgang Golther: *Richard Wagner als Dichter*. Berlin 1904. S. 44.

wurden, unter ihnen die wichtigste und zwar – die Titeldiee. Allerdings entnahm Wagner – außer dem Titel – dem *Nibelungenlied* gar nicht viel in einer direkten Weise, vielmehr diente es ihm als „Reservoir von Handlungen, Personen, Konstellationen usw“²⁵³. Dies war aber der Fall nicht nur in Bezug auf dieses Werk. „[...] [F]ür das meiste, was im *Ring* vorkommt, [lässt sich] eine literarische Vorlage benennen [...]. Doch nur Weniges tritt an der Stelle auf, die es in den Quellen einnimmt, oder in dem Sinne, den es dort hat“²⁵⁴.

Wagner kam zum ersten Mal mit dem *Nibelungenlied* im Jahre 1843 in Berührung. Es war zweifelsohne die aufschlussreichste seiner literarischen Vorlagen, was sich bereits in dem Titel der Tetralogie bemerkbar macht. Die Idee, es später dichterisch zu verarbeiten, mag vom Theodor Vischer stammen, der in seinem 1844 erschienenen *Vorschlag zu einer Oper* eben vorschlägt, das *Nibelungenlied* als Vorlage für einen Operntext zu benutzen. Ob aber Wagner diesen Aufsatz gelesen hat, ist zwar wahrscheinlich, aber nicht gewiss²⁵⁵. Davon unabhängig – obwohl Wagner den *Nibelungen*-Stoff meisterhaft gestaltete, war die Stoffwahl an sich gar nichts Besonderes. Zu seiner Zeit war das nämlich ein sehr gefragtes Thema²⁵⁶.

Es sollen auch weitere Werke, die Wagner zum Schaffen seiner literarischen Tetralogie Ansporn gaben, genannt werden. Es sind – unter anderem – *Sigurd, der Schlangentöchter. Ein Heldenspiel in sechs Abentheuern* von Fouqué (1808), *Lied von Siegfrieds Schwert* von Uhland (1812) und *Wieland der Schmied* herausgegeben von Simrock (1835). Von den mittelalterlichen Quellen sollen *Der Nibelungen Noth und die Klage*, hrsg. von Lachmann und *Lied vom hürnen Seyfrid* genannt werden. Und zum Schluss die für Wagner zeitgenössischen Werke – *Die deutsche Heldensage* von Wilhelm Grimm (1889), *Untersuchungen zur Geschichte der teutschen Heldensage* von Mone (1836), *Zu den Nibelungen und zur Klage* (1836), *Versuch einer mythologischen Erklärung der Nibelungensage* von Wilhelm Müller (1841), *Der Held des Nordens* von Fouqué (1810), *Die Sagen von Loki* von Karl Weinhold und *Altdeutsche Religion* von Wilhelm Müller (1844)²⁵⁷. Es sollen auch *Das deutsche Heldenbuch* von Simrock und Wilhelm Grimms *Deutsche Mythologie* erwähnt werden²⁵⁸. Die letztere ist umso mehr erwähnenswert, als Wagner mit ihr unzertrennlich war während eines seiner Aufenthalte in den Kuranstalten²⁵⁹. Dank dieser Lektüre entstand:

vor seinen Augen aus den Trümmern der Vorstellung von Göttern und Menschen, Himmel und Erde, Zeit und Ewigkeit, Heil und Verhängnis, die hier [...] zusammengetragen sind, eine Welt von lebendigen Gestalten, «plastisch und urverwandt»²⁶⁰.

²⁵³ Voss, S. 453. Auf den angeführten Seiten (S. 452-453) nennt Voss viele Stellen aus dem *Ring*, wo Personen, Namen, oder Situationen ursprünglich aus dem *Nibelungenlied* abgeleitet wurden, jedoch bei Wagner in anderen Konstellationen auftreten oder in anderer Hinsicht bedeutend abgewandelt wurden.

²⁵⁴ Ebd., S. 459.

²⁵⁵ Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*, S. 83.

²⁵⁶ In dem Zeitraum 1840-1855 entstanden besonders viele Werke, denen das *Nibelungenlied* zugrunde lag, u.a. von Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schuman. Allerdings nicht nur musikalische, was das Trauerspiel von Friedrich Hebbel (*Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen*) und die Tragödie von Emanuel Geibel (*Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungensage*) beweisen. Einige Autoren kannte Wagner persönlich. Ausführlicher zu diesem Thema äußert sich Egon Voss in seinem *Kommentar*. Vgl. Voss, S. 451-452.

²⁵⁷ Vgl. Bitner-Szurawitzki, S. 35-36.

²⁵⁸ Vgl. Westernhagen, S. 117.

²⁵⁹ Damit ist die Brunnenkur in Teplitz im Sommer 1843 gemeint. Mehr dazu: Westernhagen, S. 116.

²⁶⁰ Westernhagen, S. 116.

Das war der Grund, wieso er sich an dieses Werk so angezogen fühlte – es bot ihm, was ihm das *Nibelungenlied* kaum bieten konnte – u.a. die Vielfalt an verschiedenen Gottheiten, die im *Nibelungenlied*, in dem es nur den Christengott gab, nicht zu finden waren²⁶¹.

Alle oben genannten Titel sind die in der *Ring*-Forschung präsenten als Ergebnis langjähriger Text- und Quellenuntersuchungen. Bitner-Szurawitzki geht aber einen Schritt weiter und beschränkt sich nicht auf die im Forschungsstand festgelegte Sammlung der Werke, deren Rolle im Entstehungsprozess des *Ring* von einer Bedeutung war, sondern führt dem Leser eine von Wagner erstellte Liste der Quellen vor Augen, aus denen er bei der Arbeit an der *Ring*-Dichtung schöpfte²⁶². Die Liste stimmt selbstverständlich an den meisten Stellen mit der Fülle der oben angeführten Werke zusammen, es ist aber bemerkenswert, wie hoch der Grad des dichterischen Bewusstseins von Wagner war, wie gründlich er sich auf die Dichtarbeit vorbereitete und wie pedantisch er sie ausführte. Und vor allem ist es interessant zu sehen, was der Meister selbst dazu zu sagen hatte. Es ist bekannt, dass:

der Regierungsrat Franz Müller [...] sich bei Wagner nach einer Liste der für den Hintergrund der Geschichte der Nibelungen verwendeten Quellen [erkundigte], als er 1856 eine Arbeit über die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung schreiben wollte. Auf diese Bitte antwortete Wagner, er wisse nicht, ob er die Komposition je beenden werde, 'Wollen Sie demnach, ganz auf das Unbestimmte hin, sich immer jetzt damit befassen, so gebe ich Ihnen für heute noch die Quellen an, deren Studium mich seiner Zeit für meinen Gegenstand reifte: Sie finden sie auf dem beiliegenden Zettelchen'. Drauf steht²⁶³:

1. „Der Nibelungen Not u. Klage“ herausgegeben von Lachmann.
2. „Zu den Nibelungen etc.“ von Lachmann.
3. Grimm's Mythologie.
4. „Edda“.
5. „Volsunga-Saga“ (übersetzt von Hagen-Breslau.)
6. „Wilkina- und Niflungasaga“. (ebenso.)
7. Das deutsche Heldenbuch – alte Ausgabe. auch erneuert von Hagen. – Bearbeitet in 6 Bänden von Simrock.
8. „Die deutsche Heldensage“ von Wilh. Grimm.
9. „Untersuchungen zur deutschen Heldensage“ von Mone – (sehr wichtig.)
10. „Heimskringla“ – übersetzt von Mohnike. (glaub' ich!) (nicht von Wachter – schlecht.)²⁶⁴

²⁶¹ Vgl. Bitner-Szurawitzki, S. 33-34.

²⁶² Bitner-Szurawitzki beruft sich bei der Angabe der Liste auf Curt Westernhagen (*Richard Wagners Dresdner Bibliothek 1842-1849*. Wiesbaden 1966, S. 30.), allerdings betont sie, er gebe keine genaueren Angaben, woher die von ihm angeführte Quellenliste stamme. Daher soll im Folgenden nur die kurze einführende Erklärung von Bitner-Szurawitzki aus ihrer Studie zitiert werden, jedoch die Liste der Werke aus dem Werk von Otto Strobel (in der originellen Rechtschreibung), in dem er seine Quelle nennt.

²⁶³ Bitner-Szurawitzki, S. 30.

²⁶⁴ Otto Strobel: *Richard Wagner. Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung*. München 1930, S. 20. Dazu eine Anmerkung des Autors: „Die Mitteilung dieser Übersicht [...] geschieht mit gütiger Erlaubnis der Richard Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth, in deren Besitz sich die Originale befinden.“ Eine erweiterte Liste der Quellenangaben, ergänzt durch die genauen Titel, Orte und Jahre der Herausgabe befindet sich bei Voss, S. 454-455.

Das „beiliegende Zettelchen“ stammt aus dem Jahre 1856, entstand also bereits vier Jahre, nachdem die Arbeit an der *Ring*-Dichtung abgeschlossen war. Daraus kann demnach der Schluss gezogen werden, dass der Autor bereits einige Distanz zu seinem Text gewinnen konnte und sich dessen genau bewusst war, welche seiner Vorlagen ihm am brauchbarsten waren. Und so, seinen eigenen Notizen folgend, kann eindeutig festgestellt werden, dass auch er selbst die Hauptquellen von seinem *Ring* in der germanischen Mythologie sah.

So entstand ein „Meisterwerk [...], das einerseits eine bekannte, andererseits eine komplett neue, komplexe Geschichte zeigt“²⁶⁵. Wunderlicherweise,

[...] obwohl Wagner so viele unterschiedliche Schriften verwendet hatte, [wurde] aus dem Operntext keine chaotische Zusammensetzung der Sagen und Mythen [...]. Die Kompilation der bekannten Mythen hatte in der Erschaffung einer neuen Mythologie resultiert²⁶⁶.

Diese Tatsache war zweifelsohne Wagners „dichterisch-kompilatorischen“²⁶⁷ Kompetenzen zu verdanken.

3.2.3 Der Dichter und seine Suche nach dem Stoff: Die *Tetralogie* als der Triumph des Mythologischen über dem Historischen

Wagners Stoffe, besonders im Falle des uns in der vorliegenden Arbeit interessierenden *Ring des Nibelungen*, waren (fast) keine historischen, sondern (vorwiegend) mythologische. Er sah in der Mythologie ein Potenzial, die menschlichen Verhältnisse am wahrhaftesten darzustellen. Somit diente sie ihm als ein „Medium zur Beschwörung der Elementarwelt“²⁶⁸. In diesem Prozess sollten die Elemente, die dem Bereich des Mythos angehörten, gewissermaßen nochmals Wirklichkeit werden und in Handlungen wie Worten zum Ausdruck kommen, die wahren Menschen zugeschrieben werden könnten²⁶⁹. Schließlich hatte Wagner auch die antike Mythologie durch die germanische ersetzt, womit er einen neuen germanischen Mythos schuf. Er gilt sogar als „Vater der strukturalen Mythenanalyse“²⁷⁰, denn seine Dichtungen ähneln auf der strukturellen Ebene einem Mythos – durch die von Wagner eingeführten und verwendeten, immer wiederkehrenden (Leit)Motive, die „an Vergangenes erinnern oder Kommendes ahnen lassen, [die] Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in simultaner Zeitlosigkeit auf[heben]“²⁷¹. Somit gleichen sie dem Mythos, der dieselbe Funktion hat – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufzuheben und sich in einer simultanen Zeitlosigkeit zu bewegen, die der beste Raum ist für das Abspielen aller möglichen menschlichen Schicksale. Die Wahl des mythologischen Stoffes ist also keinesfalls ein Zufall, im Gegenteil – es gibt hier mehr interne Verknüpfungen, als man sich vorstellen könnte. Und diese Wahl dient in der Hinsicht einer Bestätigung von Wagners Dichter-Sein, da sich die wahre dichterische Begabung eben in der Wahl und Gestaltung des Stoffes zeige²⁷².

²⁶⁵ Bitner-Szurawitzki, S. 39.

²⁶⁶ Ebd., S. 37.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 37.

²⁶⁸ Just, S. 91.

²⁶⁹ Von Stein, S. 130.

²⁷⁰ Vgl. Gier, S. 264.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Gregor-Dellin, S.806.

* * *

Obwohl sich Wagner schon Jahre zuvor mit dem Gedanken trug, ein monumentales Werk zu schaffen, war ihm gar nicht von Anfang an klar, welchen Stoffes er sich bedienen und wo er nach einem Ansporn suchen sollte.

Für die vorliegende Arbeit ist die Rolle der germanischen Sagen und Liedern von besonderer Bedeutung, in denen das Urdeutsche zum Dichten des germanischen Werkes²⁷³ (des *Ringes* also) gefunden werden sollte. Daher werden an dieser Stelle andere Zusammenhänge ausgelassen. Selbst auf die griechischen Einflüsse²⁷⁴ soll hier nicht eingegangen werden, auch wenn „zwischen germanischem und griechischem Mythos aus [Wagners] Sicht eine echte Affinität besteht“²⁷⁵. Damit ist selbstverständlich nicht beabsichtigt, den Eindruck zu vermitteln, andere (besonders die griechischen!) Anregungen wären von einer geringeren Bedeutung, es soll aber der Hauptgedanke, der aus der Zusammenstellung der von Wagner bei der *Ring*-Dichtung benutzten Quellen auftaucht, nicht von anderen abgelenkt werden, nämlich dieser, die *Ring*-Dichtung sei als die Quintessenz des Germanischen zu betrachten und ihr Stoff sei aus Sehnsucht danach geformt worden, was in dem damaligen Verständnis als „urdeutsch“ galt.

Seine „dichterisch-kompilatorischen“ Fähigkeiten benutzte Wagner, um aus der Fülle des von ihm bereits aufgenommenen Stoffes diejenigen Motive, Aspekte, Stränge und Ideen auszuwählen und miteinander zu kombinieren, die ihm zu seiner *Ring*-Dichtung verhelfen würden. Es erfolgte aber stufenweise, bis er sich eindeutig für den Primat des Mythos entschloss.

Ursprünglich hatte er nämlich beabsichtigt, vorwiegend aus der Geschichte zu schöpfen und ein Werk über Friedrich Barbarossa zu dichten. In seiner Autobiographie schrieb er:

In gleicher Zeit beschäftigte mich der Gedanke eines Dramas, dessen Held der Kaiser Friedrich Barbarossa sein sollte. Der Begriff des Herrschers war hier in seiner kraftvollsten und ungeheuerlichsten Bedeutung aufgefaßt²⁷⁶.

Dieser Gedanke blieb für Wagner eine Zeit lang aktuell, am 31. Oktober 1846 entwarf er sogar ein Barbarossa-Drama, das er *Friedrich I.* betitelte²⁷⁷ und später zur Aufführung vorbereiten wollte. Letztendlich gab er aber diese Absicht auf, um sich dem Stoff des Nibelungenmythos zuzuwenden, verwarf also die Idee von der Dramatisierung des Barbarossas-Textes, um sich der Dichtung der Siegfriedsage zu widmen²⁷⁸. Er schrieb darüber wie folgt:

Mein Interesse an der Ausführung dieses dramatischen Planes [von dem Barbarossa-Text] ward jedoch, sogleich beim Erfassen, durch die mächtigere Anziehungskraft, welche die

²⁷³ „[...] grundgermanisch in Gehalt und Form“. Golther, S. 43.

²⁷⁴ Mehr dazu bei Mischa Meier: *Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“ und die griechische Antike: Zum Stand der Diskussion*. Göttingen 2005.

²⁷⁵ Westernhagen, S. 233.

²⁷⁶ Richard Wagner: *Mein Leben*. München 1963, S. 441.

²⁷⁷ Vgl. Anette Ingenhoff: *Drama oder Epos?* Tübingen 1987, S. 124.

²⁷⁸ Dieter Borchmeyer: *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*. Stuttgart 2013, S. 188. Borchmeyer, ein deutscher Literaturwissenschaftler, veröffentlichte zu Wagner noch Folgendes: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart 1982; *Richard Wagner – Theory and Theatre*. Oxford 1991; *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt a.M. 2002; (als Herausgeber) *Richard Wagner: Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden. Frankfurt a.M. 1983.

mythische Behandlung des mir hierbei aufgehenden gleich gearteten Stoffes in der Nibelungen- und Siegfriedsage auf mich ausübte, verdrängt²⁷⁹.

In Wahrheit hatte sich aber Wagner von seiner Barbarossa-Idee nicht gänzlich abgewandt. In der Vorstudie zum *Ring*, nämlich in den *Wibelungen*, stellte er eine spekulative Verbindung zwischen dem Nibelungenmythos und der Geschichte her²⁸⁰. Dies gelang ihm, indem er Friedrich I. als einen „Nachkommen des altheidnischen Siegfrieds“²⁸¹ darstellte und das wiederum war möglich durch seine Ableitung der Hohenstaufen von den Nibelungen (sic!)²⁸². Trotz allen Anscheins erforderte das mithilfe eines relativ einfachen Konzeptes: Wagner bediente sich eines etymologischen Tricks. Er ist von den zwei im 12. und 13. Jahrhundert zerstrittenen Parteien der Ghibellinen und Guelfen ausgegangen. Parallel zu der anderen Bezeichnung der letzteren – der Welfen – formte Wagner die Ghibellinen (deren Name von einem Kampfauf Ruf der Hohenstaufen stammte) in die Wibelinen um und dann ging es schon einfach – die „Wibelinen heiße [...] ursprünglich Wibelungen und gehe [somit] auf Nibelungen zurück“²⁸³. Somit war die Verbindung hergestellt.

An diesem Beispiel kann festgestellt werden, dass es dem großen „Mythenbildner“²⁸⁴ schwer fiel, sich gänzlich von der Geschichte zu befreien, obwohl er doch vorwiegend „aus mythischen Quellen speiste“²⁸⁵. Schließlich hat sich aber Wagner bei seiner *Ring*-Dichtung doch für Mythos und gegen Geschichte²⁸⁶ entschlossen. Der Grund dafür war, die Geschichte bot Wagner nicht die Verhältnisse, die er literarisch aufzuarbeiten vermochte. Seiner Meinung nach war sie nur eine Art Verdeckung von all dem, was wirklich Wesentlich war und schloss eine Möglichkeit der menschlichen Weiterentwicklung aus.

Die Geschichte verkörpert, wie Wagner es ausführt, die erstickende Hülle bloßer Verhältnisse, überdeckt das allein Wesentliche – das Reinmenschliche – und verhindert dessen allseitige Entfaltung. Anders als sie, bietet der Mythos die Möglichkeit, den menschlichen Kern ohne die zeitbedingten Äußerlichkeiten von Sitte und Kostüm sich aufschließen zu lassen. [Der Mythos ermöglicht es], aus der konkreten menschlichen Existenz herauszutreten und deren jeweiligen geschichtlichen Stellenwert aus dem Gedächtnis zu schlagen zugunsten einer archetypischen, von je ureigenen Wunderwelt²⁸⁷.

Es stand also fest: der Mythos sollte die Hauptquelle und -inspiration für den *Ring des Nibelungen* werden.

Warum der Mythos aber? Weil er sich – Wagners Meinung nach – am besten für die Deutung der Gegenwart eigne. „Die Beschwörung von Mythen [war] für Wagner

²⁷⁹ Wagner: *Mein Leben*, S. 441-442.

²⁸⁰ Vgl. Borchmeyer: *Richard Wagner Werk-Leben-Zeit*. S. 188.

²⁸¹ Ingenhoff, S. 124.

²⁸² Vgl. ebd.

²⁸³ Ebd., S. 124-125.

²⁸⁴ Vgl. Hans Mayer: *Richard Wagner mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg 1998, S. 142.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Vgl. Borchmeyer: *Richard Wagner Werk-Leben-Zeit* S. 188.

²⁸⁷ Tibor Kneif: *Wagner. Eine Rekapitulation. Mythos und Geschichte im Ring des Nibelungen*. In: Carl Dahlhaus (Hrsg.): *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, Regensburg 1970, S. 216-217.

nicht Flucht von der Gegenwart in archaische Ferne²⁸⁸, im Gegenteil – „die Mythologie verhalf [ihm] auch dazu, die eigene Zeitgeschichte überzeitlich zu deuten, ihr eine mythische Dimension zu geben“²⁸⁹. Es wirft sich demnach die Frage auf²⁹⁰: was waren Mythos und Mythologie für Wagner? Ein Ansporn, eine Anregung, eine Fülle von zu bearbeitenden Themen. Das perfekte Medium für seine künstlerischen Ideen. Die mythische Realität befreite die Gestalten vom Alltagsrealismus und versetzte sie auf eine andere Ebene, in den Bereich des Symbolischen²⁹¹. Wagners Einstellung zum Mythos ist – wie Bohdan Pocij schreibt – romantisch und wissenschaftlich zugleich. Einerseits lässt er sich dem Zauber des Mythos verführen, andererseits aber untersucht er ihn gründlich²⁹². Das merkt man an seiner *Ring*-Dichtung und vor allem an den breit angelegten Untersuchungen, die der Arbeit an der Tetralogie vorangingen.

Schließlich gelang es Wagner, mithilfe seiner „dichterisch-kompilatorischen“ Veranlagung, seiner gründlichen Studien und seiner „Arbeitsamkeit“²⁹³, einen neuen germanischen Mythos zu schaffen²⁹⁴. Bei diesem Vorgehen nahm er sich Jakob Grimm mit seiner *Deutschen Mythologie* zum Vorbild. Darin wurden germanische (besonders altnordische) Überlieferungen gesammelt, aus denen die verlorene deutsche Überlieferung zu erschließen [war]²⁹⁵.

[Grimm] bemächtigte sich des nordischen Mythos, um daraus den verlorengegangenen *deutschen* Mythos zu erschliessen. [...] Grimm übernimmt aus den nordischen Quellen, was durch deutsche Volksüberlieferungen als gemeingermanisch belegt wird, und fügt dazu manche Züge aus deutschen Sagen und Märchen, aus deutschem Volksglauben und Brauchtum [...].

Wie Grimm als Forscher, so verfuhr Wagner als Dichter: er «übersetzte» den germanischen Mythos aus dem Skandinavischen ins Deutsche²⁹⁶.

Erwähnenswert ist, dass das Wort „übersetzen“ hier nicht in der gängigen Bedeutung verwendet wird. Es handelt sich nämlich nicht wortwörtlich um das Übersetzen aus der einen Sprache in die andere (aus dem Skandinavischen ins Deutsche), sondern um das Übertragen des ganzen Kontexts, die Übernahme des ursprünglich Germanischen und seine Projizierung auf die gegebenen Verhältnisse. Das hat eben Wagner getan: aus den nordischen Sagen all das, was ihm bedeutsam, aufschlussreich oder zu seinem deutschen Mythos beiträgend erschien, versetzte er mittels seiner Dichtung in eine gänzlich neue, von ihm erschaffene, germanische Nibelungenwelt,

²⁸⁸ Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners*. Stuttgart 1982, S. 232.

²⁸⁹ Ingenhoff, S. 124.

²⁹⁰ Mehr dazu: Bohdan Pocij, S. 118 ff.

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 118.

²⁹² Vgl. ebd., S. 119.

²⁹³ „Der enorme Umfang aller [...] Handschriften [zum *Ring*] [...] – es sind mehr als 750 Seiten! – lässt uns von Neuem erkennen, dass alles wirkliche geniale Schöpfung nicht allein auf einer überragenden geistigen Kraft beruht, sondern stets auch auf einer ganz ungewöhnlichen, nie erlahmenden Arbeitsamkeit.“ Strobel, S. 22.

²⁹⁴ „Wagner stellt neue Verbindungen her, verlagert die Gewichtung und verknüpft vor allem Vielzahl und Heterogenität der Elemente zu einer geschlossenen Handlung. So alt die Details sind, so neu ist das Ganze. Dass das Gedankengut des 19. Jahrhunderts [auch] mit eingeflossen ist, versteht sich von selbst. Daher ist der Mythos, der erzählt wird, kein alter, sondern ein neu erschaffener, so alt er auch erscheinen mag.“ Voss, S. 459.

²⁹⁵ Vgl. Bitner-Szurawitzki, S. 33.

²⁹⁶ Westernhagen, S. 117.

diesen Elementen eine neue Form und Bedeutung gebend, ihnen auch letztendlich den deutschen Geist einhauchend²⁹⁷.

Wiederum also erwies sich die mythische Realität zur Beschreibung der gegenwärtigen Existenz geeigneter, als die ihr vorangegangene Geschichte. „Die Übersetzung des germanischen Mythos ins Deutsche, ins Heimische [war]“ – wie bereits erwähnt – „für [Wagner] der Weg zur Entwicklung und Darstellung des reinmenschlichen Gehaltes“²⁹⁸.

Die – viele Jahre später ausgeführte – Absicht der Vertonung vom *Ring* könnte auch als eine Art Übersetzung ins Deutsche, „Verdeutschung“ des skandinavischen Stoffes gedeutet werden und zwar deshalb, weil der Text nicht für eine bloße Lektüre entstand, sondern, um vertont zu werden und „während die norwegischen und isländischen Dichter ihre Lieder sprachen, hatten die deutschen sie zur Harfe gesungen“²⁹⁹.

Wagner hat die überlieferten Mythen erneuert, umgestaltet, sie auf einzelne Mytheme zerlegt und dann zu einer ganz neuen Einheit zusammengefügt, aus der ein neuer deutscher Mythos entstand. Dabei glaubte er an die Illuminationsfunktion³⁰⁰ des Mythos, die darin bestehe, dass er Schlüssel zum großen Menschheitsrätsel sei.

3.2.4. Der Philologe Wagner und sein Librettoidiom im *Ring*

Einer der umstrittensten Merkmale Wagners dichterischer Werke ist seine Sprache³⁰¹. „Wie beherrscht [Wagner] das spezifisch poetische Ausdrucksmittel, das Wort?“³⁰², würde man nach Erich von Schrenck fragen wollen. Die Meinungen der Forscher sind da – selbstverständlich – geteilt³⁰³.

²⁹⁷ An dieser Stelle scheint ein Zitat von Golther angebracht, in dem er davon spricht, „wie der Meister die Bausteine zu seinem gewaltigen germanischen Heldenspiel fügte.“ Golther, S. 44.

²⁹⁸ Westernhagen, S. 119.

²⁹⁹ Ebd., S. 118.

³⁰⁰ Vgl. Pocij, S. 119.

³⁰¹ Vgl. Hans von Wolzogen: *Die Sprache in Richard Wagners Dichtungen*, Leipzig 1878. In diesem Unterkapitel sollen nur ausgewählte, der Autorin als wichtigste erscheinende charakteristische Merkmale Wagners Sprache im *Ring* beschrieben werden. Ausführliches dazu kann bei Hans Wolzogen in dem bereits genannten Werk zu Wagners Sprache gefunden werden.

³⁰² von Schrenck, S. 6.

³⁰³ Das hervorragende Werk Wolzogens war das erste, aber nicht das einzige, das von Wagners spezifischem Librettoidiom handelte. Vielmehr hat es eine Reihe Untersuchungen zu Wagners Sprache eingeleitet. An dieser Stelle sollen sie genannt werden: Paul Hermann: *Richard Wagner und der Stabreim*. Leipzig 1883; Ernst Meinck: *Die Verben in Wagners Dichtersprache. Eine grammatisch-sprachliche Betrachtung*. In: „Bayreuther Blätter“ 17, 1894. S. 352-367; Ernst Meinck: *Ueber einzelne Fälle der Wortvertauschung in Richard Wagners Dichtungen*. In: „Bayreuther Blätter“ 19, 1896, S. 274-279; Ernst Meinck: *Poetische Technik Richard Wagners*. In: „Bayreuther Blätter“ 21, 1898. S. 90-105, 167-187, 234-250; Albert Fries: *Richard Wagners Stil in Vers und Prosa*. In: Albert Fries: *Aus meiner stilistischen Studienmappe*. Berlin 1910; Ernst Meinck: *Die Wortspiele bei Richard Wagner*. In: „Neue Musik-Zeitung“ 21/1927. S. 461-466; Dieter Schnebel: *Aktualität Wagners. Anmerkung zur Sprache – Musik – Drama*. In: Wolfgang Wagner (Hrsg.): *Bayreuther Festspiele 1973. Programmheft V 'Die Walküre'*. Bayreuth 1873. S. 68-76; Eva Acquistapace: *Faszination im Widerstand. Zur Sprache Richard Wagners*. In: Wolfgang Wagner: *Bayreuther Festspiele 1973. Programmheft VI. Baureuth 1972*. S. 11-71; Bernhard Adamy: *Richard Wagner und die Sprache*. In: „Richard Wagner Blätter“ 1-283. S. 42-53, Bayreuth 1983; Sandra Corse: *Wagner and the New Consciousness. Language and Love in the 'Ring'*. London Toronto 1999; Oswald Panagl: *Richard Wagner als Sprachhistoriker: Linguistische Streiflichter auf seine musikdramatischen Texte*. In: Peter Anreiter/ Erzsébet Jerem (Hrsg.): *Studia Celtica et Indogermanica*. Budapest 1999, S. 297-304; Anette Brunsig: *Ursprachliches als Ausdruckselement in Wagners Kompositionen*. In: *Festspiel Nachrichten. Rheingold. Walküre*. Bayreuth 2000, S. 2-8; Stewart Spencer: *The Language of the Ring*. In: John Louis DiGaetani (Hrsg.): *Inside the Ring*. London 2006. S. 213-222; Oswald Panagl: *Wahn und Witz. Wortgeschichtliche Beobachtungen zur Dichtersprache Richard Wagners*.

Es wäre am geschicktesten mit einem Loblied auf Wagners Sprachvermögen anzufangen. Angestimmt könnte es von Bohdan Pocij, dem polnischen Musikwissenschaftler und Wagnerkenner werden. Er hält Wagners Sprache für melodisch, farbenreich und reich an unterschiedlichsten Bezeichnungen für Dinge und Gemütszustände. Ausgerechnet das ist, was an seiner Sprache begeistert. Es gibt nämlich (nach Pocij) in der Musikgeschichte des Westens keinen Komponisten, der Wagner an sprachschöpferischen Leistungen und Sprachvermögen überhaupt ebenbürtig wäre und das Wort so virtuos handzuhaben imstande wäre wie er³⁰⁴.

Ein anderer, hervorragender und bereits am Anfang der vorliegenden Arbeit erwähnter Wagner-Forscher – Egon Voss – ist der Meinung, Wagners Sprache sei etwas, was seine Dichtkunst im positiven Sinne auszeichne und zugleich bestätige. Wenn man seinem Gedankengang folgen würde, so müsste man glauben, „eine andere als sorgsame Behandlung der Sprache ließ Wagners ausgeprägtes Sprachgefühl gar nicht zu“³⁰⁵ und zwar, weil er „mit seinem geradezu pedantischen Verantwortungsbewußtsein gegenüber jedem einzelnen Wort“³⁰⁶ kaum zu übertreffen war. Demnach wäre Wagner ein verantwortungsvoller Wortschöpfer, dessen alle dichterischen Handlungen gründlich durchdacht wurden und in einem Erfolg mündeten.

Beachtenswert ist – was auch von Schrenck bemerkt³⁰⁷ – Wagners Fähigkeit, sich sprachlich zu entwickeln und seinen dichterischen Ausdruck an den gegebenen Stoff anzupassen.

Es scheint aber, mehr als Verehrer gebe es irritierte Gegner von Wagners „sprachlichen Absonderlichkeiten“³⁰⁸, die seine wortschöpferische Neigung für übertrieben hielten. In diesem Kontext erklingt Nietzsches Aussage bitter ironisch:

Von Wagner [...] wäre im allgemeinen zu sagen, daß er allem in der Natur, was bis jetzt nicht reden wollte, eine Sprache gegeben hat: er glaubt nicht daran, daß es etwas Stummes geben müsse³⁰⁹.

In: Ingrid Bennewitz (Hrsg.): *Wort und Weisheit – Singen und Sagen: Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag*. Göttingen 2007.

³⁰⁴ Pocij, S. 63.

³⁰⁵ Voss, S. 468. Egon Voss ist der Herausgeber der dieser Arbeit als Primärliteratur dienenden Fassungen der *Ring*-Partituren und des *Ring*-Librettos. Zu seinen weiteren Werken zum Thema Wagner zählen: *Richard Wagner – Dokumentarbiographie*. München 1982; *Wagner und kein Ende. Studien und Betrachtungen*. Zürich 1996; *Ein unbekannter Komponist? Zur neuen Richard-Wagner-Gesamtausgabe*. In: „NZ Neue Zeitschrift für Musik“, Band 144, 1983 Leipzig, S. 34f.; *Ergebnisse und Aufgaben der Wagnerforschung*. In: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*. Kassel 1984, S. 437-439; *Versagt die Musikwissenschaft vor der Musik Richard Wagners?* In: Ulrich Konrad/ Egon Voss (Hrsg.): *Der „Komponist“ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000*. Wiesbaden 2003, S. 15-24; *Sprechen über Musik – Richard Wagner*. In: *Musik und Verstehen*. Leipzig 2004, S. 123–131.

³⁰⁶ Werner Breig: *Zur musikalischen Struktur von Wagners »Ring des Nibelungen«*. In: Udo Bernbach (Hrsg.): *In den Trümmern der eigenen Welt. Richard Wagners »Der Ring der Nibelungen«*. Berlin 1989, S. 46.

³⁰⁷ Vgl. von Schrenck, S. 30.

³⁰⁸ Ebd., S. 31.

³⁰⁹ Friedrich Nietzsche: *Richard Wagner in Bayreuth*. In: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, 2. Band, 4. Stück, Leipzig 1907, S. 183.

In der Tat bemühte sich Wagner, für jedes seiner Werke einen neuen sprachlichen Ausdruck zu erschaffen³¹⁰, wovon das beste Beispiel der *Ring* ist. Ob aber in diesem Falle *neu* immer *gut* bedeutet, wurde öfters gestritten.

Selbst Hans von Wolzogen, mit welcher Sorgfalt er sich auch bemüht hätte, Wagners „Absonderlichkeiten“ sprachgeschichtlich zu begründen, klagte in seiner Abhandlung *Die Sprache in Richard Wagners Dichtungen*: „Nur – diese Sprache, diese Sprache...“³¹¹

Einer erschütternden, scharfsinnigen Kritik wurde Wagners Sprache in einem brillanten Artikel der FAZ unterzogen³¹². Es wurden da Aussagen herangezogen, nach denen Wagners Texte „bei keiner Aufführung verständlich“ waren und seine Sprache „bombastisches Alliterationsgestotter“ genannt wurde, es fallen auch Vorwürfe, „seine sprachliche Patina [sei] zu dick aufgetragen“. Und obwohl Wagner eine verständliche Übernahme der „alten Sprache“ in den *Ring* befürwortete, habe er diese Absicht kaum verwirklicht: „Hätte er doch sein eigenes Plädoyer befolgt! Er tat es nicht, sondern ließ sich in deutschtümelnder Begeisterung zu einer seinem Werk abträglichen Überdosierung verleiten“. Der letzte Abschnitt lässt keinen Zweifel an der Meinung, wie auch Intention des Autors:

Und wer ist der Sieger in Wagners Ringkampf? Die deutsche Sprache natürlich. Sie hat im Lauf der Zeiten alle möglichen Varietäten überstanden: Sturm und Drang, Naturalismus, Dada, Expressionismus – und eben auch Wagners retrogarde Sprache. Genießen wir seine dramaturgischen Gedankenblitze, seine üppigen Partituren, seine erogene Chromatik und seine abenteuerliche Mythophilie³¹³.

Das Dilemma, wie Wagners Sprache beurteilt werden sollte, wird von Schrenck gnadenlos, aber treffend pointiert. Es fällt schwer, ihm nicht Recht zu geben bei dem Kriterium, nach dem er einen großen Dichter und Sprachschöpfer messen will und zwar: nach der Lebendigkeit seiner Sprachschöpfungen oder geflügelten Worte, die in den allgemeinen Sprachgebrauch aufgenommen wurden. Der Schluss kann nur einer sein:

daß [Wagners] Worte unter uns leben, unabhängig von den Gestalten, davon kann keine Rede sein. [...] dann ist auch daraus zu schließen, erstlich daß seine Sprachbegabung mit der unserer großen Dichter gar nicht verglichen werden kann, und sodann, daß Wagners Musik und Wagners Sprache sich in einer ganz verschiedenen Höhenlage befinden. Wieviele seiner Melodien sind lebendig ganz abgesehen von dem Zusammenhang, in dem sie vorkommen! Doch kaum ein Vers, kaum ein einziges Wort lebt so unter uns. Das sagt alles³¹⁴.

Zweifelsohne lässt sich die oben genannte Feststellung kaum bestreiten, da tatsächlich kein einziges Zitat Wagners als Teil der Alltagssprache bekannt wurde³¹⁵. Trotzdem war Wagner selbst von der dichtenden Kraft seiner Sprache überzeugt und

³¹⁰ Vgl. Golther, S. 10.

³¹¹ Wolzogen, S. 115.

³¹² Vgl. Theo Stemmler: *Wagner als Dichter. Hierher! Die Klinze verklemmt!* In: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, Stand vom 02.12.2012, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/wagner-als-dichter-hierher-die-klinze-verklemmt-11977485.html>

³¹³ Ebd.

³¹⁴ von Schrenck, 38-39.

³¹⁵ Selbstverständlich sind hier nicht die musikalischen Zitate gemeint.

legitimierte seine Entscheidung, eine neue Sprache für die Bedürfnisse der *Ring*-Dichtung zu erschaffen, mit dem Satz:

In der modernen Sprache kann nicht gedichtet werden, d.h. eine dichterische Absicht kann in ihr nicht verwirklicht, sondern eben nur als solche ausgesprochen werden³¹⁶.

Da die Erfüllung der dichterischen Absicht die eigentliche Bedingung für die Existenz eines Gesamtkunstwerkes und des Dichters selbst war, musste eine solche Ausdrucksform geschaffen werden, in der dies möglich wäre. Deshalb musste eine neue Sprache gestaltet werden, die Wagners Anforderungen gerecht würde und seinen Zielen dienen sollte.

Wagners Verlangen nach einer lebensechten Wiedergabe des von ihm beabsichtigten Stoffes musste seine Sprache, eine neue dichterische Sprache, ohne Zweifel entgegenkommen. Sie bedeutete für ihn weder eine beliebige Zusammensetzung von Worten und ihren Bedeutungen, noch eine rein ästhetische Erscheinung. Was er von ihr forderte war die Vermittlung der dichterischen Absicht und Mitgestaltung seines Werkes.

Dem verdankt die Tetralogie ihr außerordentliches Librettoidiom, dem allerdings keinesfalls Konventionalität oder Formelhaftigkeit der Sprache vorgeworfen werden können.

Das Besondere an Wagners Sprache ist der Stabreim. Auch als Alliteration bekannt, lässt er sich definieren als eine „Hervorhebung von zwei oder mehr bedeutungsschweren Wörtern durch gleichen Anlaut ihrer Stammsilbenbetonung“³¹⁷, z.B. „Eines weiß ich, das ewig lebet: der Toten Tatenruhm (*Edda*)“³¹⁸. Seine Verwendung und Wiederbelebung zugleich begründete Wagner mit der Überzeugung, mit dem Stabreim endlich den lang gesuchten und passenden sprachlichen Ausdruck für seine dichterischen Ideen gefunden zu haben³¹⁹.

Der Stabreim erwies sich bei der *Ring*-Dichtung nicht als bloßer Schmuck oder Vorführung Wagners dichterischer Gewandtheit, sondern als die einzig mögliche Form, um den vom Autor gesammelten und vorbereiteten Stoff in Worte zu fassen. Somit griff auch der Dichter auf das Altdeutsche³²⁰. Es ist durchaus möglich (jedoch nicht belegt), dass Wagner den Stabreim für den *Ring* von Ludwig Ettmüllers *Edda*-Übersetzung übernommen hatte.

³¹⁶ Richard Wagner: *Oper und Drama*. Band 4, S. 98.

³¹⁷ Wilpert, S. 16-17. Wichtig: nur Hebungen alliterieren.

³¹⁸ Ebd. Alle Hervorhebungen im Text stammen – wenn nicht anders angegeben – von der Autorin.

³¹⁹ „Als ich den »Siegfried« entwarf, fühlte ich, mit vorläufigem gänzlichem Absehen von der musikalischen Ausführungsform, die Unmöglichkeit, oder mindestens die vollständige Ungeeignetheit davon, diese Dichtung im modernen Verse auszuführen. [...] Somit mußte ich auf eine andere Sprachmelodie sinnen: und doch hatte ich nicht zu sinnen nötig, sondern nur mich zu entscheiden, denn an der urymythischen Quelle, wo ich den jugendlich schönen Siegfriedsmenschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte. Es war dies der, nach dem wirklichen Sprachakzente zur natürlichsten und lebendigsten Rhytmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben Dichter und Mythenschöpfer war“. Richard Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde*, S. 329.

³²⁰ Der Stabreim war „ältestes Formprinzip des germanischen Verses“. Wilpert, S. 16.

In der *Ring*-Dichtung sind unzählige Beispiele vom Stabreim vorzufinden³²¹. Dabei hob Wagner den Gleichmaß der Stabreimverse auf – die in ihnen vorkommende Anzahl der Hebungen ist unregelmäßig³²². Und doch erwiesen sich diese „alliterierenden, metrisch unregelmäßigen Verse“³²³ als perfekte Träger der Vertonbarkeit.

Eine andere bemerkenswerte Erscheinung in dem *Ring*-Libretto sind auch die Leitmotive und zwar nicht in ihrer ursprünglichen, musikalischen Bedeutung, sondern auf die Textebene transponiert. Als Leitmotiv definiert man den:

in der Musikwissenschaft charakteristische[n] Melodierteil in größeren Musikwerken mit symbolischer Bedeutung, besonders bei Wiederkehr inhaltlich wesensverwandter Stellen (Gedanken, Gefühle) oder als Thema einer Person, z.B. bei Weber oder Wagner verwendet. [...] Daher in der Literaturwissenschaft entlehnt als formelhaft wiederkehrende bestimmte Wortfolge mit gliedernder und verbindender Funktion, [...] stehende Redewendung bestimmter Personen, wiederholte Handlungsteile oder sprachliche Bilder³²⁴.

Dieser Begriff ist unzertrennlich mit der Person Wagners verbunden³²⁵, jedoch vorwiegend in seiner ursprünglichen, musikalischen Bedeutung. Er wurde übrigens nicht von Wagner geprägt, sondern von Hans von Wolzogen, von dem es der Autor vom *Ring* zwar übernimmt, aber stets in Anführungsstriche setzt, damit kein Zweifel daran bestehe, dass es nicht seine Wortschöpfung sei. Mit dem Thema der Leitmotive im Libretto des *Ring* befasst sich näher Agnieszka Bitner-Szurawitzki in ihrer bereits erwähnten Studie³²⁶. In erster Reihe prägt sie dafür einen neuen Begriff, damit das musikalische Leitmotiv mit dem literarischen Leitmotiv nicht verwechselt wird. Den letzteren nennt sie ein rekurrentes Motiv, Isotopie oder einfach Rekurrenz. Ihre Wortschöpfung definiert sie folgend:

Im Prinzip funktionieren im *Ring* sprachliche Isotopien ähnlich wie die musikalischen Leitmotive: Die jeweiligen lexikalischen Einheiten der Dichtung werden immer wieder aufgenommen, um bestimmte Inhalte in Erinnerung zu rufen, und ihre semantischen Teilmengen werden je nach Kontext exponiert, verdeckt oder abgewandelt³²⁷.

³²¹ Z. B. „des Goldes Schlaf hütet ihr schlecht“, „Nibelheims Nacht“, „süßen Trost schüfe die Traute dir“, „deines Lächelns Milde den Mut mir labt“, „Hetze und Harst“, „Liebe lockte den Lenz“, „Traurigen Trost“, „Blutschande entblüht dem Bund“, „des Hauses Herd“, „Gastlich ruht‘ ich bei Guten“, „Zwergen-Zwecke“, „der frohen Funken“, „als ich zu wahren weiß“, „deiner Runen [...] diesen Ring“, „doch meiner Stärke magdlicher Stamm“, „Hof zur Hochzeit“. Alle Beispiele stammen aus Richard Wagners *Ring des Nibelungen*, herausgegeben und kommentiert von Egon Voss. Stuttgart 2013.

³²² Vgl. Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*, S. 104. Diese Tatsache wird von Voss wie folgt erklärt: „Der regelmäßige Wechsel von Hebungen und Senkungen im Vers bringt den Komponisten in das Dilemma, sich entweder für das Versmetrum oder für den Sprachakzent entscheiden zu müssen; denn diese fallen naturgemäß zusammen. Wer die [...] älteren Opern [Wagners] studiert, wird feststellen, dass Wagner dort häufig dem Akzent vor dem Metrum den Vorzug gegeben hat. Beim Komponieren ständig gegen die Vorgaben durch den Vers verstoßen zu müssen, scheint er jedoch als unbefriedigend empfunden zu haben.“ S. 470.

³²³ Dahlhaus: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 95. Zur Wagners Suche (wie auch ihren Gründen und Ergebnissen) nach den entsprechenden Versformen kann auch bei Voss (S. 470-472) ausführlicher nachgelesen werden.

³²⁴ Wilpert, S. 431.

³²⁵ Ausführlich dazu äußert sich Dahlhaus in seinem Werk *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, im Kapitel *Leitmotiv und Periodenstruktur*, S. 71-82.

³²⁶ Vgl. Bitner-Szurawitzki, S. 40-44.

³²⁷ Den Begriff der Rekurrenz leitet Schurawitzki von der Sprachwissenschaft ab, in der darunter eine „referenzidentische Wiederholung lexikalischer Einheiten [...] [und] [auch] die Wiederkehr von Wörtern“ verstanden wird. Den Begriff der Isotopie findet sie in der Textlinguistik, in der sie als

Schurawitzki geht davon aus, dass die *Ring*-Dichtung über eine Fülle an rekurrenten Motiven (also den literarischen Leitmotiven) verfüge. Diese besitzen allerdings kein festes Schema. Sie können durch Lexeme aus einem ähnlichen Erfahrungsbereich³²⁸ stammen, müssen nicht identisch sein und immer dasselbe Lexem enthalten. Hier wird als Beispiel und Hauptlexem „Liebe“ genannt und als ihre Abwandlungen, rekurrente Motive also – „der Freund“ (als *Liebhaber*) oder „das Herz“ (als das *liebende Organ*). Die Motive können einzeln vorkommen (als separate Lexeme) oder auch in größeren Zusammenhängen (als ganzer Vers).

Die Isotopien haben auch einen Reminiszenzcharakter³²⁹. Indem sie an gewissen Stellen des Textes auftauchen, sollen sie dem Leser als interpretatorische Hinweise dienen – erinnernd, erklärend, leitend.

Im *Ring* können beispielsweise folgende Sequenzen von rekurrenten Motiven vorgefunden werden: umfließen – Fluß – Fließende – Floßhilde – Flut; Rheingold – Gold; lieben – Liebe – Minne; Wasser – Wassertiefe – Welle; Wolf – Wolfsnest – Wolfspaar – Wölfling; Dunkel – dämmern – Nacht; Sonne – sonnenhell – leuchten – umleuchten³³⁰, und viele andere.

Am Beispiel der auf die literarische Ebene übertragenen und für Wagners musikalische Werke so typischen Leitmotivik (also: der Rekurrenz) lässt sich beobachten, dass in der *Ring*-Dichtung einige Vorgehensweisen parallel zu denen (später in Praxis, aber früher in der Konzipierungsphase) an die Musik angewandten erfolgten, was auch Folgen in ihrer perfekten Übereinstimmung hat.

Die rekurrenten Motive im *Ring* verhalten sich im Verlaufe der Handlung ähnlich den musikalischen Leitmotiven: Variierend kehren sie ständig zurück, das eine bedingt das andere, und das eine führt das andere herbei, so dass der Kreis der Motive kein Ende zu haben scheint³³¹.

Und so dreht sich der Kreis, nicht nur der Motive, sondern auch der Beweise für Wagners literarische und sprachliche Zuständigkeit, und führt unvermeidlich zu eindeutigen Schlussfolgerungen.

Die obigen, in vier Unterkapitel geteilten Ausführungen sollen den Versuch unternehmen, die Frage zu beantworten, in wieweit es berechtigt ist, Wagner anhand seiner dichterischen Leistung bei der Arbeit am *Ring* als einen Librettisten wahrzunehmen und zu schätzen. War also Wagner ein Dichter oder war er keiner? Als entscheidend kann man an dieser Stelle Erich von Schrenks Worte ausklingen lassen:

Unsere Zeit hat die Frage bereits praktisch entschieden. Sie hat Wagner als Dichter erlebt. Und es gilt, sich über dieses Erlebnis klar zu werden³³².

Fühlte sich aber der Dichter mehr dem Wort oder doch dem Ton verpflichtet? Diese Fragen sollen in weiteren Kapiteln beantwortet werden.

„Wiederkehr von Wörtern desselben Bedeutungs- bzw. Erfahrungsbereichs [...] [sowie] die Wiederholung eines semantischen Merkmals“ definiert wird. S. 40-44.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Zur Poetik der Reminiszenz und Retrospektive äußert sich auch Pocij (S. 159-165).

³³⁰ Alle Beispiele stammen aus Richard Wagners *Ring des Nibelungen*, herausgegeben und kommentiert von Egon Voss. Stuttgart 2013.

³³¹ Bitner-Szurawitzki, S. 43.

³³² Von Schrenck, S. 43.

3.3. *Musica e parole* oder das Wagnersche Gesamtkunstwerk

Der dichtende Komponist ist ein Kind der Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk³³³.

„Musica e parole“ sind ein Äquivalent der deutschen Wörter „Musik und Worte“ und gehören in einen breiteren Kontext, nämlich in den Satz „Prima la musica e poi le parole“, was auf Deutsch so viel, wie „Erst die Musik, dann die Worte“ bedeutet. Dieser Satz ist der programmatische Titel einer Oper, die von Antonio Salieri – dem Hofkapellmeister in Wien, also der Hauptstadt der Oper außerhalb Italiens – in Zusammenarbeit mit dem Librettisten Giovanni Battista Casti verfasst wurde. Die sich in Salieris Worten ausdrückende Haltung zum Verhältnis von Musik und Text in einem musikalischen Werk war auch für Mozart kennzeichnend, der in einem Brief vom 13. Oktober 1781 aus Wien an seinen Vater schrieb: „[...] bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn“³³⁴.

Einen Gegensatz zu solcher Auffassung vom Wort-Ton-Verhältnis bilden die Worte von Christoph Gluck, die in einem Vorwort zu seiner Oper *Alceste* zu lesen sind: „Ich versuchte [...], die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, nämlich der Poesie zu dienen“³³⁵.

Zwischen diesen beiden Polen der großen Komponisten des 18. Jahrhunderts scheint das Schaffen des bekanntesten „tonvermählten Dichters“ des 19. Jahrhunderts – Richard Wagners – überspannt zu sein. Wenigstens theoretisch und zwar im wahrsten Sinne des Wortes, unter dem der Inhalt Wagners theoretischer Schriften verstanden werden sollte.

Es ist bereits bekannt, dass der Autor vom *Ring* ein Förderer des Gesamtkunstwerkes war, in dem beide Künste, die Wort- und Tonkunst, in eine Einheit verschmolzen gleich wirksam und auf gleichem künstlerischen Niveau, kurz: ebenbürtig wirken sollten. Bereits diese Annahme an sich war aber riskant, denn:

Die Vorstellung einer Gleichwertigkeit und Gleichartigkeit von Wort/ Sprache und Ton/ Musik impliziert, dass beide Künste im Idealfall austauschbar sein müssten; Musik wäre demnach durch Worte zu ersetzen und Worte durch Musik³³⁶.

Und das ist doch kaum möglich.

Trotzdem hatten Wagners Kompositionen und seine Dichtungen für ihn den gleichen Rang und den gleichen Wert. Man soll sich nicht irreführen lassen von der Tatsache, dass in seinem Schaffensprozess die Texte den Vorrang hatten und als erste entstanden – sie wurden bereits mit einem musikalischen Potenzial schriftlich fixiert, mit einer Vorahnung der Musik, die zu ihnen erst komponiert werden sollte, die aber bereits bei ihrem Aufschreiben in Wagners Kopf existierte. Er schrieb die Dichtungen nicht simultan mit den Partituren höchstwahrscheinlich ausschließlich darum, weil es technisch unmöglich gewesen wäre. Wort und Ton erfüllten ihn aber gleichzeitig und auf gleichen Rechten. So schien es jedenfalls und diesen Eindruck wollte Wagner auch vermitteln. Bei ihm habe es angeblich keine Beziehung der Unterordnung mehr gegeben, keine gehorsame Tochter ihrer Mutter, wie bei Mozart. Im Falle Wagners gab es schon zwei

³³³ Kurt Honolka: *Der Musik gehorsame Tochter. Opern – Dichter – Operndichter*. Stuttgart 1962, S. 63.

³³⁴ Ludwig Schiddermair (Hrsg.): *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*. 5 Bände, Band 2. München/ Leipzig 1914, S. 127-129.

³³⁵ Zit. nach: Honolka, S. 15.

³³⁶ Vratz, S. 12.

emanzipierte, ebenbürtige, gleichberechtigte Schwestern. Er war weder für den Primat der Musik, noch dafür, dass die größere Bedeutung dem Text als der Musik einer Oper zugeschrieben werden sollte. Das postulierte er jedenfalls in seinen Schriften.

Wagners theoretische Schriften wären einer separaten Abhandlung wert. An dieser Stelle soll nur angedeutet werden, sie werden selten als eine zuverlässige Quelle betrachtet, denn viele Forscher sind der Meinung, sie hätten kaum einen Bezug zu Wagners dichterischen wie kompositorischen Werken, als ob er sie nur um des Theoretisierens willen geschaffen hätte, ohne überhaupt den Versuch unternehmen zu wollen, ihre Voraussetzungen in die Tat umzusetzen. Sehr treffend pointierte das Thomas Mann in seiner *Auseinandersetzung mit Richard Wagner*:

Ich rede nicht von seiner Theorie. Wäre sie nicht so durchaus etwas Sekundäres, nicht so ganz nur eine nachträgliche und überflüssige Verherrlichung seines Talentes [...]. Ja, hat überhaupt je jemand ernstlich an diese Theorie geglaubt? [...] Es ist wahr, man kann aus Wagners Schriften nicht viel über Wagner lernen³³⁷.

Wenn man sich mit Wagners dichterisch-kompositorischen Werken näher befasst, fällt es wirklich schwer, in dieser Hinsicht seinen Kritikern nicht zuzustimmen. Auch wenn man aus seinen Werken doch Einiges über ihn selbst lernen kann, dann doch aber kaum über seine künstlerische Praxis.

In seinen von vielen als kaum ernstzunehmende angesehenen theoretischen Schriften postulierte Wagner eine Verschmelzung von Wort- und Tonkünstler, von Dichtung und Musik. Eine Gleichberechtigung und Gleichwertigkeit von beiden Künsten, die sich nicht beschränken, sondern ergänzen, deren Kraft in der Einheit liegt, ohne die das Gesamtkunstwerk nicht möglich wäre. Gelang es aber Wagner, seine Anforderungen in die Tat umzusetzen, auch trotz der „Widersprüche, die in seinem Werk zwischen Theorie und Verwirklichung klafften“³³⁸?

Der Autor der Tetralogie gilt als ein Künstler, der sein ganzes Lebenswerk einem angemessenen und künstlerisch befriedigenden Verhältnis von Wort und Ton gewidmet hat³³⁹ (was hieß für ihn aber „befriedigend“?), dessen ganze dichterische Absicht darauf abzielte, eine wirkliche Vereinigung von Dichtung und Musik herbeizuführen. In seinem Gesamtkunstwerk sollte „nicht die Musik der Dichtung dienen, sondern Musik wie Dichtung [...] gleichzeitig und gleichberechtigt Hilfsmittel zur Verwirklichung eines ihnen Übergeordneten [sein]“³⁴⁰. War es aber tatsächlich so?

Es gibt Meinungen, für die die von Kurt Honolka vertretene repräsentativ ist, bei Wagner herrsche das Primat des Wortes. Dieser Schluss muss daraus gezogen worden sein, was bereits erwähnt wurde und zwar – dass im Wagnerschen Schaffensprozess der Text als erster entstand und erst dann die Musik geschaffen wurde. Außerdem hatte Wagner seine Dichtungen auch ohne Musik vorgelesen und veröffentlicht, was davon zeugen könnte, dass sie für ihren Autor in dem Wort-Ton-Paar eine besondere Stelle annahmen. Die Dichtungen und die Arbeit an ihnen, wie auch die Vorbereitungen darauf und die Gedankengänge, die Wagner zur Gestaltung des Stoffes wie auch der Form seiner Dichtungen führten, waren Themen zahlreicher Briefe an seine Freunde, so stark war er von ihnen in Anspruch genommen. Ist aber für ein solches Genie wie Wagner die Reihenfolge, in der einzelne Teile des Werkes entstanden, wirklich von Belang? Zeugt

³³⁷ Thomas Mann: *Auseinandersetzung mit Richard Wagner*. In: Mann: *Wagner und unsere Zeit*, S. 27-28.

³³⁸ Honolka, S. 72.

³³⁹ Vgl. von Stein, S. 119.

³⁴⁰ Ebd., S. 120.

sie tatsächlich von dem Rang der Elemente, die als erste entstanden oder soll sie als ein exzentrischer Schaffensprozess nicht überinterpretiert werden, besonders in der Hinsicht auf die mehrmals betonte Tatsache, dass jedes Wort Wagners bereits mit einer Vorahnung seiner musikalischen Entsprechung geschaffen wurde, als ob es zu einer im Kopf des Schöpfers tönenden Melodie komponiert gewesen wäre? Honolka schrieb:

Vielmehr war für [Wagner] musikalisches Drama überhaupt gar nicht anders denkbar, als indem das Wort den Ton erzeugte. Die Gewichte verschoben sich radikal: Im Gesamtkunstwerk Wagnerscher Prägung bestimmt der Text musikalische Form. [...] Die Kehrseite der Medaille zeigt die Musik als dienstbare Magd. Sie hat sich ihrer Freiheit begeben und auf ihre Erstgeburtsrechte verzichtet³⁴¹.

Nach einer solchen Auffassung wird in Wagners musikoliterarischem Werk jede Note von dem Wort bedingt und seine musikalische Form von der dichterischen Vorstellung bestimmt. Darf aber dieser These zugestimmt werden?

Andererseits gibt es nämlich eine Auffassung, nach der gerade das Gegenteil behauptet werden sollte. Danach war Wagners Musik „von so einsaugender Dominanz, daß sie den Text verdaute wie eine fleischfressende Pflanze“³⁴², das Wort hatte kaum das Recht auf eine eigene, autonome Existenz. Dem Ton war alles unterordnet, der ganze Schaffensprozess, von dem Moment an, in dem die Idee von dem zu entstehenden Werk in Wagners Gemüt keimte. Nach dieser Haltung war der Text der Musik unterworfen und entstand nur als Vorwand, um der Komposition als ein Gestell zu dienen. Waren aber Wagners Texte in der Tat von so niedriger Qualität, dass eine derartige radikale Ausgrenzung berechtigt wäre? Oder handelt es sich überhaupt nicht um ihre Qualität sondern um die Beschränkung auf ihre Funktionalität der Musik gegenüber? Eine Funktionalität, derer natürliche Folge es war, im Dienste der Musik zu wirken und somit auf eine eigenständige Bedeutung zu verzichten.

An dieser Stelle soll der mehrmals genannte Begriff des Gesamtkunstwerkes³⁴³ näher betrachtet werden und zwar, wie das bereits in dem oben angeführten Zitat von Honolka der Fall war – obwohl mit einer genau umgekehrten Absicht – des „Gesamtkunstwerkes Wagnerscher Prägung“.

Das Gesamtkunstwerk ist nämlich ein Begriff, der von Wagner weder erfunden, noch eingeführt worden ist, kurz gesagt: er stammt nicht vom ihm³⁴⁴. Trotzdem gilt der Komponist vom *Ring des Nibelungen* als sein Autor, der ihn verbreitet hat. Ob er selbst sich dessen bewusst war, ist kaum festzustellen. Es scheint aber, als wäre er allen Termini gegenüber wenn nicht skeptisch oder gar feindlich, dann wenigstens gleichgültig gewesen. Das war bereits am Beispiel des Musikdramas sichtbar (siehe: Anmerkung 219), als er sich offen gegen diese Bezeichnung äußerte, indem er sie verspottete.

³⁴¹ Honolka, S. 19.

³⁴² Gregor-Dellin, S. 807.

³⁴³ Im *Sachwörterbuch der Literatur* wird das Gesamtkunstwerk folgend definiert: „Vereinigung aller Künste: Dichtung, Musik, Mimik, Tanz, Malerei und Architektur zu einem einheitlichen, großartig rauschhaften Ganzen im Wort, Ton und Bild, bei dem allerdings, da die bloße Addition der Wirkungen keine Steigerung bedeutet, ein Kunstbereich strukturell überwiegen sollte.“ (Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1969, S. 295.)

³⁴⁴ Der Begriff „Gesamtkunstwerk“ taucht zum ersten Mal 1827 in einer Schrift von Eusebius Trahdorff unter dem Titel *Ästhetik oder Weltanschauung und Kunst* auf. Erst 22 Jahre später wird er von Wagner verwendet; es ist allerdings unbekannt, ob ihn Wagner von Trahdorff übernommen und dessen Schaffen überhaupt zur Kenntnis genommen hatte.

Ebenfalls den Begriff des Gesamtkunstwerkes verwendet er äußerst selten³⁴⁵. Auch, wenn ihn dieses Phänomen beschäftigte und er es auch ausführlich beschrieb³⁴⁶, konzentrierte er sich auf sein Wesen und seine Rahmenbedingungen, ohne ihn beim Namen zu nennen.

Der Begriff wird auch oft viel enger benutzt, als ihn sein (unwillkürlicher?) Schöpfer gemeint hat. Wagner postulierte nämlich im Gesamtkunstwerk eine Vereinigung aller Künste, von denen er ausdrücklich drei erwähnte: die Tanzkunst (an erster Stelle!), die Tonkunst und die Dichtkunst³⁴⁷. Von ihnen schrieb er, sie seien „die drei reinmenschlichen Kunstarten in ihrem ursprünglichen Vereine [...], die drei urgeborenen Schwestern, die wir sogleich da ihren Reigen schlingen sehen, wo die Bedingungen für die Erscheinung der Kunst überhaupt entstanden waren“³⁴⁸. Im allgemeinen Gebrauch des Begriffs wird aber die Tanzkunst ausgelassen (das geschieht auch an dieser Stelle, da sie kaum praktischen Bezug auf Wagners Werke hat) und somit wird die Bezeichnung auf die Wort-Ton Beziehung beschränkt.

Für Wagner war nämlich das erträumte Gesamtkunstwerk ein Kind von der Musik (dem Weib) und dem Dichter (dem zeugenden Mann)³⁴⁹. Somit forderte er die Verschmelzung der Musik und der Dichtung in eine Einheit, was aber, um vollkommen ausgeführt werden zu können, noch einer erfüllten Bedingung bedurfte: der Einheit von Dichter und Komponist. Anfangs stellte sich Wagner die Frage, „ob wir uns Dichter und Musiker in zwei Personen oder nur in einer zu denken haben sollen“³⁵⁰, bald beantwortete er sie sich aber zugunsten der letzteren Möglichkeit, was bereits im Kapitel 3.1. ausführlich besprochen wurde.

Der Begriff im Wagnerschen Verständnis sollte allerdings noch mehr eingeschränkt werden und zwar auf den Aspekt der Gleichberechtigung der beiden am Werk beteiligten Künste. Nach einer solchen Auffassung soll das Gesamtkunstwerk nicht nur alle Künste in sich vereinigen, sondern dies auf gleichen Rechten tun. Jede von ihnen sollte also denselben Rang haben und nicht vernachlässigt werden zugunsten der anderen. In dieser, auf das Verhältnis von Dicht- und Tonkunst eingeschränkten Bedeutung, schreibt Wagner von dem von ihm postulierten Gesamtkunstwerk:

Nicht eine reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künste wird in dem Gesamtkunstwerke der Zukunft unbenützt verbleiben, gerade in ihm erst wird sie zur vollen Geltung gelangen. [...] So wird [...] die Tonkunst nach ihrem reichsten Vermögen in

³⁴⁵ Einmal in: Richard Wagner: *Die Kunst und die Revolution*. In: Wolfgang Golther (Hrsg.): *Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*. Berlin – Leipzig – Wien – Stuttgart 1913, Band 3, S. 12; und zweimal in: Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*. In: Golther: *Richard Wagner. Gesammelte Schriften*, Band 3, S. 156 und 159.

³⁴⁶ Über seine Vorstellung vom Gesamtkunstwerk äußert sich Wagner am ausführlichsten in *Das Kunstwerk der Zukunft*.

³⁴⁷ An dieser Stelle verpasst Wagner keinesfalls die Gelegenheit, seiner „Alliterationsmanie“ Ausdruck zu verleihen. Er fängt nämlich das 5. Kapitel *Dichtkunst* in *Das Kunstwerk der Zukunft* mit folgenden Worten an: „Gestattete es uns die Mode oder der Gebrauch, die echte und wahre Schreib- und Sprechart: tichten für dichten, wieder aufzunehmen, so gewännen wir in den zusammengestellten Namen der drei urmenschlichen Künste, Tanz-, Ton- und Tichtkunst, ein schön bezeichnendes sinnliches Bild von dem Wesen dieser dreieinigen Schwestern, nämlich einen vollkommenen Stabreim, wie er unserer Sprache ursprünglich zu eigen ist.“ (Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 102).

³⁴⁸ Wagner: *Die Kunst und die Revolution*. In: Golther: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Band 3, S. 67.

³⁴⁹ Vgl. Richard Wagner: *Oper und Drama*. In: Golther: *Gesammelte Dichtungen und Schriften*. Band 3, S. 316-319.

³⁵⁰ Richard Wagner: *Oper und Drama*, S. 208.

diesem Kunstwerke sich entfalten können, [...] wie nicht minder den Atem der Dichtkunst zu ungeheurer Fülle ausdehnen³⁵¹.

Nach dieser Auffassung handelt es sich um ein Werk, in dem die Künste nicht nur miteinander vereinigt wären, sondern auch gleichberechtigt – wo der „Atem der Dichtkunst“ nicht weniger Raum hätte als die Tonkunst, um sich zu entfalten.

Es wurden bereits „Widersprüche, die in [Wagners] Werk zwischen Theorie und Verwirklichung klafften“ (siehe: Anmerkung 338) genannt, deshalb sollte das folgende Zitat und sein Bezug zu Wagners künstlerischer Praxis kaum wundern:

Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft³⁵².

Bereits an dieser Stelle wird sichtbar, wie Wagner mit seinem Schaffen seiner Theorie widerspricht. Er stellt fest, dass das Gesamtkunstwerk von keinem Individuum geschaffen werden könne, sondern nur von mehreren Individuen als ihr gemeinsames Werk, während er doch in sich den Komponisten und den Dichter zu verkörpern glaubt, die zu einer Personalunion vereinigt eine schöpferische Kraft ausströmen, mittels der doch viele Dichtungen und Kompositionen geschaffen wurden. Er beweist also mit seiner künstlerischen Tätigkeit, seiner Theorie zuwider, dass die „That des Einzelnen“ ein Gesamtkunstwerk erzeugen kann.

In dem oben angeführten Zitat erscheint ein interessanter Aspekt, nämlich der der Aufopferung (jede Kunst soll sich vernichten lassen zugunsten des Ganzen), des Altruismus also, der die Kehrseite des – auch in der Kunst – allgegenwärtigen Egoismus (welches ein mehrmals vom Autor aufgenommenes Thema ist) sein sollte. Wagner sieht nämlich die Gleichberechtigung aller Künste unter anderem in ihrem altruistischen Aufgehen ineinander, im Verzicht jeder einzelnen auf sich selbst im Namen eines höheren Wertes – des Gesamtkunstwerkes. Jede Kunst, die sich selbst vernichtet und auflöst – im gleichen Maße, wie alle anderen – beteiligt sich somit an der Entstehung eines harmonischen Ganzen. Vom Egoismus der Künste, von denen jede selbständig sein möchte (es jedoch letzten Endes überwinden sollte) schreibt Wagner:

Dies ist die Selbständigkeit des Individuums, bei welcher jeder einzelne, um durchaus „mit Gottes Hilfe frei“ zu sein, auf Kosten des anderen lebt, das zu sein vorgibt, was andere sind, kurz, die umgekehrte Lehre Jesus': „Nehmen ist seliger, denn Geben“ – befolgt. Dies ist der wahre Egoismus, in welchem jede einzelne Kunstart sich als allgemeine Kunst gebärden möchte [...]³⁵³.

Die natürliche Eigenschaft aller Künste ist es also, danach zu streben, sich selbst zu entwickeln und zu entfalten, auch auf Kosten anderer Kunstarten. Das steht aber im Widerspruch zur Idee des Gesamtkunstwerkes, in dem sich die Künste gegenseitig ergänzen und unterstützen, und nicht bekämpfen sollten. Deshalb taucht bei Wagner der

³⁵¹ Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 156.

³⁵² Ebd., S. 107.

³⁵³ Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 71.

Begriff des Selbstopfers auf, das Ausdruck der Bereitschaft sein sollte, mit anderen Schwesterkünsten gleich zu sein und sich über sie nicht zu erheben.

Die Tonkunst, indem sie ganz sie selbst war und aus ihrem ureigenen Elemente sich bewegte, gelangte zu der Kraft des großartigen, liebevollen Selbstopfers, sich selbst zu beherrschen, ja zu verleugnen, um den Schwestern die erlösende Hand zu reichen³⁵⁴.

An dieser Stelle erscheint auch zum wiederholten Mal die Schwester-Metapher, die es zweifelsohne wert ist, sich mit ihr näher zu befassen und zu erwägen, was hinter ihr steckt. Mit diesem einfachen Trick drückte Wagner nämlich seine Stellung zum idealen Wort-Ton-Verhältnis aus. Ob er im Stande war, diesen Anforderungen gerecht zu werden, ist eine andere Frage.

Es genügt, diese mit den bereits angeführten Metaphern von Mozart und Gluck zusammenzustellen. Bei Mozart soll die Dichtung eine gehorsame Tochter der Musik sein. Bei Gluck ist die Situation umgekehrt – die Musik soll eine dienstbare Magd der Dichtung werden³⁵⁵. In beiden Fällen ist es aber ein klares Verhältnis der Unterordnung, in dem Gehorsam und Anpassung erwartet werden, wo eine Kunst Vorrang vor der anderen hat und eine dienen, während die andere bedient werden soll. Bei Wagner aber soll es das Verhältnis der Gleichstellung sein, in der Gleichberechtigung herrscht. Nicht zufällig wiederholt er mehrmals³⁵⁶ – und ist auch bei dieser Benennung konsequent – die Bezeichnung „Schwester“ für alle der drei von ihm genannten Künste. Bei den Schwestern gibt es nämlich keine Hierarchie, sie sind ebenbürtig, haben gleiche Rechte und Pflichten. Und erst die „schwesterliche Gemeinschaft“³⁵⁷ setzt voraus, dass die Tonkunst und Dichtkunst beide gleich betrachtet werden sollten, dass für beide gleich gesorgt werden soll, dass jede zum gemeinsamen Wohl die andere beachten und ihr gegenüber altruistisch sein und sie keinesfalls zu ihrem Gunsten ausnutzen sollte.

Nur aus gleichem, gemeinschaftlichem Drange aller drei Kunstarten kann aber ihre Erlösung in das wahre Kunstwerk, somit dieses Kunstwerk selbst ermöglicht werden. Erst wenn der Trotz aller drei Kunstarten auf ihre Selbständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den anderen aufzugehen; erst, wenn jede sich selbst nur in der anderen zu lieben vermag; erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar ihr Leben³⁵⁸.

Doch sind sich bei Wagner tatsächlich die beiden³⁵⁹ Schwesterkünste gleich und altruistisch? Dienen sie beide einem gemeinschaftlichen Interesse? Gehen sie beide in der Liebe zueinander auf, oder handelt es sich in der Praxis vielmehr um die Selbstaufopferung einer einzigen? Bricht sich in der Tat der Trotz der beiden auf Selbständigkeit? Und ist wirklich ihr Tod auf einer Ebene ihr Leben auf einer anderen, oder eher der Tod der einen das Leben der anderen...?

³⁵⁴ Ebd., S. 97.

³⁵⁵ Obwohl – wie ein bereits angeführtes Zitat besagt – Gluck der Meinung war, die Musik sollte der Poesie dienen, stammt das geschickte Metapher der dienstbaren Magd nicht von ihm, sondern von Kurt Honolka, einem deutschen Musikwissenschaftler und -kritiker. Vgl. Honolka, S. 19.

³⁵⁶ Vgl. *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 67, 70, 76, 77, 82, 86, 120 u.a.

³⁵⁷ Vgl. ebd., S. 108.

³⁵⁸ Ebd., S. 122.

³⁵⁹ Wie schon erwähnt werden in der vorliegenden Arbeit nur die zwei Schwesterkünste – die Dichtkunst und die Tonkunst – besprochen, da nur sie beide in Wagners Werken aus der Perspektive dieser Arbeit von Belang sind, obwohl es noch eine dritte Schwester, die Tanzkunst, gab.

Diese gehäuften Fragen sollen an dieser Stelle noch rhetorisch bleiben und nicht beantwortet werden; sie haben zum Zweck, eine kritische Stellung gegenüber Wagners Theorie im Verhältnis zu seiner künstlerischen Praxis zu entwickeln, um einen Boden für weitere Überlegungen zu bereiten, die dann im folgenden, analytischen Kapitel 4 münden sollten.

4. Wenn das Wort dem Ton gehorcht. Textbuch vs. Partitur: eine Analyse mit einem Vorwort und einer Pointe

die sprachliche Fassung
immer wieder
von ihrer musikalischen Verwirklichung
als der letztgültigen Instanz her verstehen ³⁶⁰

4.1. Das Vorwort: Schöner Sprache schöpferische Kraft

Richard Wagners Sprache ist – wie bereits mehrmals erwähnt – einer der kontroversesten Aspekte seines Gesamtchaffens und zugleich einer der besten Beweise dafür, dass er ein allseitig begabter Künstler war; zumindest hat sich seine Begabung auf all diesen Ebenen manifestiert, die die benachbarten Bereiche seiner Hauptbegabung – der musikalischen also – waren und die sie somit ergänzen konnten.

Eine nähere Betrachtung von Wagners Sprache erlaubt auch, die Akzente einigermaßen zu verlagern und ihn ausnahmsweise nicht als Musiker, sondern als einen Wortkünstler anzusehen, der er zweifelsohne war. Diese Perspektive liefert nämlich genug Beispiele dafür, dass seine Kompositionen wenn nicht ein Doppelleben führten, dann doch ein zusammengesetztes – aus zwei Aspekten bestehendes: dem musikalischen und dem sprachlichen. Wagner war nämlich nicht nur Komponist, sondern auch Librettist, mehr sogar, er war zweifelsohne – wie er nach Carl Dahlhaus genannt werden darf – der Philologe unter den Librettisten – wie in dem vorangehenden Kapitel zu beweisen versucht wurde.

Denn nur ein Philologe wäre imstande gewesen, seine Muttersprache so geschickt handzuhaben – auch wenn sie nicht sein primäres Ausdrucksmittel, wie die Musik, war – und dabei etliche Ziele zu verfolgen. Um das Libretto (oder: die Dichtung, welche Bezeichnung Wagner viel lieber war) vom *Ring des Nibelungen* schaffen zu können, erfand er nämlich eine ganz neue, eigenartige Sprache. Diese wurde sofort (und ist es immer noch) zum Gegenstand heftiger Diskussionen, die sowohl voller Verehrung, als auch heftiger Kritik und Spott waren.

Die Hauptvorwürfe zahlreicher Kritiker waren der Verzicht auf das Gleichmaß der Verse und den wohlbekannten Endreim, die Einführung des Stabreims – am häufigsten verpönt als „Alliterationsmanie“ oder, noch bissiger, als „bombastischer Alliterationsgestammel“ – wie auch die übertriebene Archaisierung der Sprache („zu dick aufgetragene sprachliche Patina“), was alles zusammen zur weitgehenden Unverständlichkeit („sinndunkle Wörter“, „rätselhafter Satzbau“) der Sprache führte.

Gerühmt dagegen wurde am Stabreim die Rückkehr zum Germanischen, zu sprachlichen Wurzeln und das Erfinden bzw. Wiederfinden einer passenden Ausdrucksform zum altgermanischen Stoff, den Wagner in seinem *Ring* meisterhaft gestaltete.

Über diese Art sprachlicher Innovationen ist bereits genug diskutiert worden. Jedoch waren sie nicht die einzigen sprachlichen Ebenen der Tetralogie, auf denen sich ein Mikrospektakel abspielte. Nicht nur an der Form des literarischen Ausdrucks wurde gearbeitet, sondern auch mühsam an dem rein sprachlichen Gewebe, der aber nicht die literarische, sondern musikalische Form bestimmen sollte.

³⁶⁰ Wapnewski, S. 21.

Treffend bemerkt Wolzogen, wenn er sagt: „[...] im Gesamtkunstwerk musste jede Kunst aus innerer Notwendigkeit sich dem Charakter der anderen assimilieren [...]“³⁶¹. Wagner schien keine Zweifel zu haben, welche der beiden Schwesterkünste sich der anderen anpassen sollte: das Wort sollte dem Ton gehorchen.

Die Entscheidung vom Erschaffen einer neuen Sprache als einer notwendigen Ausdrucksform wurde von Wagner mehrmals mit der Tatsache begründet, in der von ihm vorgefundenen – der deutschen Sprache – ließe sich nicht dichten, jedenfalls ließe sich der von ihm gemeinte Stoff in keiner zufrieden stellenden Form in Worte fassen.

War das aber der einzige Grund für seine zahlreichen schöpferischen Eingriffe in das Sprachgewebe? War Wagners einzige Motivation, als er mit und an der Sprache gearbeitet hat, seinem Stoffe die möglichst passende und überzeugende Form zu geben, die den Inhalt ergänzen, ja hervorheben würde?

Nein. Es steht nämlich noch eine andere, versteckte Motivation dahinter. Wagner hat die Sprache nicht nur benutzt, um dem Inhalt eine entsprechende Gestalt zu bieten, sondern auch, um der Musik eine Hintertür offenzuhalten. Zwar hat er (worauf in vorigen Kapiteln ausführlich eingegangen wurde) zuerst den Text zur *Ring*-Tetralogie erstellt und ihn erst viele Jahre später (bzw. lang) vertont, was theoretisch darauf schließen ließe, dass entweder der Text die Musik bestimmte, oder – wenn man dem Autor glauben sollte – beides gleichberechtigt und das Eine von dem Anderen kaum beeinflusst worden ist, weil beide Schwesterkünste für ihn autonom und gleichberechtigt gewesen seien.

Nichts mehr Irreführendes.

Es existieren nämlich – wie bereits in der Einführung erwähnt – zwei Fassungen von dem Operntext des *Ring*. Zwar nicht öffentlich – als „Fassung Nr. 1“ und „Fassung Nr. 2“ – aber doch – real. Die eine ist die offizielle Version von dem Textbuch, die mehrmals veröffentlicht wurde und heutzutage in einer beliebigen Buchhandlung zu kaufen ist. Die andere befindet sich in der Partitur, als der unter den Noten unterschriebene Text, der sich von dem in dem Textbuch vorkommenden mal wesentlich, mal kaum bemerkbar, aber doch – an vielen Stellen unterscheidet. An ihm hat Wagner nämlich mehrere Korrekturen unternommen und zahlreiche Änderungen im Vergleich zum Textbuch eingeführt, die er aber in der Textbuch-Fassung nicht berücksichtigt hat. Somit entstanden zwei *Ring*-Texte.

Dies soll der Ausgangspunkt für dieses Kapitel sein.

Die Frage, warum er sich entschloss, die im Text der Partitur vorgenommenen Änderungen nicht im Textbuch zu berücksichtigen, oder: weswegen er sich nicht entschloss, die im Text der Partitur eingeführten Änderungen im Textbuch einzuführen, soll dabei ausgelassen werden. Sie würde nämlich einen Raum für weitere Erwägungen öffnen, die unsere Überlegungen auf ganz andere Bahnen lenken würden, als beabsichtigt – und ließe unterschiedliche, einer gründlichen Prüfung und Untersuchung bedürftige weitere Fragen aufkommen – vielleicht auch in erster Reihe diese, ob dann die im Zuschauerraum Sitzenden einen anderen Text in den Händen hielten, als der von den Sängern gesungene – die künftig in einer separaten Abhandlung aufgegriffen werden können. Es soll an dieser Stelle nur angedeutet werden, was auch im Verlauf der folgenden Analyse beinahe zu einer Selbstverständlichkeit wird, dass die erwähnten Änderungen nur in den Partiturentext eingeführt wurden, weil sie nur da eine Anwendung fanden – eine Anwendung, die in folgenden Kapiteln ausführlich besprochen wird. Im Textbuch dagegen waren sie unnötig, der Autor hielt sie da nicht für angebracht, was nur darauf schließen lässt, dass das Kriterium, nach dem der Text umgestaltet wurde, nicht

³⁶¹ Wolzogen, S. 6.

die literarische Qualität war, denn an dieser schien Wagner keine Mängel zu finden, sondern seine Funktionalität in Bezug auf die Musik. Es wurde in den Text eingegriffen nicht um des Textes, sondern um der Musik willen. Deshalb sind diese Spuren vom künstlerischen Eingreifen und Umgestalten nur in der musikalischen, unter den Noten unterzeichneten und mit ihnen streng verbundenen Fassung vorzufinden, während die Textbuchfassung von ihnen unangetastet blieb.

In dem vorliegenden Kapitel soll aber die Aufmerksamkeit vielmehr darauf gelenkt werden, warum und welche Änderungen Wagner an dem Text der Partitur vorgenommen hat, welchen Grund und welche Folgen das hatte.

Der Text des *Ring*-Librettos erwies sich nämlich nicht nur als ein Musik tragendes Gerüst, sondern auch als eine beliebig gestaltbare plastische Masse, die so abgewandelt werden konnte, dass sie der beabsichtigten musikalischen Fassung entsprach.

Somit wurde das Anpassen des Textes an die Musik die letzte Etappe Wagners künstlerischen Schaffens bei der Arbeit an der Tetralogie. Dies soll nun einer Analyse unterzogen werden.

Die Reihenfolge der Arbeit am *Ring* könnte demnach in drei Etappen aufgeteilt werden: 1. die Entstehung des Textes. 2. die Entstehung der Musik. 3. das Anpassen des Textes an die Musik (und nicht umgekehrt!). Dieser Prozess des geschickten Assimilierens des Textes an die Musik soll auch ein schlagkräftiger Beweis sein für Wagners literarische, ja philologische Veranlagung mit einer gewissen Neigung zur sprachwissenschaftlichen sogar. Er soll auch eine Illustrierung der in dem Titel der vorliegenden Arbeit gestellten These sein, dass in Wagners *Ring* das Wort dem Ton gehorchen muss, was in diesem Kapitel nicht nur bewiesen, sondern auch ausführlich analysiert werden soll.

Der Ausgangspunkt dafür soll selbstverständlich das Textbuch sein. Die in dem folgenden Kapitel durchzuführende Analyse nimmt sich die deutsche Ausgabe des *Ring des Nibelungen* von Egon Voss zum Bezugspunkt. Von ihrem selbstverständlichen Vorteil abgesehen – nämlich von dem, dass sie von einem herausragenden Wagnerforscher stammt und auch mit seinem ausführlichen Kommentar versehen ist – ist ein großer auch dieser, dass in ihrem Text Stellen markiert sind, die sich von den ihnen in der Partitur analogen unterscheiden und es werden auch ihre „alternativen“ Varianten angegeben, die in der Partitur zu finden sind.

In diesem Kapitel wird folgend verfahren: in erster Reihe wurden alle von Wagner im Text der Partitur im Vergleich zum Textbuch geänderten Textstellen aufgelistet, mit der genauen Angabe der Verse, in denen sie vorkommen. Dann wurden ihre alternativen Versionen in den Partituren aufgesucht und auch schriftlich fixiert – mit genauer Angabe der Takte, die sie umfassen; über solche Angaben verfügte die genannte *Ring*-Fassung nicht. Das mühsame Auffinden der passenden Stellen in der Partitur, das der Angabe der Takte dienen sollte, war nötig, um die sprachlichen Änderungen dem breiteren, musikalischen Kontext zuordnen zu können, der behilflich werden könnte bei dem Versuch ihrer Begründung und Deutung.

Als die vergleichende Auflistung der Textbuch- und Partituränderungen (im Anhang) fertig war, wurden die veränderten Textstellen genau betrachtet und es wurde von mir eine Typologie erstellt, die die von Wagner eingeführten Änderungen in 6 Hauptkategorien einteilt.

Und genau das macht sich dieses Kapitel zum Zweck: eine Typologie der von Wagner an seinem *Ring*-Text vorgenommenen Abwandlungen zu erstellen; im Rahmen dieser Typologie sollen einzelne Typen der Umformungen näher betrachtet werden und es soll erläutert werden, auf welche Art und Weise sie der Musik dienen sollten, inwieweit

– und ob überhaupt – sie sie mitgestalten. Damit soll auch – vor allem! – bewiesen werden, dass der Text bei Wagner weder gleichberechtigt mit der Musik ist, noch – das schon gar nicht – ihr gegenüber primär.

Das Ergebnis der hier von mir aufgesuchten, aufgeschriebenen, verglichenen und typologisierten Änderungen wird in einer Tabelle (siehe: Anhang) geschildert. Im Anhang der vorliegenden Arbeit befindet sich auch die komplette Auflistung aller typologisierten Änderungen samt der entsprechenden Vers- und Taktnummern.

Es ergaben sich insgesamt sechs Hauptkategorien der Änderungen: das Ersetzen, die Erweiterung, die Reduktion, die Umstellung, die Hinzufügung und eine Kategorie der nicht vertonten Verse. Darunter werden zwei Kategorien in detaillierte Unterkategorien aufgeteilt, auf die – wie auch auf alle anderen – später ausführlich eingegangen wird. Die Kategorien werden – sowohl in der Tabelle, als auch in der Analyse – nach der Häufigkeit ihres Auftretens gereiht. Die Benennung aller Kategorien stammt von der Autorin der vorliegenden Arbeit.

Die Tabelle ist auf zweifache Weise aufgeteilt – senkrecht und waagrecht – und kann in beiden Richtungen gelesen werden. Senkrecht, nach den Typen der von Wagner vorgenommenen Änderungen (Ersetzen, Erweiterung, Reduktion, Umstellung, Hinzufügung und die Gruppe der nicht vertonten Passagen) und waagrecht – nach den vier Libretti, die zusammen das große *Ring*-Libretto, die Tetralogie bilden, also *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* und *Götterdämmerung*. Somit kann senkrecht beobachtet werden, wie viele Änderungen von jedem Typ an dem Text vorgenommen wurden und waagrecht – wie viele Umformungen in welchem Libretto vorkommen.

Die entschieden meisten Änderungen fallen in die erste Kategorie, die des Ersetzens. Sie ist auch die breiteste. Darunter werden alle Vorgehensweisen verstanden, im Rahmen deren gewisse Wörter oder gar Gruppen von Wörtern durch andere ersetzt werden. Dann ist die zweitbreiteste Kategorie die der Erweiterung, wo die Verszeilen erweitert werden auf verschiedene Art und Weise. Analog umgekehrt dazu ist die drittbreiteste Kategorie aufgebaut – die der Reduktion. Ihnen folgen die Kategorie der Umstellung, die alle Verszeilen umfasst, in denen die Reihenfolge der Wörter geändert wurde, die Kategorie der Hinzufügung – wo ein Wort oder eine Wortgruppe in den Text eingeführt worden ist an einer Stelle, an der vorher kein Vers stand und als letzte – mit der vorigen ex equo engste – die Kategorie der nicht vertonten Verse. Jede der Kategorien wird einer separaten Analyse unterzogen.

Es soll betont werden, es werden hier nur diejenigen von Wagner eingeführten Änderungen berücksichtigt, die in den Text direkt eingreifen und einen Einfluss auf die musikalische Ebene des Werkes haben können. Deshalb werden auch grundsätzlich zwei Typen von Änderungen ausgelassen: erstens – die hinzugefügten oder geänderten Regieanweisungen und zweitens – Änderungen in Bezug darauf, welche Passage von welcher Gestalt gesungen wird. Und ist die zweite in der Hinsicht der Textwahrnehmung tatsächlich ohne Belang, denn es ist damit nie ein radikaler Stimmenwechsel verbunden, der die musikalische Form bedeutend beeinflussen würde (und es ist auch kein Eingriff in den Text an sich), so ist die Frage der Regieanweisungen zwar auch von keiner Bedeutung für die musikalische Struktur und kein Eingriff in diese, aber doch eine bemerkenswerte, die eine separate Abhandlung bedürfte. Sie sind nämlich oft sehr ausgebaut und wenn man die Textbuch- und die Partiturfassung betrachtet, bemerkt man, dass auch in ihrem Rahmen Änderungen eingeführt wurden. Was zweifelsohne davon zeugt, dass Wagner sein musikoliterarisches Werk auch an die Bühnenbedingungen anpassen wollte, was zwar keine Texteingriffe mit sich zog, sich also auf das Wort-Ton-

Verhältnis nicht bezog, aber doch davon zeugte, welche Bedeutung er dem szenischen Aspekt beimaß.

Die Zahl der 939 Änderungen umfasst also nur diese, die mit einem direkten Eingriff in den Text des Librettos verbunden sind. Selbstverständlich richten sich die Textabwandlungen nach ihren eigenartigen Rechten der Texteingriffe, die dem Autor erlaubt sind und für diese er sich vor niemandem zu verantworten hat, es lassen sich also an einigen Stellen weder die Gründe oder Motivationen des Autors erschließen, noch sind reale Folgen für das Text-Musik-Zusammenspiel sichtbar. Es ließ sich aber doch Vieles erschließen, wovon die oben angeführte Zahl 939 zeugen sollte.

Die im folgenden Kapitel durchgeführte Analyse hat zum Zweck, das bisher noch nicht Vergleichene zu vergleichen, die Unterschiede zu analysieren und vor allem die Ergebnisse der Analyse als einen Beweis und Argument zu benutzen für die These, dass Wagner nicht nur ein musik- sondern auch ein sprachbewusster Künstler war, der aber das Wort gar nicht mit dem Ton gleichstellte, sondern es als Mittel – und nicht (nur) als Kunst – verstand, um der Musik entsprechende Bedingungen zu schaffen, damit sie sich entfalten konnte. Dieses Kapitel soll beweisen, dass in Wagners *Ring* das Wort dem Ton gehorchen muss.

Und so wird die schöpferische Kraft der Sprache nicht (nur) derentwillen entfaltet, des dichterischen, künstlerischen, dem Stoffe entsprechenden Ausdrucks wegen, sondern um einem geschickten Handwerker als Werkzeug zu dienen bei der Anpassung des Textes an die Anforderungen der Musik, denen er gerecht werden muss.

4.2. Ersetzen

Worte sind untereinander austauschbar,
Töne dagegen nicht³⁶².

Die größte Häufigkeit des Auftretens unter den vorgenommenen Umformungen weist die Kategorie des Ersetzens auf (siehe: Tabelle). Im *Rheingold* sind es 65 Stellen, an denen sie Anwendung findet, in der *Walküre* 76, in *Siegfried* 119 und in der *Götterdämmerung* 115. Insgesamt 375 derartige Änderungen in der ganzen Tetralogie. Über eine Hälfte mehr als die der Kategorie der Erweiterung zugehörigen und über zweimal so viel wie die der Reduktion. Bereits bei der Abstufung zeichnet sich eine, wenn auch nicht eindeutige, Abhängigkeit aus und zwar – in jedem weiteren Libretto steigt die Zahl der eingeführten Änderungen. Diese Feststellung ist zwar nicht ganz präzise, denn die Häufigkeit des Auftretens steigt vom *Rheingold* über die *Walküre* bis zum *Siegfried* und fällt dann in der *Götterdämmerung* von 119 auf 115, also um vier Stellen. Dieser Unterschied scheint aber nicht so bedeutend zu sein, wie das allgemeine, in dieser Hinsicht zu beobachtende Prinzip.

Die vier Libretti, die alle zusammen die *Ring*-Tetralogie bilden, wurden als Ganzes zwar „rückwärts“ geschrieben, aber „der Reihe nach“ vertont – im ersten Fall ist Wagner von der *Götterdämmerung* ausgegangen, im zweiten – vom *Rheingold*. Wenn man annimmt – und eine derartige Annahme scheint an dieser Stelle berechtigt zu sein – dass die Eingriffe in den Text bei seiner Vertonung stattfanden, so sieht man deutlich, dass in jedem weiteren Teillibretto, vom eigentlichen Anfang ausgegangen, die Zahl der Änderungen steigt.

Das kann zweierlei interpretiert werden. Einerseits, da das erste Libretto – dasjenige mit der niedrigsten Zahl der Umformungen – als letztes von allen vier geschrieben wurde,

³⁶² Vratz, S. 44.

kann es bedeuten, dass sich Wagners Schreibtechnik im Laufe des Schaffensprozesses entwickelte, so dass er mit der Zeit die von ihm erfundene Sprache immer besser handhabte und den, wie er behauptet, bereits in seinem Kopf „vorkomponierten“ Text mit jedem weiteren aufgeschriebenen Vers treffender formulierte, mit einer präziseren Vorahnung der Musik, die erst kommen sollte, daher musste an einem Text desto weniger geändert werden, je später er entstand. Andererseits kann es aber auch so gedeutet werden, dass im Laufe des Komponierens die von Wagner geschaffene Musik immer komplizierter wurde und daher auch immer mehr Eingriffe in den Text erforderte, der an ihre Form angepasst werden musste. Deshalb steigt die Zahl der eingeführten Änderungen mit jedem weiteren Libretto. Die beiden Deutungsmöglichkeiten schließen sich nicht aus, im Gegenteil, sie ergänzen einander und führen zu der Feststellung, dass sich Wagner im Laufe jedes seiner Schaffensprozesse auf allen Ebenen und in Bezug auf jede der Schwesterkünste ständig entwickelte.

Das Ersetzen ist eine Kategorie, in der nicht von Belang ist, wodurch ein Wort ersetzt wurde, sondern vielmehr, weswegen es dazu gekommen ist und welche Folgen diese Vorgehensweise hatte. Das Hauptziel (obwohl nicht das einzige), das Wagner verfolgte, indem er sich der in diese Kategorie fallenden Änderungen bediente, war kein direkter Eingriff in das Gewebe der Musik an sich, der Komposition also, sondern ein indirekter und zwar – die Abwandlung der Klangebene des gesungenen Textes. Nicht also eine Modifizierung der inneren Struktur, sondern der äußeren Gestalt, doch weiterhin auf der Tonebene. Diese wird bemerkbar im Gesang, der ein Medium ist zwischen dem Autor und dem Zuhörer – ein Medium, das die musikalische samt der literarischen Absicht möglichst klar zu vermitteln hat. Der Prozess des Ersetzens sollte dazu führen, dass die Musik zusätzliche Ausdruckskraft gewinnt durch passend zusammengestellte Worte.

Einer der wichtigsten Schlüssel zum Verstehen von Wagners Motivation bei der Einführung derlei Umformungen scheint der Stabreim zu sein³⁶³. Dieser ist ein künstlerisches Ausdrucksmittel, der von Wagner wiederaufgegriffen und „als Voraussetzung und Grundlage der Komposition“ (Dahlhaus) zum charakteristischen Merkmal seiner *Ring*-Dichtung entwickelt wurde.

An vielen Stellen der Libretti wurden Worte durch andere ersetzt, damit mehrere stabgereimte Wortpaare (oder Wortgruppen) entstehen konnten, die nicht nur innerhalb eines Verses vorkommen konnten, sondern auch in benachbarten Zeilen. Möglichkeiten der Verknüpfung waren vielfältig. Die Einführung des Stabreims durch Ersetzen einiger Worte durch andere verleiht dem Gesungenen – und es darf nicht vergessen werden, die *Ring*-Dichtungen entstanden nicht, um gelesen zu werden – zusätzliche Kohärenz und Ausdruckskraft.

Für die Anwendung des Stabreims durch Ersetzen können in der Tetralogie zahlreiche Beispiele³⁶⁴ genannt werden, es sollen aber nur einige angeführt werden als exemplarisch für die Form und das Prinzip ihres Auftretens, denn die Aufzählung aller nähme zu viel Platz, der nötig ist, um alle anderen Typen der von Wagner vorgenommenen Änderungen zu erwähnen.

³⁶³ Mehr dazu wurde bereits im Kapitel 3.2.4. gesagt.

³⁶⁴ In der das gesamte Kapitel 4 umfassenden Analyse wird im Falle der Zahl von angeführten Beispielen folgend vorgegangen: die Tatsache, welchen Anteil der gesamten Zahl der Änderungen in einer gewissen Kategorie die genannten Beispiele bilden hängt von der Gesamtzahl aller Änderungen in der Kategorie. Wenn sie sehr hoch ist, dann werden nur repräsentative Beispiele genannt und wenn sie nur wenige umfasst, dann werden alle genannt.

Eines der prägnantesten Beispiele ist im Textbuch vom *Rheingold* vorzufinden. Dort lautet der Vers 1172 folgend:

und nichts um Schätze hier feil?

In der Partitur entsprechen ihm die Takte 2390 und 2391³⁶⁵, dort wird aber die Präposition „um“ durch „für“ ersetzt:

und nichts für Schätze hier feil?

Damit Wagners Motivation bei seiner Vorgehensweise in diesem Fall verstanden werden kann, muss der breitere Kontext angegeben werden (Verse 1170-1172):

WOTAN.

Zu was doch frommt dir der Hort,
da freudlos Niebelheim,
und nichts um Schätze hier feil?

Nach der Umwandlung taucht ein sprachliches Bild auf, das deutlich vom Stabreim geprägt ist:

WOTAN.

Zu was doch frommt dir der Hort,
da freudlos Niebelheim,
und nichts für Schätze hier feil?

Der Stabreim verfestigt hier die (bereits vorhandene) Verbindung zwischen den Versen und führt auch innerhalb dieser eine ein, indem der Anlaut der Präposition mit den Anlauten der drei anderen vom Stabreim verbundenen Worte gleich ist, wovon eines in derselben Zeile auftritt.

Um ein weiteres Beispiel anzuführen – der Vers 1300 sieht folgend aus:

Daß die engste Klinze dich fasse

In der Partitur (Takte 2711-2713) dagegen kann gelesen werden:

Daß die feinste Klinze dich fasse

Diesmal dient der Stabreim nur der Verfestigung der Verhältnisse innerhalb eines Verses und es erfordert keines breiteren Kontexts, um dies erfassen zu können.

Es kommt auch durchaus vor, dass durch die Einführung einiger Stabreime die anderen reduziert werden, was darauf schließen lässt, welche Worte und Wortverbindungen von einer größeren Bedeutung (des Autors Meinung nach) sind. So in der *Walküre*, im Vers 226:

klagte die unsel'ge Braut

– und in der Partitur 628-629(I):

³⁶⁵ Bei der Angabe der Taktnummern in der vorliegenden Analyse gelten folgende Regeln: eine Zahl ohne Klammern bedeutet, die Takte stammen aus dem Vorspiel. Dementsprechend bedeuten: (I) – vom Ersten Aufzug, (II) – vom zweiten Aufzug und (III) – vom dritten Aufzug.

klagte die unsel'ge Maid.

Zusammen mit dem vorigen Vers alliteriert bereits die im Textbuch berücksichtigte, also die ursprüngliche Version:

um des Mordes der eigenen Brüder
klagte die unsel'ge Braut.

Wagner entschloss sich jedoch für den Zusammenklang anderer Konsonanten, einen anderen Stabreim also, indem er das Wort „Braut“ gegen „Maid“ tauschte, das nicht mehr mit den „Brüdern“ alliterierte sondern mit dem „Mord“:

um des Mordes der eigenen Brüder
klagte die unsel'ge Maid.

Im Vordergrund stehen nach der Umwandlung nicht mehr die Brüder und die Braut, sondern die Maid und der Mord, es werden also nicht nur auf der Lautebene des Textes die Änderungen sichtbar, sondern es kommt auch zu einer Verschiebung von Sinnesakzenten. Somit schafft Wagner an der Grenze der Ton- und Sinnesebene einen Wegweiser für die Zuhörer, nach dem sie sich richten können in ihrer Aufmerksamkeitslenkung und Interpretation.

Ein Beispiel des Stabreims innerhalb einer Zeile, weiterhin in der *Walküre*, wäre auch der Vers 1595:

dann säumt nicht lange

– in den Takten 191-192(III) als:

so säumt nicht lange

abgewandelt. Durch einen Tausch von „dann“ gegen „so“, was mit sich keine Sinn- oder Rhythmusänderung bringt, entsteht ein deutlicher Stabreim von zwei nacheinander folgenden Worten.

In dem dritten Teil der Tetralogie, in *Siegfried*, ist das Streben nach der Alliteration auch durchaus bemerkbar. Der Vers 1312:

merke noch recht

wird in den Takten 455-456(II) stark umgewandelt in:

achte noch wohl!

Die Ursache eines solchen Verfahrens wird deutlich, sobald man die benachbarten Verse (1311-1313) berücksichtigt:

Dies eine, rat' ich,
achte noch wohl:
Alles ist nach seiner Art.

Dank dem Ersetzen alliterieren jetzt nicht nur zwei Worte in einem Vers, sondern auch die Anfangsworte zweier Verse miteinander, was sie fest miteinander verbindet. Gleichzeitig aber verzichtet Wagner auf den Stabreim zwischen „rat“ und „recht“.

Die einfachste und zugleich engste Form der Alliteration, die Worte innerhalb einer Zeile miteinander bindet, kommt sehr häufig vor. So erhält in *Siegfried* der Vers 2561:

die brennt mir nun im Gebein!

– in der Partitur (Takte 1349-1351(III)) eine zusätzliche alliterierende Verbindung, indem das Wort „Gebein“ gegen „Brust“ getauscht wird:

die brennt mir nun in der Brust.

Im letzten Teil der Tetralogie, in der *Götterdämmerung*, kommt es bereits am Anfang, schon im Vers 17, zum Prozess des Ersetzens, hinter dem das Streben nach der Präsenz vom Stabreim steht. Vor der Abwandlung heißt es:

schäumt' ein Quell

und danach (Takt 58):

rauscht' ein Quell

Auch hier bietet erst der Kontext genug Bezugspunkte für einen Stabreim (Verse 16-19), der drei Verse fest aneinander bindet (Takte 56-60):

im kühlen Schatten
rauscht ein Quell,
Weisheit raunend
rann sein Gewell':

Mehrere alliterierende Wörter können auch innerhalb einer Zeile vorkommen, nicht nur aufgeteilt in verschiedene Verse. Im Vers 1596 wird „Lust“ gegen „Gunst“ getauscht und somit die Zeile:

ich geb' ihn euch, gönnt ihr mir Lust

durch:

ich geb' ihn euch, gönnt ihr mir Gunst

in den Takten 389-390 ersetzt. Auf diese Art und Weise werden die inneren Beziehungen im Vers verfestigt.

Wie bereits erwähnt, wurde der Stabreim zwar von Wagner vorgezogen und von einigen seiner Kritiker und Forscher gerühmt, es gab aber auch solche, für die er – vor allem wegen der Häufigkeit seines Auftretens – ein übertriebenes Ausdrucksmittel war, weswegen auch von einer (bereits mehrmals erwähnten) „Alliterationsmanie“ gesprochen wurde. Eine tiefgreifende Analyse der von Wagner vorgenommenen Änderungen erlaubt jedoch eine (sehr) riskante Vermutung, dass Wagner nicht nur selbstverliebt, sondern

zugleich auch selbstkritisch war. An manchen Stellen ersetzt er nämlich die vorkommenden Wörter durch andere – so, dass er die vorher bestehenden Stabreime auflöst, was darauf schließen ließe, das es selber der Meinung gewesen sei, die Alliteration solle mit Maß angewandt werden.

Im *Rheingold* kommt eine solche Situation u.a. im Vers 269 vor. „Versagt“ wird da gegen „entsagt“ getauscht. Der Kontext (Verse 263-273) bietet eine Erklärung:

WELLGUNDE.
Du klügste Schwester!
Verklagst du uns wohl?
Weißt du denn nicht,
wem nur allein
das Gold zu schmieden vergönnt?

WUOLINDE.
Nur wer der Minne
Macht versagt,
nur wer der Liebe
Lust verjagt,
nur der erzielt sich den Zauber
zum Reif zu zwingen das Gold.

Hier kommen in einer direkten Nähe vier Worte vor, die miteinander durch eine ganze Vorsilbe – „ver“ – alliterieren. Der Autor entschied sich, ihre Zahl zu reduzieren, indem er im Verb „versagen“ die Vorsilbe „ver“ gegen „ent“ tauschte. Dabei blieb der Endreim beibehalten („entsagt – verjagt“), auf den Wagner angeblich verzichtete.

In der Walküre ist eine Stelle, wo stabgereimte Worte aufgelöst werden, auch sehr einfach zu finden. In den Versen 410-411:

freudige Rache
ruft nun den Frohen!

– wird die Alliteration von „Rache“ und „ruft“ aufgelöst, indem das Verb „rufen“ durch „lachen“ ersetzt wird und so entsteht auch in den Takten 1077-1078(I) zusätzlich eine Klangähnlichkeit zwischen „Rache“ und „lacht“:

freudige Rache
lacht nun den Frohen!

Es alliterieren zwar weiterhin „freudig“ mit „Frohen“, aber an dieser Stelle schien der Autor entschieden zu haben, zwei unterschiedliche stabreimende Verbindungen wären zu viele gewesen.

In *Siegfried* ist eine analoge Situation, diesmal innerhalb einer Zeile, beispielsweise im Vers 217 bemerkbar. Im Textbuch steht:

wenn er im Nest es nährt.

In der Partitur (Takt 760-761(I)) wird „nährt“ durch „hegt“ ersetzt. Die Einführung von „hegt“ findet auch im breiteren Verskontext keine andere Begründung als diejenige,

dass der Autor die Alliteration von „Nest“ und „nährt“ reduzieren wollte und deshalb den Vers in:

wenn er im Nest es hegt

umwandelte.

Nach demselben Prinzip wird in der *Götterdämmerung* im Vers 92 (Takt 201-202) das Wort „Brunst“ durch „Glut“ ersetzt:

brannte in lichter Brunst

durch:

brannte in lichter Glut.

Der im Textbuch vorzufindende Kontext verrät auch hier kaum Anzeichen dafür, dass dieser Tausch eine andere Begründung haben könnte, als diejenige, dass Wagner die Zahl der alliterierenden Wörter verringern wollte.

Der Stabreim ist zwar eine dominierende, aber nicht die einzige Form, in der sich die Technik des Ersetzens manifestiert. Ihre weitere Konsequenz sind Wiederholungen, mit denen Wagner genauso wie mit dem Stabreim umgeht – wenn nicht inkonsequent, dann doch zumindest auf eine Art und Weise, aus der sich kaum eine Regel ableiten lässt, nach dieser es vorhersehbar wäre, wann er sie vermeiden und wann bewusst einführen möchte. Für die Lautebene eines Textes, den klanglichen, musikalischen Aspekt also, kann die Bedeutung einer Wiederholung zweierlei interpretiert werden: negativ als ein Merkmal, den die Wagner zugeschriebene musikalische Prosa um jeden Preis zu vermeiden versucht und positiv, als eine zusätzliche Betonung klanglicher wie auch Sinnesaspekte. Die Entscheidung, ob Wagner eindeutig Wiederholungen vermeiden möchte, um einen Missklang zu vermeiden, oder sie doch einführt, um gewissen Klangeindrücken zusätzliche Kraft zu verleihen, trifft er aber nicht.

Beispiele der Entscheidung, die zugunsten der Vermeidung von Wiederholungen fällt, können an vielen Stellen gefunden werden.

Im *Rheingold* (Vers 34, Takt 204) wird in dem Vers:

Was willst du da unten?

– das Wort „da“ durch „dort“ ersetzt und so entsteht die in der Partitur unter den Noten unterschriebene Version:

Was willst du dort unten?

Jegliche Zweifel, die bei dem Versuch aufkommen könnten, diesen Wechsel zu rechtfertigen, verschwinden, sobald der breitere Kontext – also die benachbarten Verse im Textbuch – berücksichtigt wird:

ALBERICH.
Ihr da oben!

DIE DREI.

Was willst du da unten?

Wenn der Aufruf und die danach folgende Frage zusammengestellt werden, wird sofort sichtbar, dass die eingeführte Änderung die Vermeidung von einer Wiederholung („da“ – „da“) zum Zweck hatte.

Ein ähnlicher Fall ist in der *Walküre* zu beobachten. Im Vers 543 (Takt 1354-1355(I)) wird das Verb „heißen“ durch „nennen“ ersetzt: „Heiße mich du“ steht im Textbuch und „Nenne mich du“ in der Partitur. So lässt sich eine Wiederholung vermeiden, die in dem ursprünglichen Librettotext unübersehbar ist:

SIEGMUND.

Heiße mich du

wie du liebst daß ich heiße:

den Namen nehm‘ ich von dir!

Durch das Ersetzen wird nicht nur die Wiederholung vermieden, sondern es entsteht zusätzlich eine neue stabgereimte Verbindung:

SIEGMUND.

Nenne mich du

wie du liebst daß ich heiße:

den Namen nehm‘ ich von dir!

Am Beispiel einer in *Siegfried* auftauchenden Stelle kann beobachtet werden, wie der Titelring, der zwangsläufig sehr oft im Text vorkommt, vor einer Wiederholung bewahrt bleibt. Im Vers 1301 (Takt 426(II)) wird er („Den goldn’ en Ring“) nämlich gegen einen „Reif“ („Den goldn’ en Reif“) getauscht. An den benachbarten Versen (1301-1303) kann gemerkt werden, wieso Wagner diese Vorgehensweise für nötig hielt:

ALBERICH:

Den gold’nen Ring

geizt er allein:

laß mir den Ring zum Lohn

Trotz der Reduktion von Wiederholung bleibt hier aber – auch nach dem Texteingriff und dem Tausch des einen Wortes gegen das andere – die stabreimende Verbindung von „Ring“ und „Reif“ beibehalten.

Der Gegenpol zur Vermeidung der Wiederholungen ist das Streben nach ihnen. Es gibt in der *Ring*-Dichtung Stellen, wo sie absichtlich eingeführt wurden, um ein Wort zu verdoppeln und es somit zu betonen und ihm besondere Aufmerksamkeit zu schenken.

Im *Rheingold* (Vers 234, Takt 573-575) wird der Vers:

daß vom Rheingold nie du gehört?

gegen:

daß vom Rheingold nicht du gehört?

getauscht, also – „nie“ durch „nicht“ ersetzt. Nach der Einführung dieser Umformung sieht die Zeile samt der sie umkreisenden Verse (234-237) folgend aus:

Wo bist du Rauher denn heim,
 daß vom Rheingold nicht du gehört? –
Nichts weiß der Alb
 von des Goldes Auge,

Die Unwissenheit wird durch die Verdoppelung des „nicht“ betont, das sich auf der Lautebene besonders deutlich manifestiert.

In einem weiteren Beispiel wird im Vers 595 das Wort „stark“ –

sie steht nun stark gebaut

in den Takten 1228-1229 durch „fest“ –

sie steht nun fest gebaut

ersetzt, womit eine Wiederholung des zweiten entsteht. Damit diese deutlich wird, ist selbstverständlich der Kontext anderer Verse (595-599) unerlässlich:

sie steht nun fest gebaut;
 das Prachtgemäuer
 prüfte ich selbst;
 ob alles fest,
 forsch’ ich genau:

Somit wird nicht nur das beinahe zischende Adverb „fest“ betont, sondern auch der Stabreim zwischen „steht“ und „stark“ aufgelöst“. Andererseits aber alliterieren jetzt beide Adjektive mit dem Verb „forschen“.

An einer der *Walküre* entstammenden Stelle wird dieselbe Absicht sichtbar, erst aber nach Berücksichtigung einer noch größeren Zahl der benachbarten Verse. Hier wird ebenfalls in Zeile 543 (Takt 1354-1355(I)) das Verb „heißen“ („Heiße mich du“) durch „nennen“ („Nenne mich du“) ersetzt. Das Endeffekt ist folgend:

SIEGLINDE:
 Und Friedmund darfst du
 froh dich nicht nennen?

SIEGMUND.
Nenne mich du
 wie du liebst daß ich heiße:
 den Namen nehm ich von dir!

SIEGLINDE.
 Doch nanntest du Wolfe den Vater?

SIEGMUND.
 [...]

 der war – Wälse genannt.

Das Schlüsselwort „nennen“ wird somit mehrmals hervorgehoben.

Eine ähnliche Situation kommt in *Siegfried* vor, wo der Vers 1197 „mein Ring lohnte“ in „mein Ring zahlte“ (Takte 215-216(II)) umgewandelt wurde. Das Ersetzen des

Verbs „lohnen“ durch „zahlen“ resultiert somit in einer dreifachen (Verse 1195-1206) Wiederholung:

Mit meinen Schätzen
zahltest du Schulden;
 mein Ring zahlte
 der Riesen Müh,
 die deine Burg dir gebaut;
 [...]
 Nicht du darfst
 was als Zoll du gezahlt
 den Riesen wieder entreißen;

Außer der Einführung (und Reduktion) von dem Stabreim und der Wiederholung, spielt Wagner mehr als gerne mit den von sich erschaffenen „Naturlauten“. Er ersetzt sie meistens durch... andere, ein wenig abgewandelte „Naturlaute“, was aber – im Unterschied zu den bisher erwähnten Änderungen – meistens einen direkten Eingriff in das innere Gewebe der Komposition bedeutet. Eine solche Änderung hat nämlich einen Wechsel von der Zahl der Silben im Vers zufolge, was schon den Rhythmus der Musik bedeutend beeinflusst.

Die Naturlaute sind (oft als seltsam bezeichnete) Ausrufe, meist (aber nicht ausschließlich) außerirdischer, weiblicher Wesen, wie die Rheintöchter oder die Walküren. Sie tragen keine Bedeutung mit sich, sind rein emotiv und lautmalerisch, sind auch ein – aus der Perspektive des vorliegenden Kapitels – sehr bequemes Mittel, den Text an die rhythmischen Anforderungen der Musik anzupassen. Es seien hier nur einige angeführt und somit sei deutlich gezeigt, wie ähnlich sie einander vorkommen³⁶⁶:

Textbuch, Vers 230(R): Wallalaleia jahei!
 Partitur, Takt 560-561: Wallalalalaleia jahei!

Textbuch, Vers 290(R): Wallalalleia! Lahei!
 Partitur, Takt 643-644: Wallala! Wallaleialala!

Textbuch, Vers 302(R): Heia! Heia! Heiahahei!
 Partitur, Takt 680-681: Heia! Heia! Heiajahei!

Textbuch, Vers 1042(S): Hahahei! hahahei!
 Partitur, Takt 2712-2713(I): Heiaho! Haha!

Textbuch, Vers 1043(S): hahahei! hei! hei!
 Partitur, Takt 2713-2714(I): Haheiaha!

Textbuch, Vers 1053(S): Hoho! hoho! hahei!
 Partitur, Takt 2725-2727(I): Hahei! Hahei! Hahei!

Textbuch, Vers 1066(S): Hahahei! hahahei!
 Partitur, Takt 2761-2762(I): Heiaho, haha,

Text, Vers 1009(G): Hoiho! Hoiho! Hoiho!
 Partitur, Takt 393-396(II): Hoiho! Hoihohoho!

³⁶⁶ (R) steht für *Rheingold*, (W) für die *Walküre*, (S) für *Siegfried* und (G) für die *Götterdämmerung*.

Text, Vers 1020(G): Hoiho! Hoiho! Hoiho!
 Partitur, Takt 427-430(II): Hoiho! Hoihohoho!

An dieser kurzen Auflistung wird deutlich, dass die meisten im Rahmen des Ersetzens vorgenommenen Änderungen dem Autor erlauben, die Zahl der Silben beliebig zu variieren³⁶⁷ und den Text somit an den Rhythmus der Musik anzupassen – an die Notwendigkeit, dass eine Silbe (also: eine Note) mehr oder weniger im Takt auftritt. Jedoch ändert sich in manchen Fällen weder die Zahl der Silben, noch die Akzentverlagerung, noch lässt der aufmerksam analysierte Kontext eine glaubwürdige und überzeugende Erklärung für eine derartige Vorgehensweise aufkommen, was darauf schließen ließe, es gefiel dem Autor einfach an einigen Stellen besser so und sonst steckt kaum eine Begründung dahinter außer der rein subjektiven „dichterischen Absicht“.

Eine besondere Sorte im Rahmen des Ersetzens bilden zwei Unterkategorien von Fällen, die im Grunde genommen in die Kategorien der Erweiterung (siehe: Kapitel 4.3.) und der Reduktion (siehe: Kapitel 4.4.) fallen sollten. Jedoch sind das zweifelsohne Beispiele des Ersetzens, besonders, da die zwei anderen Typen, auf die in nächsten Kapiteln ausführlich eingegangen wird, als eine Abwandlung eines Wortes verstanden werden und nicht als sein Ersetzen durch ein anderes.

Beispiele vom Ersetzen, das der Erweiterung um eine Silbe dient, also auch den Rhythmus der Musik beeinflussen kann und sich an die Anforderungen der Takte anpassen, kommen häufig vor, z.B.: Im *Rheingold* (Vers 1770, Takt 3688-3689) wird „duftig Gedünst“ getauscht gegen „Dunstig gedämpft! Schwebend gedüft!“. Hier wird eine ganze Phrase durch eine andere, ausgebaute ersetzt. Ein breites Manöverfeld für das Zusammenspiel mit den Notenwerten. In der *Walküre* (Vers 957, Takt 734-736(II)) erscheint der Vers „von mir doch barg sie ein Pfand“ nach der Umformung als „von mir doch empfang sie ein Kind“. In dem an dieser Stelle wichtigen und untersuchten Kontext ist der Tausch von „Pfand“ gegen „Kind“ von keiner Relevanz, was die Sinnesebene anbetrifft. Vielmehr sollte darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Zeile dank dem Ersetzen der Verbform „barg“ durch „empfang“ eine zusätzliche Silbe gewinnt. In *Siegfried* (Vers 899, Takt 2164-2166(I)) erscheint durch das Ersetzen ein synonymes Wort, das den Vers „die Dummheit selbst!“ um eine Silbe erweitert: „die Dummheit allein“. Auch in der *Götterdämmerung* treten derlei Stellen oft auf, so beispielsweise der Vers 285 (Takt 74-76(I)). Das Adjektiv aus dem im Textbuch vorkommenden Vers „das hehrste der Welt“ wird ersetzt durch ein synonymes, jedoch um eine Silbe längeres: „das herrlichste der Welt“.

Alle Vorgehensweisen, die der Erweiterung einer Wortform durch Ersetzen dienen, welche somit einen direkten Bezug auf die Struktur der Musik nehmen kann, haben selbstverständlich auch ihre Kehrseite – Ersetzen durch ein Wort, das über eine geringere Anzahl der Silben verfügt, als das ursprüngliche – eine Reduktion also. Im *Rheingold* wäre das beispielweise der Vers 1045 (Takt 2149-2150), in dem das Verb „wirken“ („das aus Erz ich wirkte“) durch „weben“ („das aus Erz ich wob“) ersetzt wird und somit die ganze Zeile um eine Silbe gekürzt. Die *Walküre* bietet auch einige Beispiele dafür, wie der Vers 429 (Takt 1114-1115(I)), in dem die Präpositionen getauscht werden („über Wald und Auen“ gegen „durch Wald und Auen“) und somit auch eine Silbe verschlungen wird. Weitere Beispiele liefert *Siegfried* mit dem Vers 667 (Takt 1772-1774(I)) und seiner durch das Ersetzen entstandenen Verbform „Behalt ich Zwerg“, die im Vergleich zu der Partitur um eine Silbe – „Behütet ich Zwerg“ – reduziert wurde. Es kann auch radikaler vorgegangen werden – in der *Götterdämmerung* (Vers 1918, Takt 1213(III)) wird nicht

³⁶⁷ Solche Fälle werden ausführlich in den Kapiteln 4.3. und 4.4. besprochen.

nur das Seufzer „O“ gegen „Ach“ getauscht, sondern die gesamte Zeile um ein sich wiederholendes Wort reduziert: „O Jammer! Jammer!“ ersetzt durch „Ach, Jammer!“³⁶⁸.

Selbstverständlich gibt es in den Libretti auch eine Reihe von ersetzten Worten, im Falle deren sich die Motivation des Autors bei seiner Vorgehensweise kaum erschließen lässt, ähnlich wie ihre Folgen.

An dieser Stelle fällt es schwer, der Versuchung nicht zu erliegen, eine weitere Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, nämlich das Risiko einzugehen und anzunehmen, vielleicht richten sich einige der Änderungen, die sich sonst auf keine andere Weise erklären lassen, nach der Klangfarbe und Wagner habe manche der Wörter durch andere ersetzt, weil die neuen besser mit der Klangfarbe der für diese Partie vorgesehenen Instrumente übereinstimmen würden. Besonders, da sich:

[m]it der Klangfarbe [...] für Wagner auch szenische und psychische Zustände [verbinden], die sich kaum aus dem musikalischen Gefüge begründen lassen, aber auf dieses zurückwirken³⁶⁹.

Es wäre jedoch zu gewagt, denn es können zwar die Eigenschaften eines Lautes wie auch des Klanges unterschiedlicher Instrumente allgemein bestimmt werden, im Rahmen theoretischer Überlegungen lassen sich aber die Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen der Klangfarbe des Textes und der Musik nicht entscheiden, denn sie sind nicht sichtbar und schon gar nicht „annehmbar“, sondern erst in ihrer Ausführung hörbar. Allerdings ist das eine höchstinteressante Frage, die einer separaten Abhandlung mithilfe der Akustik zur Verfügung stehenden Werkzeuge wert wäre und im Rahmen dieser eine bestimmte Aufführung einer vergleichenden Analyse mit entsprechenden Stellen des Librettos unterzogen werden könnte.

4.3. Erweiterung

... eine wunderbare Neigung und Vorbereitung zur Musik, zur wahren Musik [...] ³⁷⁰

Der zweite ausgesonderte Typus der Wagnerschen Eingriffe in das Textbuch, welche sich auf den Text in der Partitur und somit auf die Musik auswirken, ist die Erweiterung. Unter diesem Begriff werden – wie sich auch im Laufe dieses Kapitels herausstellen wird – jegliche Vorgehensweisen verstanden, im Rahmen deren ein Wort oder ein ganzer Vers um eine oder mehrere Silben erweitert werden. Dieser Prozess ist einer der Beweise dafür, wovon Nietzsche gesprochen hat – dass Wagners Texte „eine wunderbare Neigung und Vorbereitung zur Musik“ aufweisen. In die Tat umgesetzt, heißen diese Neigung und Vorbereitung sehr häufig – und so auch in diesem Falle – eine Anpassung. Und die Erweiterung ist eine ihrer Erscheinungsformen.

Welchem Zweck dient sie? Der Anpassung der Textebene an die musikalische Vorstellung des Komponisten. Wie bereits mehrmals erwähnt, hatte Wagner zuerst seine *Ring*-Libretti geschrieben und sie erst dann vertont. In vielen Briefen an Freunde rühmte er die Leichtigkeit, mit der sich die Musik zu den bereits perfekt geformten Versen komponieren lässt. Doch auch er war nicht unbeirrbar oder – welche Erklärung ihm sicherlich viel lieber gewesen wäre – manchmal änderte er einfach im Laufe der Arbeit seine Meinung und der perfekt gestaltete Text musste umgeformt werden, um mit der

³⁶⁸ Die Vorgänge der Erweiterung und der Reduktion werden ausführlicher und von Taktbeispielen bebildert in den Kapiteln 4.3. und 4.4. erläutert, deren eigentliches Thema diese Typen von Veränderungen sind.

³⁶⁹ Kunze, S. 16.

³⁷⁰ Nietzsche: *Richard Wagner in Bayreuth*, S. 66.

ebenso perfekten Musik übereinzustimmen. Wenn sich der Autor – der Komponist – entschloss, an einer Stelle wären mehr Töne oder Notenwerte (was doch unzertrennlich ist) als ursprünglich angenommen entsprechender oder die anfängliche Idee sollte um mehrere Takte erweitert werden, kurz: es wurde mehr Gestell nötig, als die ursprüngliche Textfassung der Musik geliefert hätte, wurde der Text des Librettos zu einem praktischen, sich der Musik fügenden Werkzeug. In diesem Falle reichte es, wenn einige Silben hinzugefügt wurden und schon stimmte alles in dem Notenbild.

Möglichkeiten der Erweiterung gab es viele; sie werden in den von mir ausgesonderten acht Unterkategorien widerspiegelt. So erfolgten sie durch die Erweiterung der Verbform, der Substantivform, der Adjektivform, durch die Erweiterung um ein Personalpronomen, um einen Artikel, um ein emotives oder betonendes Element, durch die Wiederholung ganzer Wörter oder Phrasen oder durch die Hinzufügung ganzer Wörter.

Die Unterkategorien – anders als die sechs Hauptkategorien – wurden aufgereiht nicht nach der Häufigkeit ihres Auftretens, sondern nach dem Wichtigkeitsgrad der Wortart.

Die Erweiterung ist die nach dem Ersetzen am häufigsten auftretende Erscheinungsform der Änderungen durch den Eingriff in den Text, von welchem die Musik mitgestaltet werden sollte. Insgesamt sind 240 solche Stellen im Ring-Text (in der Partitur-Fassung) der Tetralogie vorzufinden. Ihre Begründung ist am deutlichsten an diesen Partiturstellen (Notenbildern) zu beobachten, an denen nicht zu übersehen ist, dass eine zusätzliche Silbe immer mindestens einen zusätzlichen Notenwert ermöglicht und somit – den rhythmischen Effekt, den Wagner erreichen wollte. Außerdem bedeutet eine neue Silbe einen neuen Ton, oder zumindest – die Wiederholung eines bereits vorhandenen. Von diesen über zweihundert Stellen sollten hier nur einige exemplarische analysiert werden als Beispiele von Wagners Vorgehensweise im Rahmen dieser Kategorie. Eine ganzheitliche Auflistung aller veränderten Stellen – darunter auch derer mit einer erweiterten Zahl der Silben – befindet sich im Anhang der vorliegenden Arbeit.

4.3.1. Erweiterung der Verbform

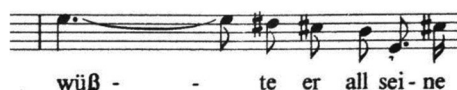
Die Erweiterung der Verbform ist die am häufigsten auftretende Erscheinungsweise der Erweiterung als solcher, in der ganzen Tetralogie sind es insgesamt 65 Stellen. Der sich aufwerfende Schluss ist der, dass dieser Typ der Umformung am einfachsten einzuführen war oder auch am besten mit der Musik, die er mitgestalten sollte, zusammenspielte. An dieser Stelle ist dieselbe Ordnungsgemäßheit zu beobachten, wie in der vorigen Kategorie, diesmal sehr deutlich und ohne Ausnahmen – jedes weitere Teillibretto, vom „eigentlichen“ Anfang, also vom *Rheingold* ausgehend, enthält mehr geänderte Stellen, als das vorangehende. Im *Rheingold* sind das nur 6 Stellen, in der *Walküre* 14, in *Siegfried* 16 und in der *Götterdämmerung* bereits 30. Der Schluss ist gleich wie im Falle der Kategorie des Ersetzens und bestätigt die dort angestellte Vermutung – mit der Zeit entwickelte sich erstens Wagners Schreibtechnik mit besonderer Berücksichtigung der „Vorahnung der Musik“ also der Anpassung daran, was erst komponiert werden sollte, und zweitens – es entwickelte sich auch seine Kompositionstechnik und wurde immer komplizierter und zusammengesetzter, erforderte also immer mehr Eingriffe, damit der Text den Anforderungen der Musik gerecht werden konnte.

Bei der Erweiterung der Verbform im *Ring* können grundlegend sieben Vorgehensweisen unterschieden werden: entweder wird die bereits abgekürzte Verbform zu einer

gemeingültigen erweitert, oder eine gemeingültige zu einer künstlichen, archaisierenden. Die weitere Möglichkeit ist die Erweiterung durch eine Trennung von einem Verb und einem „s“ mit einem Apostroph zu einem Verb und einem autonomen „es“ und eine besonders interessante – die Erweiterung der Verbform durch die Hinzufügung einer Vorsilbe. Es folgen die Veränderung der Tempusform, der Wechsel vom konjugierten Verb auf Infinitiv und – vom Singular auf Plural.

Im ersten Fall kann davon ausgegangen werden, dass Wagner beim Schreiben seiner Libretti, die über eine gewisse Vorahnung der Musik verfügen sollten, falsch eingeschätzt hatte, an welcher Stelle eine abgekürzte Verbform bei der Komposition behilflich sein könnte. Der Prozess der Erweiterung ist hier somit eine Art Wiedergutmachung, bei der jede zusätzliche Silbe die Existenz einer zusätzlichen Note ermöglicht und somit die Einpassung in das vorgesehene musikalische Schema, das – wenn der Komponist (und Textautor) bei der ursprünglichen Textfassung geblieben wäre – sonst unvollständig wäre.

Zwei Beispiele findet man bereits in dem *Rheingold*. An erster Stelle ist das der Vers 251, der seine Widerspiegelung in der Partitur im Takt 598 findet. Ursprünglich sieht die Zeile samt der Verbform wie folgt aus: „wüßt er all seine Wunder!“ und nach der Erweiterung – „wüßte er all seine Wunder.“ Aus der abgekürzten Form wird durch die Hinzufügung einer Endung eine reguläre gemacht. Das Notenbild zeigt deutlich, dass diese neu gewonnene Silbe die Einführung von einem zusätzlichen Notenwert ermöglichte.



An diesem Partiturausschnitt wird deutlich, dass der ursprünglich geschaffene Text kaum den Anforderungen der Musik hätte gerecht werden können, die erst Jahre später entstand. Diese Phrase bot nämlich zu wenig Raum für die zu erklingenden Töne und damit ihnen ein Gerüst geboten werden konnte, wurde die erste, bereits in der Urfassung vorhandene Silbe (*wüß-*, die damals als ein ganzes, komplettes Wort, nämlich *wüßt* auftrat) auf eine punktierte Viertelnote und eine Achtelnote gedehnt, das reichte aber nicht aus und damit eine weitere Achtelnote (auf *-te*) in den Takt eingeführt werden konnte, musste in dem Text eine zusätzliche Silbe erscheinen (entstanden durch die Erweiterung vom Verb mittels einer Endung).

Ähnlich verhält es sich mit der Erweiterung an einer weit entfernten Stelle und zwar im Vers 1278 (Takt 2672). Im Textbuch heißt es „verschling mich nicht!“ und in der Partitur „verschling mich nicht!“. Wiederum bedeutet die Erweiterung der Verbform um einen Buchstaben die Erweiterung um eine ganze Silbe und das wiederum widerspiegelt sich in dem Notenbild, das beweist, wozu diese Änderung nötig war.



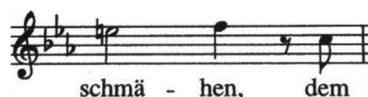
Dank der Einführung einer zusätzlichen Silbe im Text entstand in dem Takt Symmetrie. Es kam eine Sechzehntelnote hinzu und somit entstanden drei Paare von Sechzehntelnoten und zwar als Teil eines regulären Rhythmus, indem sie jeweils von einer Achtelnote verflochten werden.

Auch weitere Teile der Tetralogie liefern genug Beispiele, in denen das Ergänzen der Verbform um eine Silbe (meistens durch Hinzufügen von dem Vokal *e*) in dem Text die Einführung einer zusätzlichen Note in die Partitur ermöglicht, die bei der ursprünglichen Textfassung unmöglich gewesen wäre.

Solche Stellen finden wir in jedem der Teillibretti. Als exemplarisch sei in der *Walküre* der Vers 268 genannt, der sich im Textbuch folgend präsentiert: „Dich Wölfing treff ich morgen:“ und in der Partitur in den Takten 778-780(I) als „Dich Wölfing treffe ich morgen;“ auftritt.

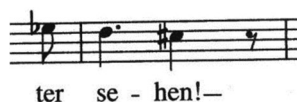


An dieser Stelle ermöglicht das Ausbauen des Verbs zu einer vollständigen Form das Ergänzen einer punktierten Achtelnote (tref-, ursprünglich ein autonomes Wort: treff) um eine Sechzehntelnote (-fe), wozu sonst eine Silbe fehlen würde. Eine ähnliche Vorgehensweise – aber mit anderen Folgen – ist im Vers 831 zu beobachten – „der Niedrigste schmähn,“ – der in der Partitur (Takt 468-469(II)) wie folgt ergänzt wird: „der Niedrigste schmähen“.

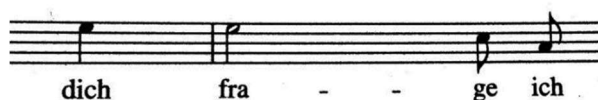


Die zusätzliche Silbe im Text („*schmä-hen*“ statt der einsilbigen Form „*schmähn*“) eilt dem Komponisten zu Hilfe und bringt Gleichgewicht in den Takt – das Gebilde von einer Halbnote (*schmä-*) und zwei Achtelnotenwerten (einer Achtelpause und einer Achtelnote – *dem*), die einem Viertelnotenwert gleich sind, das wiederum die Hälfte eines Halbnotenwertes ist, gewinnt eine Ergänzung in Form einer Viertelnote (*-hen*), der Takt gleicht also nach dem Eingriff in den Text einem Wert von einer ganzen Note und gewinnt auch einen zusätzlichen Ton.

In *Siegfried* gibt es auch mehrere solche Stellen, z.B. wird der Vers 1485 „meine Mutter sehn! – –“ in der Partitur (Takt 809-813(II)) zu „meine Mutter sehen!“ ausgebaut,



womit durch den Texteingriff der Takt um eine Hälfte erweitert wird – eine punktierte Viertelnote gleicht einem Wert von einer Viertelnote und einer Achtelnote, samt der Achtelpause sind das bereits zwei Viertelnotenwerte und dank der Erweiterung der Verbform von sehn auf sehen, also um eine Silbe, wird eine weitere Viertelnote eingeführt und ein weiterer Ton. Auch der Vers 1923 „dich frag' ich nun“ wird im Takt 1768-1770(II) erweitert, und zwar zu „dich frage ich nun“.



Hier wird dank der Hinzufügung einer Silbe im Takt eine Verdoppelung des Achtelnotenwertes möglich, wobei der Takt selbstverständlich einen neuen Ton gewinnt.

In der *Götterdämmerung* seien es beispielsweise der Vers 404 „Nicht Land noch Leute biet' ich,“ umgewandelt im Takt 409-410(II) als „Nicht Land noch Leute bie-te ich“:



In diesem Fall stellt der erweiternde Eingriff in den Text eine Symmetrie her, denn dank der Ausdehnung vom einsilbigen *biet'* zu zweisilbigem *bie-te* entsteht im Takt Raum für einen zusätzlichen Notenwert und dieser wird mit einer Sechzehntelnote gefüllt, wodurch drei symmetrische nacheinander folgende Paare von einer punktierten Achtelnote und einer Sechzehntelnote entstehen, eingeleitet von zwei Achtelnotenwerten – einer Achtelpause und einer Achtelnote.

Auch der Vers 1669 „so wär' das wahr?“ eignet sich perfekt als Beispiel, erweitert im Takt 589(III) zu „so wä-re das wahr?“,



was erstens die Entstehung einer Triole ermöglicht – was noch mehrmals der Fall sein wird – und zweitens eine aufsteigende Tonleiter aus vier Sekundschritten mitgestaltet.

Die zweite Erscheinungsform der Erweiterung ist die Kehrseite der ersten. Hier werden die allgemein auftretenden Verbformen zu künstlichen, archaisierenden erweitert. In diesem Fall liefert das *Rheingold* nur ein Beispiel – dafür aber gleich polyphon und von den drei Rheintöchtern gesungen – und es ist der Vers 215: „entgleißt dir weihlich im Wag!“ erweitert im Takt 544-545 zu „entgleißet dir weihlich im Wag!“:

ent - glei - ßet dir weih-lich im Wag!

ent - glei - ßet dir weih-lich im Wag!

ent - glei - ßet dir weih-lich im Wag!

Durch die künstliche Ausdehnung des Verbs „entgleißen“ um eine Silbe wird hier die punktierte Achtelnote um eine Sechzehntelnote ergänzt und es wird auch die Einführung bzw. Wiederholung eines Tons möglich.

In der *Walküre* befinden sich nur zwei derlei Beispiele; das erste im Vers 1584: „Führt die Mähren“, erweitert in der Partitur (Takt 166(III)) zu „Führt die Mähren“,

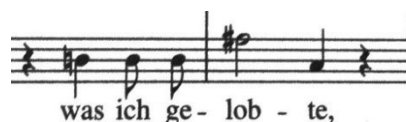


wo dank dem Texteingriff auch eine punktierte Achtelnote durch eine Sechzehntelnote ergänzt wird. Und das zweite im Vers 2169 „das du Siegmund schufst“, umgewandelt (Takt 1381-1382(III)) in „das du Siegmund schufest“:



Dank dieser Erweiterung der Verbform entstand eine zusätzliche Silbe, die die Einführung einer Note in den Takt ermöglichte, in diesem Fall einer Achtelnote, und erweiterte den Takt um einen Ton.

Nicht viel mehr, denn nur drei Beispiele, liefert das *Siegfried*-Libretto. Das erste ist der Vers 792: „was ich gelobt“, erweitert in der Partitur (Takt 2084-2085(I)) zu „was ich gelobte“:



Hier ermöglicht die Texterweiterung durch eine Silbe das Ergänzen des Taktinhalts um eine Viertelnote und einen neuen Ton. Samt der neu eingeführten Viertelnote und der Viertelpause bildet die bereits vorhandene Halbnote (auf die die Silbe „lob-“ im Verb „gelobte“ fällt) einen Wert von einer ganzen Note, der den Takt füllt.

Dann folgt der Vers 953: „sprüht sie auf“ im Takt 2498(I) als „sprühet sie auf“ auftretend,

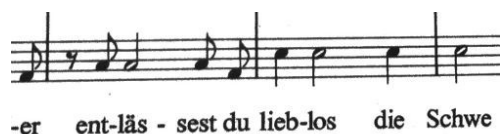


wo dank der zusätzlichen Silbe, die zum Träger einer Achtelnote wird, eine Achteltriade gebildet werden kann und zwar in aufsteigenden Sekundschritten; und der Vers 1992 „daß du erwachst“, der im Takt 100-101(III) als „daß du erwachest“ erweitert wird.



Hier kommt wieder eine Situation vor, in der der Komponist dringend zusätzliche Notenwerte braucht, um seine musikalische Absicht erfüllen zu können. Sein erster Schritt ist es, eine Silbe auf zwei Notenwerte auszudehnen – die zweite Silbe des Verbs „er-wa-chen“ erstreckt sich über zwei Noten – eine punktierte Viertelnote und eine Achtelnote, die sie ergänzt – diese Vorgehensweise scheint aber nicht genügend zu sein. Deshalb wird im Text eine Silbe hinzugefügt, die ein Gerüst für eine zusätzliche Viertelnote und einen weiteren Ton bildet.

Auch nur drei Beispiele davon befinden sich in der *Götterdämmerung*. Es ist erstens der Vers 757 „entläßt du lieblos die Schwester?“, der im Takt 1499-1501(I) umgewandelt wird in: „entlässest du lieblos die Schwester?“.



Dieser Texteingriff schafft eine zusätzliche Silbe, die Einführung eines neuen Notenwertes – einer Achtelnote – ermöglicht, wie auch eine zusätzliche Wiederholung eines Tons, der somit insgesamt drei Mal nacheinander im Takt erscheint. Ein weiteres Beispiel ist der Vers 1040: „führt er heim“, der in dem Takt 526-527(II) zu „führet er heim“ erweitert wurde:



Hier ermöglicht die Erweiterung des Textes um eine Silbe die Einführung einer dritten Viertelnote, die mit den zwei bereits vorhandenen eine rhythmisch ausgewogene, aufsteigende Tonleiter bildet, aus Sekundschritten bestehend.

Auch im Vers 1642: „wohin du flogst?“, im Takt 521(III) als „wohin du flogest?“ auftretend, wird dank der Verberweiterung eine zusätzliche Silbe gewonnen und mit ihr eine zusätzliche Note:



Dank diesem Texteingriff wird ein Musikeingriff möglich, im Rahmen dessen eine fünfte Achtelnote in den Takt eingeführt wird und ein neuer Ton – der tiefste im ganzen Takt.

Die dritte Möglichkeit ist die Erweiterung von einem mit einem Apostroph und einem *s* versehenen Verb zu einer separaten Verbform und einem *es*, das somit zu einem autonomen Wort wird, und nicht mehr ein mit dem Verb verschmolzener Buchstabe bleibt.

Im *Rheingold* befindet sich nur eine solche Stelle, das ist der Vers 1822 „und wären's göttlichste Götter!“, der sich im Takt 3818-3819 wie folgt präsentiert: „und wären es göttlichste Götter!“



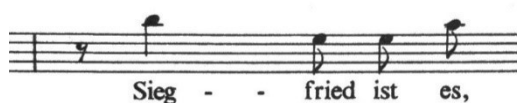
wo der erweiternde Eingriff in den Text die Entstehung von einer Triole im Takt ermöglicht und somit – zwei nacheinander folgenden, aus identischen Notenwerten bestehenden Triolen in den benachbarten Takten. Betonenswert ist auch, dass im Rahmen dieser Triole (wie auch der ihr folgenden) drei Mal derselbe Ton erklingt, der neu eingeführte Ton befindet sich also auf derselben Tonhöhe wie die bereits vorhandenen.

Auch nur ein einziges Mal kommt der Typ der Umwandlung in der *Walküre* vor, und zwar in dem Vers 504 „Mir zagt’s vor der Wonne“, der im Takt 1266-1267(I) zu „Mir zagt es vor der Wonne“ erweitert wird,



womit Raum für eine zusätzliche Achtelnote und einen neuen Ton gewonnen wird.

Kein einziges Mal kommt dieser Typ der Erweiterung von der Verbform in *Siegfried* vor und auch – wie in den zwei ersten Libretti – nur einmal in der *Götterdämmerung* im Vers 369: „Siegfried ist’s, sicher kein andrer!“, widerspiegelt und abgewandelt im Takt 305(I) als „Siegfried ist es, sicher kein andrer!“.



An dieser Stelle ermöglicht der Texteingriff das Einführen einer dritten Achtelnote und eines neuen Tons.

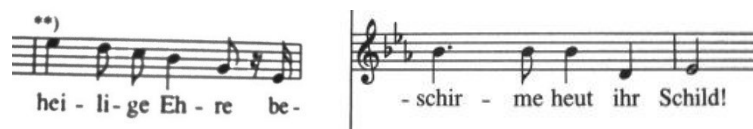
Die vierte und vielleicht interessanteste Art und Weise der Erweiterung ist die Hinzufügung von einer Vorsilbe zu den Verben. Es wird durchgeführt mithilfe folgender Vorsilben: „er-“, „ver-“, „zer-“, „be-“, „ent-“. Es sind alles – erstens – untrennbare Vorsilben, dürfen also ihre Stellung im Satz unabhängig vom Verb nicht ändern und kommen immer nur mit dem Verb verschmolzen vor. Zweitens ist es charakteristisch für Wagner, gebräuchliche Wortstämme mit Bestimmungssilben in Verbindung zu bringen und somit Zusammensetzungen zu erschaffen, die die ursprüngliche Bedeutung ein wenig variieren und in eine neue versetzen, die es manchmal sogar bisher nicht gegeben hatte. Außerdem lässt sich an dieser Stelle Wagners Neigung zu den „energischen“ Silben beobachten wie „er-“ und „zer-“, also den „Präpositionen der persönlichen Lust, Kraft und Gründlichkeit, worin man immerhin eine Wirkung affektiv-lyrischen und dramatischen Temperamentes erkennen mag“³⁷¹.

So wird im *Rheingold* das Verb „füllen“ (Vers 1532) gegen „erfüllen“ (Takt 3244) getauscht,



was die Entstehung einer Achteltriolen ermöglicht und den hinzugefügten Ton zugleich zum Teil einer in der Mitte der Triole anfangenden, in Sekunden-Schritten aufsteigenden Tonleiter macht; in der *Walküre* wird „schirmen“ (Vers 859) zu „beschirmen“ (Takt 544(II)) erweitert,

³⁷¹ Wolzogen, S. 77. Mehr zu Wagners wortschöpferischer Neigung zum Erschaffen von Verbal-Komposita mittels Präpositionen: ebd., S. 76-77



was das Verb auf zwei Takte ausdehnt und es somit bereits im vorangehenden Takt einleitet, der somit einen zusätzlichen – seinen tiefsten – Ton erhält und seine einzige Sechzehntelnote. „Kennen“ (Vers 1419) wird gegen „erkennen“ (Takt 1721(II)) getauscht,



was ebenso das Verb auf zwei Takte ausdehnen lässt und in dem, in den die hinzugefügte Vorsilbe fällt, erscheint ein neuer Ton im Wert einer Achtelnote, die die bereits vorhandene punktierte Viertelnote ergänzt. „Nagen“ (Vers 1431) erscheint in der Partitur als „zernagen“ (Takt 1740(II)):



und schafft somit einen Raum für eine Sechszehntelnote, die die punktierte Achtelnote ergänzt und führt auch somit einen Ton ein, der eine Wiederholung von dem den Takt einleitenden ist. „Freuen“ (Vers 1802) wird zu „erfreuen“ (Takt 528-529(III)):

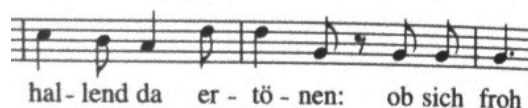


womit das Verb bereits im vorangehenden Takt durch eine zusätzliche Achtelnote eingeführt und somit auf zwei Takte gedehnt wird. Außerdem in dem, in dem die neu eingeführte Achtelnote erscheint, ergänzt sie eine punktierte Viertelnote. Weiter wird „strafen“ (Vers 1986) zu „bestrafen“ (Takt 1010(III)),



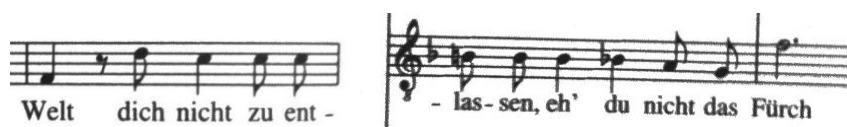
wo das ähnliche Konsequenz hat wie im vorangehenden Fall – Ausdehnung des Verbs auf zwei Takte und somit Einführung einer Sechszehntelnote im vorangehenden Takt, in dem sie eine punktierte Achtelnote ergänzt.

In Siegfried wird „tönen“ (Vers 67) zu „ertönen“ (Takt 298(I)) erweitert,



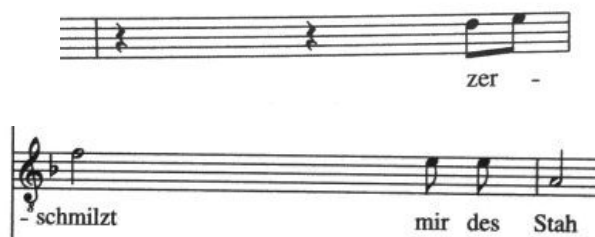
wobei man schon die wohlbekannte Vorgehensweise der Ausdehnung des Verbs auf zwei Takte erkennen kann. Somit wird der Anfangston des Taktes, auf den der Stamm des Verbs fällt, auch zum letzten Ton des vorangehenden Taktes, der dank der Erweiterung des Verbes eingeführt wird, weil die zusätzliche Silbe zum Träger einer zusätzlichen Achtelnote wird, womit eine Symmetrie im Takt entsteht und zwar in Form von zwei nacheinander folgenden Paaren aus einer Viertelnote und einer Achtelnote bestehend.

In weiteren Takten der Partitur wird „lassen“ (Vers 795) zu „entlassen“ (Takt 2090-2091(I)),



wobei nicht nur das Verb auf zwei Takte ausgedehnt wird, sondern es wird auch im Takt 2090(I) dank der Einführung einer zusätzlichen Silbe eine Achtelnote verdoppelt und somit ein bereits im Takt doppelt existierender Ton verdreifacht.

Aus dem Verb „schmelzen“ (Vers 954) wird „zerschmelzen“ (Takt 2500-2503(I)):

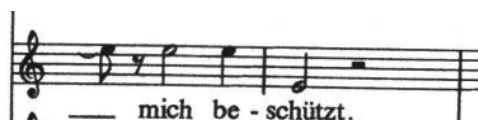


womit nicht nur zwei Takte mit einem Wort verbunden werden, sondern es wird einfach ein zusätzlicher Takt geschaffen.

In der *Götterdämmerung* wird das Verb „sehen“ (Vers 398) zu „ersehen“ (Takt 397(I)) erweitert,



wodurch eine punktierte Achtelnote ergänzt wird und aus vier Sekundsritten eine aufsteigende Tonleiter entsteht; „schützen“ (Vers 813) wird zu „beschützen“ (Takt 1721-1722(I)),



was die Verbindung zweier Takte mit einem Wort, die Einführung einer Viertelnote und Verdreifachung von einem Ton zufolge hat; „raten“ (Vers 1547) wird zu „erraten“ (Takt 286(III)),



was erstens zwei Takte mit einem Wort verbindet und zweitens einen neuen Ton und eine zusätzliche Achtelnote in den Takt einführt; „wähnen“ (Vers 1611) wird gegen „verwähnen“ (Takt 407-410(III)) getauscht,



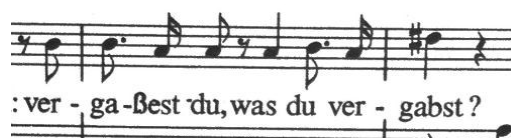
wo das Verb – wie auch die gesamte Phrase – polyphon erklingt und wo die ergänzte Silbe in der ersten Stimme in einer zusätzlichen Sechzehntelnote resultiert, wie auch in einem hinzugefügten Ton, was die Entstehung drei gleicher Paaren von Sechzehntelnoten, die sich auch auf gleicher Tonhöhe in einem Terz-Abstand befinden, im Takt ermöglicht. In der zweiten und dritten Stimme entspricht der neuen Silbe eine Achtelnote, die die Wiederholung eines bereits im Takt vorhandenen Tons ermöglicht. Es folgt das Verb „fassen“ (Vers 2026) als „erfassen“ (Takt 1485(III)),



wo die Erweiterung durch eine Silbe eine Verbindung zwischen zwei Takten herstellt, auf die das Verb gedehnt wird. Zusätzlich ermöglicht diese Vorgehensweise die Entstehung einer Triole und führt, selbstverständlich, einen neuen Ton ein.

Die fünfte, wenn auch selten vorkommende Erscheinungsform der Erweiterung einer Verbform, ist der Tempuswechsel. In der gesamten Tetralogie kommt es nur fünf Mal vor. An vier Stellen ist das der Wechsel vom Präsens auf Präteritum und an einer – vom Präsens auf Perfekt.

Im *Rheingold* wird „vergißt“ (Vers 347) gegen „vergaßest“ (Takt 833) getauscht,



womit Symmetrie im Takt geschaffen wird, denn dank der Einführung einer zusätzlichen Silbe im Text wird auch die Einführung einer zusätzlichen Note möglich, womit eine Klammer im Takt geschaffen wird – er fängt an und endet mit einem Paar von einer punktierten Achtelnote und einer Sechzehntelnote, übrigens auf gleichen Tonhöhen.

In der *Walküre* wird „litt“ (Vers 2162) gegen „gelitten“ (Takt 1372-1373(III)) getauscht,



was zu dem oft auftretenden Fall führt, wo das Verb auf zwei Takte ausgedehnt wird und sie somit mit einer musikalischen Phrase verbindet. Außerdem schafft die zusätzliche Silbe eine Möglichkeit für die Einführung von einer zusätzlichen Achtelnote und einem neuen Ton in den Takt.

In *Siegfried* wird „zeigt“ (Vers 617) zu „zeigte“ (Takt 1671(I)) erweitert,



womit eine Viertelnote und ein neuer Ton in den Takt eingeführt wird, der sich in die bereits im vorangehenden Takt anfangende, aus vier Sekundschritten bestehende, absteigende Tonleiter einpasst. Es wird auch „liebt“ (Vers 625) gegen „liebte“ (Takt 1684(I)) getauscht,



und – in der *Götterdämmerung* – „verscheucht“ (Vers 1648) gegen „verscheuchte“ (Takt 557(III)):



In beiden Fällen kommt genau die gleiche Situation vor. Wenn man die beiden, nicht zu vergessen: aus zwei unterschiedlichen Libretti stammenden Ausschnitte vergleicht, fällt auf, dass der Aufbau beider Takte gleich ist. Einer punktierten Viertelnote folgen in beiden Fällen eine Achtelnote, eine Viertelnote, eine Achtelnote und eine Achtelpause. Der Texteingriff ermöglicht in beiden Takten die Einführung der letzten Note vor der Achtelnotenpause und dabei eines zusätzlichen Tons.

Von den zwei letzten Mitteln, mithilfe deren die Erweiterung der Verbform zustande kommt, kommt jedes im *Ring* nur ein Mal vor und zwar sind beide nur in dem letzten Libretto, in der *Götterdämmerung*, vorzufinden. Im Vers 1249 wird das konjugierte Verb „trifft“ gegen Infinitiv – „treffen“ (Takt 1168(II)) getauscht (und zwar mit der Hinzufügung eines zusätzlichen Wortes, des konjugierten Modalverbs „sollen“),



womit eine punktierte Halbnote durch eine Viertelnote ergänzt wird, einen neuen Ton für den Takt gewinnend und im Vers 1726 verwandelt sich das Singular von singen – „sang“ – in ein Plural – „sangen“ (Takt 702(III)),



was in Hinzufügung von einem zusätzlichen Notenwert – einer Achtelnote – und einem neuen Ton resultiert.

4.3.2. Erweiterung der Substantivform

Ein weiterer Weg, auf dem Wagner sein Ziel – die Anpassung des Textes an die Anforderungen der Musik – verfolgt, führt durch die Erweiterung der Substantivform. In der gesamten Tetralogie finden sich 45 Stellen, an denen diese Änderung eingeführt wird. Mit den gegenseitigen Verhältnissen der Zahlen von dieser Art Abwandlungen in jeweiligen Libretti verhält es sich ähnlich wie im Falle derer in der Kategorie des Ersetzens – mit jedem folgenden Libretto steigt die Zahl deutlich, aber nicht eindeutig – im letzten fällt sie im Vergleich zum vorletzten um eins. Trotzdem bleiben sie in dem Paradigma von Wagners sich entwickelnder Schreib- wie auch Vertonungstechnik, wovon die Rede bereits in zwei vorangehenden Unterkapiteln war.

In dieser Kategorie ging der „dichtende Komponist“ ähnlich vor wie in der vorigen; es lassen sich sechs Typen von Eingriffen in die Substantivform feststellen, die zu ihrer Erweiterung führen sollten: Erweiterung der Substantivform von einer künstlich gekürzten zu einer üblichen, regulären; eine künstliche, archaisierende Erweiterung des Substantivs; eine Ergänzung durch ein Bestimmungswort, das Hinzufügen von einer Vorsilbe, eine alternative Variante der Deklination und – an einer Stelle – der Tausch gegen ein Diminutiv.

Der erste Fall wird in den drei letzteren Libretti vertreten – *Rheingold*, in dem diese Änderungen nicht vorkommen, ist hier eine Ausnahme. Substantive, die in der ursprünglichen Textbuchfassung im Vergleich zu der gemeingültigen Form um einen Vokal gekürzt sind, gewinnen ihn – und somit eine zusätzliche Silbe – in der Partitur zurück.

In der *Walküre* kommt diese Art der Erweiterung zweimal vor. Das erste Mal, als aus „Schand“ (Vers 387) eine „Schande“ (Takt 1037(I)) wird



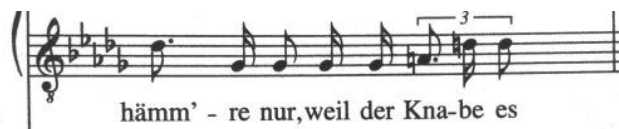
und dank der hinzugefügten Silbe Raum für einen zusätzlichen Notenwert geschaffen wird. Somit wird der Takt durch eine Achtelnote ergänzt und gewinnt einen Ton, der eine Wiederholung des den Takt einleitenden ist.

Das zweite Mal, wenn ein „Flehn“ (Vers 1735) zum „Flehen“ (Takt 406(III)) wird,



was die Erweiterung des Taktes um einen Notenwert und einen weiteren Ton ermöglichte, der zu einem der drei Sekundschritte in der bereits im vorangehenden Takt eingeleiteten absteigenden Tonleiter wurde.

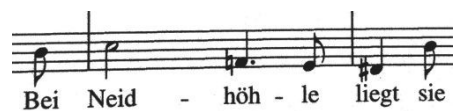
In *Siegfried* steigt die Häufigkeit des Auftretens von diesem Typ der Änderung auf 6 Stellen – der „Knab“ aus dem Vers 42 wird zu „Knabe“ erweitert (Takt 245(I))



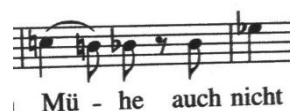
und somit wird die Entstehung einer Triole möglich, die es ohne die zusätzliche Silbe nicht gäbe. Die Sechzehntelnote, auf die die hinzugefügte Silbe fällt, ergänzt auch eine punktierte Achtelnote im Takt. Aus einem „Wandrer“ (Vers 548) wird ein „Wanderer“ (Takt 1513(I)),



was die Verdreifachung eines Tons ermöglicht und den Takt um eine Achtelnote erweitert. Die „Neidhöhl“ (Vers 847) entwickelt sich zu einer „Neidhöhle“ (Takt 2193(I)),



womit die punktierte Viertelnote ergänzt wird und Raum für einen zusätzlichen Ton geschaffen. Aus der „Müh“ (Vers 1861) wird „Mühe“ (Takt 1611(II)),



was in der Einführung einer dritten Achtelnote in den Takt resultiert, die sich auf der gleichen Tonhöhe befindet, wie die zwei bereits vorhandenen, ein Ton wird also dank dieser Vorgehensweise verdreifacht. Das „Dräun“ (Vers 2271) wird zum „Dräen“ (Takt 642(III))



und erweitert den Takt von einem auf zwei Töne und fügt eine Achtelnote hinzu. Aus „Brünhild“ wird – das erste, aber nicht das letzte Mal in der Tetralogie – „Brünnhilde“ (Takt 1745(III)),



damit die Entstehung einer Triole möglich wird und gleichzeitig eine Symmetrie geschaffen – nach der Änderung besteht der Takt aus zwei absteigenden Triolen, wobei der letzte Ton der ersten als der erste der zweiten wiederholt wird.

Die Erweiterungen in der *Götterdämmerung* fangen mit einer weiteren Entwicklung der „Brünhild“ (Vers 325) zu „Brünhilde“ (Takt 168(I)) an,



die wiederum die Entstehung einer Triole zufolge hat. Es folgen ihr sieben weitere Stellen: das „End“ (Vers 865) wird zum „Ende“ (Takt 94(II)) erweitert,



was einen neuen Ton und eine weitere Achtelnote in den Takt einführt, „Frau'n“ (Vers 1291) werden zu „Frauen“ (Takt 1267(II)),



womit das Auftreten zweier Töne im Takt möglich wird, wie auch die Ergänzung einer punktierten Viertelnote von einer Achtelnote. „Ehr“ (Vers 1385) wird zur „Ehre“ (Takt 1507(II)),



womit eine punktierte Viertelnote ergänzt wird und ein neuer Ton gewonnen und der „Niblung“ (Vers 1414) zum „Niebelung“ (Takt 1576(II)).



In diesem Takt wird bereits die erste Silbe „Ni-“ auf zwei Notenwerte gedehnt, was davon zeugt, dass der Komponist diesen Raum möglichst eng ausfüllen wollte, wobei ihm die zusätzliche Silbe, die das Einführen eines zusätzlichen Notenwertes und eines neuen Tons ermöglichte, sehr behilflich war. Weiter wird auch ein „Aug“ (Vers 1484 und 1862) zu einem „Auge“ (Takt 133(III) und 1080(III)).

Au - - - ge nei-de - ten

Au - - - ge nei-de - ten

Au - - - ge nei-de - ten

Au - - - ge, -

Im ersten Fall kommt diese Änderung polyphon und Symmetrie schaffend vor, im zweiten – monophon und den mit einer Halbnote anfangenden Takt um eine Viertelnote und einen zweiten Ton bereichernd. Ein „Drohn“ (Vers 1631) wird zu einem „Drohen“ (Takt 462(III)),

Dro - hen;

womit Raum für einen neuen Ton gewonnen und eine zweite Viertelnote eingeführt wurde, und aus „Brünhilds“ Felsen (Vers 2004) wurden „Brünnhildes“ Felsen (Takt 1429(III)),

Brünn - - - hil - des

was auch die musikalische Phrase um eine Achtelnote erweitert, den ihr vorangehenden Ton verdoppelnd.

Die zweite Vorgehensweise bei der Erweiterung der Substantivform ist eine, bei der die gemeingültigen Formen der Substantive durch das zusätzliche Vokal *e* erweitert werden – meistens im Rahmen einer archaisierender Deklination, aber an einigen Stellen auch als Plural – und gewinnen somit eine zusätzliche Silbe und die Tonebene – einen hinzugefügten Notenwert und einen zusätzlichen Ton.

Im *Rheingold* sind das zwei Stellen – „Schein“ im Vers 293 wird in dem Takt 649 zum „Scheine“ erweitert –

In des Gol - des Schei - ne wie leuch - test
 In des Gol - des Schei - ne wie leuch - test
 In des Gol - des Schei - ne wie leuch - test

(hier polyphon) womit eine absteigende Tonleiter aus drei Sekundschritten in Achtelnotenwerten geschaffen wird. Im Takt 2536 wird dann ein „Hort“ (Vers 1217) zum „Horte“:

Hor - - te du hei

– und bildet so mithilfe des eingeführten Notenwertes ein Achtelnotenpaar.

Ähnlich in der *Walküre*. Hier wird der „Streit“ (Vers 979) zum „Streite“ (Takt 763(II)),

Strei-te ihr sta- cheln, ih- re

was die Entstehung einer Triole ermöglicht und aus einem „Befehl“ (Vers 1897) werden mehrere „Befehle“ (Takt 733-744(III)).

mei - ne Be - feh - le nur führ - test du aus:

Diese Vorgehensweise verdoppelt den bereits vorhandenen Ton und schafft im Takt Gleichgewicht – es treten in ihm zwei von einer Viertelnote eingeleiteten Achtelnotenpaare auf.

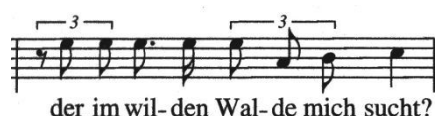
In *Siegfried* wird ein „Nest“ (Vers 241) zum „Neste“ (Takt 805(I)),

brach-te zum Ne- ste das

womit Symmetrie im Takt geschaffen wird (sechs Achtelnoten), wie auch eine dreistufige absteigende Tonleiter in Sekund-Abständen. Der „Schoß“ (Vers 325) wird zum „Schoße“ (Takt 985(I)),

985
 trug sie im Scho - ße;

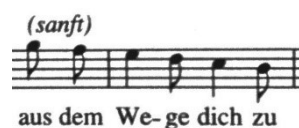
was in der Einführung von einem tieferen Ton resultiert, mit dem die auf den ganzen Takt gedehnte, absteigende Tonleiter abgeschlossen wird. Der „Wald“ (Vers 449) wird zum „Wald“ (Takt 1302(I)),



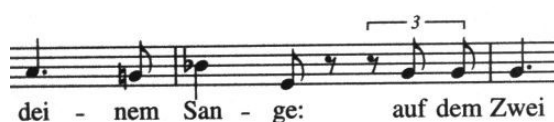
was die Entstehung von einer Triole ermöglicht, der „Hort“ (Vers 1104) zum „Horte“ (Takt 2825(I)),



womit nicht nur ein zusätzlicher Ton gewonnen wird sondern auch die Viertelnote von einem Achtelnotenpaar ausgeglichen. Der „Weg“ (Vers 1863) wird zu einem „Weg“ (Takt 1614(II)) erweitert,



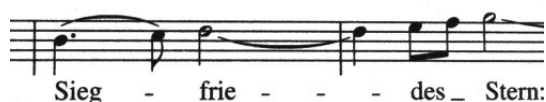
womit perfekte Symmetrie geschaffen wird (Viertelnote-Achtelnote-Viertelnote-Achtelnote) und eine auf zwei Takte ausgedehnte Sekundenabstufung der Töne. Der „Sang“ (Vers 1904) wird zum „Sange“ (Takt 1732(II)),



was den Takt um einen neuen Ton und eine Achtelnote erweitert; aus „Recht“ (Vers 2086) werden mehrere „Recht“ (Takt 299(III))

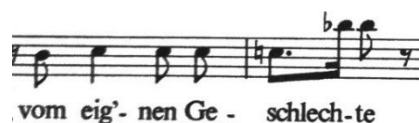


und so wird eine punktierte Halbnote von einer Viertelnote ergänzt und der Takt von einem auf zwei Töne ausgedehnt. Dann wird auch noch „Siegfrieds“ Stern (Vers 2743) zu „Siegfriedes“ Stern (Takt 1751(III)) erweitert,



was das Wort auf zwei Takte ausdehnt und den neuen Ton zum Element einer ansteigenden Tonleiter (wieder in Sekundenschritten) werden lässt.

In der *Götterdämmerung* entwickelt sich das „Geschlecht“ (Vers 860) zum „Geschlecht“ (Takt 87- 88(II)),



was die Verdoppelung eines Tons ermöglicht, der „Berg“ (Vers 1495) zum „Berg“ (Takt 169(III)),



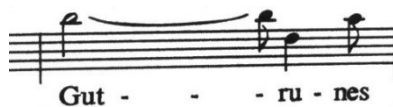
was die Ergänzung einer punktierten Achtelnote durch eine Sechzehntelnote ermöglicht; der „Rat“ (Vers 1781) wird zum „Rat“ (Takt 797(III)),



was Hinzufügung vom zusätzlichen Notenwert und Ton ermöglicht; der „Streit“ (Vers 1856) zum „Streite“ (Takt 1054(III)),



was den bereits vorhandenen Ton verdoppelt und den Takt mit zwei Achtelnoten abschließen lässt; und „Gutrun“ Erbe (Vers 1888) wird zu „Gutrunes“ Erbe (Takt 1145(III)),



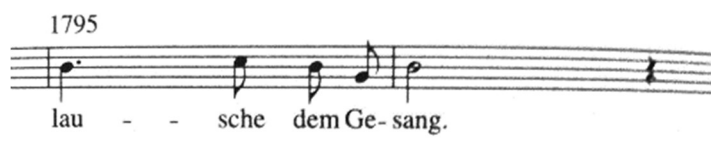
was dem Takt eine zweite Achtelnote und einen neuen Ton verschafft.

Der dritte Fall der Erweiterung der Substantivform ist eine Hinzufügung von einem Bestimmungswort. In der gesamten Tetralogie kommt es nur einmal vor – in der *Götterdämmerung*, wo der „Helm“ (Vers 1740) zum „Tarnhelm“ (Takt 721(III)) wird.

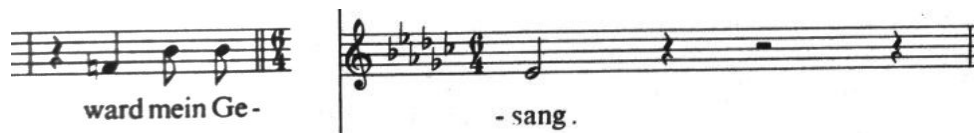


Dieser Texteingriff schafft eine neue Silbe und lässt somit im Takt einen zusätzlichen Notenwert – eine Viertelnote – erscheinen. Es wird auch zum Träger eines zusätzlichen Tons, dank dem der Takt auf derselben Tonhöhe anfängt, auf der der vorangehende endet; dieser Ton wird also wiederholt und sogar verdreifacht.

Die vierte Möglichkeit kommt auch sehr selten vor, nämlich nur zweimal und zwar im Falle eines und desselben Wortes, obwohl in unterschiedlichen Libretti. Der „Sang“ wird zum „Gesang“³⁷² – in *Siegfried* ist das der Vers 1932 und der Takt 1795-1796(II) –



womit ein Übergang zwischen zwei Takten und in einem eine dritte Achtelnote geschaffen wird – und in der *Götterdämmerung* – der Vers 36 und Takt 99-100(I),



womit auch eine Brücke zwischen zwei Takten gebaut wird, aber nicht nur – es wird dank der Einführung des zusätzlichen Tons der bereits vorhandene wiederholt und somit verdoppelt.

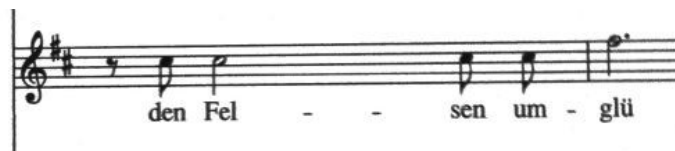
Die fünfte Erscheinungsform der Substantiverweiterung kommt zustande, indem eine alternative Deklination der im Libretto auftretenden Substantive angewandt wird.

Im *Rheingold* und in der *Götterdämmerung* sind keine Beispiele dieser Vorgehensweise vorzufinden.

In der *Walküre* wird „Nord“ (Vers 1660) zum „Norden“ (Takt 306(III)) erweitert,



was einen neuen Ton einführt und der „Fels“ (Vers 2217) wird zum „Felsen“ (Takt 1477(III)).



Dank der zusätzlich hinzugefügten Note wird der Ton insgesamt vier Mal wiederholt und somit deutlich hervorgehoben.

In *Siegfried* dagegen wird der „Niblung“ (Vers 1225) zum „Niblungen“ (Takt 266(II)),

³⁷² Zu Wagners Kollektiv- und Repetitionsbegriffen, die mit der Vorsilbe „Ge-“ gebildet wurden, kann bei Wolzogen auf Seite 80 nachgelesen werden.



wodurch die Entstehung einer Triole möglich wird.

Die fünfte Erscheinungsform der Erweiterung kommt nur einmal vor, wenn in *Siegfried* der „Sohn“ (Vers 1785) zum „Söhnchen“ (Takt 1474(II)) verniedlicht wird,



womit der Takt mit demselben Ton geschlossen wird, der ihn einleitet.

4.3.3. Erweiterung der Adjektivform

Der Eingriff in den Adjektiv in Form seiner Erweiterung kommt in der Tetralogie selten vor – es sind nur 15 Stellen. Hier lässt sich auch kaum eine Regularität feststellen in der Steigerung der Zahl der Änderungen in aufeinanderfolgenden Libretti – im *Rheingold* ist das eine Stelle, in der *Walküre* drei, in *Siegfried* acht und in der *Götterdämmerung* – wieder drei.

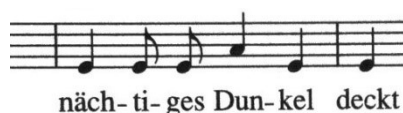
Bei den meisten Stellen haben wir es mit derselben Situation zu tun, wie bei der Erweiterung der Verb- und Substantivformen – eine künstlich gekürzte Form aus dem Libretto wird in der Partitur erweitert und somit eine ursprünglich fehlende Silbe zurückgewonnen.

Im *Rheingold* ist das „prächt'ger“ Glut (Vers 1789), die im Takt 3750 als „prächtiger“ Glut erscheint



und somit die Wiederholung des bereits (sogar schon im vorangehenden Takt) vorhandenen Tons und die Verdoppelung einer Achtelnote ermöglicht.

In der *Walküre* sind das beispielsweise „nächt'ges“ (Vers 321), das sich im Takt 916(I) in „nächtiges“ verwandelt



und somit einen Ton verdreifacht und eine Achtelnote verdoppelt, oder „mächt'ges“ (Vers 354), das im Takt 975(I) gegen „mächtiges“ getauscht wird,

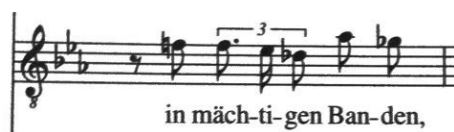


und somit Raum sowohl für einen neuen Ton, als auch für einen neuen Notenwert geschaffen wird.

In *Siegfried* erscheint ein „garst'ger“ Zwerg (Vers 1916) in der Partitur als ein „garstiger“ (Takt 1753(II)),



was die Entstehung einer Triole ermöglicht; und die „mächt'gen“ Banden (Vers 2519) als die „mächtigen“ (Takt 1273(III)),



womit wiederum eine Triole geschaffen wird.

In der *Götterdämmerung* tritt ein „ries'ger“ Wurm (Vers 305) im Takt 121(I) als ein „riesiger“ Wurm auf,



womit eine aufsteigende Terzabstufung von vier Sechszehntelnoten möglich wird; und die „müß'ge“ Hand (Vers 362) wird zu einer „müßigen“ (Takt 294(I)),



was nicht nur in der Entstehung einer Triole resultiert, sondern auch die hinzugefügte Note zu einem der vier Sekundschrte in der aufsteigenden Tonleiter macht.

Ausnahmen bilden wenige Stellen, an denen allgemeingültige Adjektivformen um ein Vokal erweitert werden, wie in *Siegfried* („kühnster“ im Vers 2136 kommt im Takt 389(III) als „kühnester“ vor),



was den fehlenden fünften Sekundschritt in die auf den ganzen Takt und sechs Noten ausgedehnte aufsteigende Tonleiter einführt; oder – ebenda – es wird aus einem Positiv („keusches“ im Vers 2688) ein Superlativ („keuschestes“ im Takt 1655(III)) gebildet,



was einen zusätzlichen Ton und eine zweite Achtelnote in den Takt hinzufügt.

4.3.4. Erweiterung um ein Personalpronomen

Als eine weitere Möglichkeit der Hinzufügung einer Silbe erscheint in Wagners Tetralogie die Erweiterung eines Verses durch ein Personalpronomen. Die Zahl der Änderungen dieser Art beträgt 22 und bei den Unterschieden zwischen einzelnen Zahlen in den Libretti lässt sich kaum eine Ordnungsgemäßheit bestimmen. Die Zahl in den ersten zwei Teillibretti ist nämlich gleich und beträgt fünf, im dritten Libretto fällt sie auf zwei, um im letzten plötzlich auf zehn zu steigen.

Auffallend ist, dass unter allen auftretenden Personalpronomen am häufigsten das Pronomen der ersten Person im Dativ erscheint, also „mir“ – zehnmal, was beinahe die Hälfte der Gesamtzahl aller zum Zweck der Erweiterung eingeführten Pronomen bildet. Bösertige Forscher würden sicherlich in dieser Tatsache eine Bestätigung von Wagners Größenwahn und Selbstverliebtheit sehen und vielleicht wären sie auch gar nicht falsch. Um über eine Hälfte weniger gibt es von dem Pronomen der zweiten Person im Dativ, „dir“ also – sechs, dann kommt noch „du“ mit zwei und einzelne Stellen von „mich“, „uns“, „ihm“ und „ihn“. Es soll von jedem ein Beispiel genannt werden³⁷³.

Mit dem Pronomen „mir“ wird in einem *Rheingold*-Takt eine dritte Viertelnote und ein zusätzlicher Ton hinzugefügt;

Textbuch, Vers 433(R): versprach Freia zu lösen
Partitur, Takt 955-957: versprach mir, Freia zu lösen



in demselben Libretto ist auch ein hinzugefügtes „mich“ vorzufinden:

Textbuch, Vers 373(R): als selbst um den Bau sie bat?
Partitur, Takt 860-863: als selbst um den Bau sie mich bat?



und ein „uns“:

Textbuch, Vers 816(R): Als Pfand folgst du jetzt
Partitur, Takt 1616-1618: Als Pfand folgst du uns jetzt

³⁷³ Die gleich nach den Versnummern in Klammern erscheinenden Buchstaben stehen für die jeweiligen Titel der *Ring*-Libretti: (R) für das *Rheingold*, (W) für die *Walküre*, (S) für *Siegfried* und (G) für die *Götterdämmerung*.



In beiden Fällen führt das einen neuen Ton ein und verdoppelt den Achtelnotenwert. Außerdem – ebenfalls in beiden Fällen – wird der dank der Erweiterung hinzugefügte Ton zu einem der drei Sekundschrte in einer aufsteigenden Tonleiter.

In *Siegfried* erscheint ein „du“, das zur Entstehung einer Triole führt,

Textbuch, Vers 473(S): und erspähtest viel,
Partitur, Takt 1344(I): und erspähtest du viel:



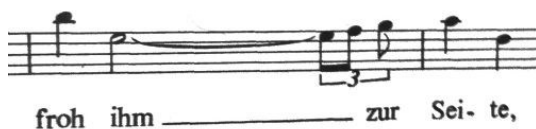
und ein „dir“, das zu einem der vier Sekundschrte in einer absteigenden Tonleiter wird und rhythmisch zwei gleiche Paare schafft – von einer punktierten Achtelnote und einer Sechzehntelnote.

Textbuch, Vers 2213(S): daraus das Schwert du geschweißt?
Partitur, Takt 544-545(III): daraus das Schwert du dir geschweißt?



In der *Götterdämmerung* ist ein „ihm“ vorzufinden, mithilfe dessen ein Ton eingeführt wird und somit eine Triole entsteht,

Text, Vers 1108(G): Dich seh' ich froh zur Seite
Partitur, Takt 799-801(II): Dich seh' ich froh ihm zur Seite,



und in dem *Rheingold* ein „ihn“, dank dem ein Ton wiederholt und somit betont wird.

Textbuch, Vers 1737(R): Halt fest, daß er nicht fall'
Partitur, Takt 3606-3607: Halt ihn fest, daß er nicht fall'!



4.3.5. Erweiterung um einen Artikel

In die Kategorie der Erweiterung um einen Artikel fallen nur wenige Beispiele, insgesamt sind es acht. Interessanterweise kommen sie aber in jedem der vier Libretti vor – in *Siegfried* dreimal, im *Rheingold* und in der *Götterdämmerung* doppelt und in der *Walküre* einzeln. Die Hinzufügung von einem Artikel war – wie auch im Falle aller anderen in den vorangegangenen Unterkapiteln genannten Erweiterungen – nur ein Vorwand, um eine zusätzliche Silbe zu gewinnen und somit ein Gerüst für zusätzliche Töne und Notenwerte in der Musik.

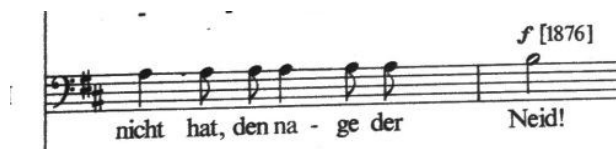
Es stellt sich selbstverständlich die Frage, warum diese Erscheinungsform der Erweiterung nur so wenige Male Anwendung findet, denn sie enthält die niedrigste Zahl der Beispiele von allen Kategorien. Wahrscheinlich war sie die am wenigsten elegante und Wagner griff nach ihr nur, wenn er wirklich dazu gezwungen war und ihm nichts Anderes zu seiner dichterischen und kompositorischen Absicht passte.

Es sei an dieser Stelle aus jedem Teillibretto ein Beispiel genannt.

In dem dem *Rheingold* entstammenden Beispiel resultiert die Erweiterung des Verses um den Artikel in eine Hinzufügung einer weiteren Note im Takt, was zufolge hat, dass derselbe Ton insgesamt sechsmal erklingt. Es wird auch dank der Einführung der Achtelnote Symmetrie geschaffen – es folgen aufeinander zwei Sequenzen von einer Viertelnote und zwei Achtelnoten.

Textbuch, Vers 1494(R): nage der Neid!

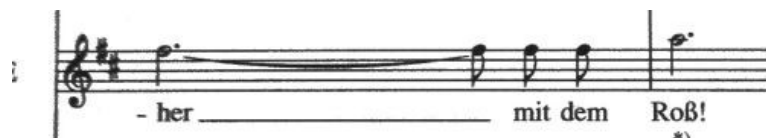
Partitur, Takt 3145-3146: den nage der Neid!



Auch in der *Walküre* widerspiegelt sich die Einführung eines zusätzlichen Artikels in den Text im Takt als Wiederholung eines Tons und einer Achtelnote zugleich.

Textbuch, Vers 1545(W): Hieher dein Roß!

Partitur, Takt 50-52(III): Hieher mit dem Roß!



In *Siegfried* wird dank der Erweiterung um einen Artikel die Wiederholung von einem Achtelnotenpaar auf gleicher Tonhöhe möglich („der-Helm-und-der“)

Textbuch, Vers 1738(S): nun der Helm und Ring!

Partitur, Takt 1387(II): nun der Helm und der Ring.



und in der Götterdämmerung füllt der hinzugefügte Artikel den Takt mit einer zusätzlichen Sechzehntelnote und einem neuen Ton, der zugleich einen Übergang zwischen zwei Takten bildet und eine auf zwei Takte ausgedehnte und aus drei Sekundsritten bestehende aufsteigende Tonleiter mitgestaltet.

Text, Vers 1728(G): Auf Ästen saß es und sang: -
Partitur, Takt 706-709(III): Auf den Ästen saß es und sang: -



4.3.6. Erweiterung um ein emotives oder betonendes Element

Diese Kategorie der erweiternden Eingriffe in den Text ist erstens die am zweitmeisten in der *Ring*-Tetralogie vertretene mit 51 Stellen insgesamt und zweitens ist sie die breiteste und am wenigsten heterogene. Die hier gehörenden Elemente wurden allgemein als „emotiv oder betonend“ zusammengefügt, denn keines von ihnen tritt oft genug auf, um eine separate Kategorie bilden zu können und somit wurden sie nach ihrer Funktion auf einen gemeinsamen Nenner gebracht.

Die in den Versen hinzugefügten Wörter sind: „doch“ (an 8 Stellen), „nun“ (7), „und“ (6), „wohl“ (5), „denn“ (4), „auch“ (3), „noch“ (3), „so“ (3), „je“ (2), „o“ (2), „auf“ (1), „dann“ (1), „ja“ (1), „mehr“ (1), „schon“ (1), und „zu“ (1).

Alle diese Wörter sind einsilbig, ihre Hinzufügung erweitert den Vers also immer um eine Silbe.

Es gibt aber noch 2 Stellen im Rahmen dieser Kategorie, wo keines der obengenannten Wörter auftaucht. An der einen, in der *Götterdämmerung* vorhandenen, wird das Wort „Weh“ (Vers 1309) zu „Wehe“ (Takt 1360(II)) erweitert,



womit die punktierte Halbnote von einer Viertelnote ergänzt wird und der Takt einen neuen Ton gewinnt. Das Wort könnte zwar auch samt der Substantive erwogen werden, wird aber doch nicht als ein Substantiv betrachtet, sondern als eine Klage, ein Schluchzen, das einer rein emotiven Funktion dient.

Die zweite Stelle befindet sich in demselben Libretto – das „He he“ im Vers 1542 der *Götterdämmerung* wird um eine Silbe, ein „he“ eben, erweitert und somit entsteht im Takt 272(III) „He! hehe,“ was auch nur eine rein betonend-emotive Funktion hat.



So wird das Gelächter auf zwei Takte gedehnt, ein zusätzlicher Ton und zwei hinzugefügte Notenwerte geschaffen.

Die Beispiele der am Anfang dieses Unterkapitels angeführten Wörter sind an vielen Stellen vorzufinden.

„Doch“ kommt als das am häufigsten auftretende Wort 8 Mal vor in allen Libretti außer der *Walküre*. Es seien einige Beispiele genannt: im *Rheingold* ermöglicht der Texteingriff die Entstehung einer zweiten Triole im Takt:

Textbuch, Vers 1351: Behalt' ich mir nur den Ring
Partitur, Takt 2904-2905: Doch behalt' ich mir nur den Ring



In *Siegfried* erweitert diese Vorgehensweise den Takt um eine Achtelnote und einen Ton:

Textbuch, Vers 785: fort in die Welt?
Partitur, Takt 2070-2071(I): doch fort in die Welt?



Und in der *Götterdämmerung* resultiert die Erweiterung des Verses um eine Silbe in der Einführung von einer neunten Achtelnote in den Takt:

Text, Vers 1612: als gebunden und blind er ist.
Partitur, Takt 410-411(III): als gebunden und blind er doch ist!

410

Held, als ge-bun-den und blind er doch ist!

Held, als ge-bun-den und blind er doch ist!

Held, als ge-bun-den und blind er doch ist!

Häufig tritt auch „nun“ auf, insgesamt sieben Mal, jedoch nur in den ersten drei Libretti – in der *Götterdämmerung* kommt es nicht vor. Sonst sind Beispiele davon zu finden im *Rheingold*, wo die dank der Texterweiterung hinzugefügte Note die Verdopplung des bereits im Takt vorhandenen Tons ermöglicht:

Textbuch, Vers 973: neigt euch Alberich!
Partitur, Takt 1991-1992: neigt euch nun Alberich!

neigt euch nun

und in der *Walküre*, in der somit mittels einer Achtelnote ein Sekundenschritt zwischen zwei benachbarten Tönen entsteht,

Textbuch, Vers 2231: sollst du nicht mehr
Partitur, Takt 1521-1522(III): sollst du nun nicht mehr

sollst du nun

wie auch in *Siegfried*, wo es im Takt zur Entstehung einer perfekten rhythmischen Symmetrie führt – es bilden sich nämlich zwei benachbarte Paare von einer punktierten Achtelnote und einer sie ergänzenden Sechzehntelnote.

Textbuch, Vers 1013: mit der Kunst ist's beim Alten aus,
Partitur, Takt 2646-2648(I): mit der Kunst nun ist's beim Alten aus,

mit der Kunst nun ist's beim Al - ten aus, als Koch

ritenuto

„Und“ tritt auch relativ oft auf, denn sechs Mal. In der *Walküre* sind das drei Stellen, als Beispiel derer die folgende dienen kann, in der mit der hinzugefügten Silbe

die Erweiterung des Takts durch eine Achtelnote erfolgt und weitere Wiederholung eines bereits vorhandenen Tons:

Textbuch, Vers 1593: trafen uns heut.

Partitur, Takt 189-190(III): und trafen uns heut.



In *Siegfried* erscheint es zwei Mal, beispielsweise in dem Takt 1554 – als vierte Achtelnote –

Textbuch, Vers 1827: Hier nimm, trinke die Labung!

Partitur, Takt 1553-1555(II): Hier nimm, und trinke dir Labung,



und ähnlich (einmal) in der *Götterdämmerung*:

Text, Vers 1095: Heil deiner Braut!

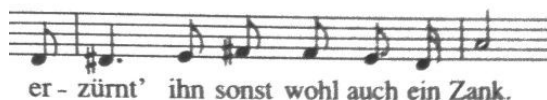
Partitur, Takt 752-753(II): Heil dir, und deiner Braut!

Heil dir, und dei-ner Braut!
Heil dir, und dei-ner Braut!
Heil dir, und dei-ner Braut!
Heil dir, und dei-ner Braut!

Das Wort „wohl“ kommt in allen Libretti insgesamt fünf Mal vor, von dem ersten, dem *Rheingold*, abgesehen. Als exemplarisch können folgende Stellen gelten: in der *Walküre* der Takt 1113, wo das hinzugefügte Wort die Existenz einer zusätzlichen Achtelnote rechtfertigt und eines Tons, der sich in ein klangliches Schema einfügt und zwar in ein Spiegelbild der vom Anfang des Taktes aufsteigenden Tonleiter, die – von dem Ton angefangen, auf den „wohl“ fällt – dann in der zweiten Hälfte des Taktes in Sekundschritten absteigt.

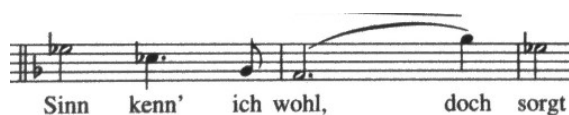
Textbuch, Vers 1185: erzürnt' ihn sonst auch ein Zank!

Partitur, Takt 1112-1114(II): erzürnt' ihn sonst wohl auch ein Zank.



In *Siegfried* widerspiegelt sich diese Texterweiterung im Takt in Form von einer punktierten Halbnote, mit der zusätzlich ein neuer Ton eingeführt wird:

Textbuch, Vers 1236: Deinen Sinn kenn' ich;
Partitur, Takt 293-295(II): Deinen Sinn kenn' ich wohl,



Und in der *Götterdämmerung* fügt sich die dank der Erweiterung in den Takt eingeführte Note in die in Sekundschritten absteigende Tonleiter, die sich über den ganzen Takt erstreckt.

Text, Vers 1412: den der Tod ihm nur entreißt.
Partitur, Takt 1572-1574(II): den der Tod ihm wohl nur entreißt.



„Denn“ kommt im *Ring* vier Mal vor. Einmal im *Rheingold*, wo es Entstehung von einer Triole ermöglicht,

Textbuch, Vers 1609: So sind wir fertig. –
Partitur, Takt 3381-3382: So sind wir denn fertig!



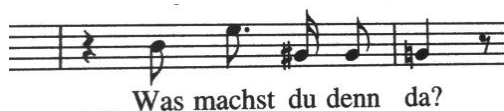
– einmal in der *Walküre*, in der es zur Erweiterung des Taktes um eine Achtelnote führt und einen Ton wiederholt:

Textbuch, Vers 906: bleib' es ewig:
Partitur, Takt 681-682(II): bleib' es denn ewig:



– und zweimal in *Siegfried*, wo es einmal die Verdoppelung von einem Ton ermöglicht und an der anderen Stelle – die Entstehung einer Triole:

Textbuch, Vers 884: Was machst du da?
Partitur, Takt 2315-2316(I): Was machst du denn da?

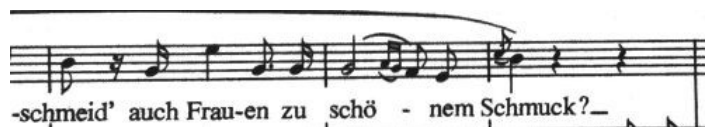


Textbuch, Vers 1784: Wie sagt' ich das? –
Partitur, Takt 1470-1471(II): Wie sagt' ich denn das?



„Auch“ wird in der Tetralogie ebenfalls 3 Mal verwendet. Einmal im *Rheingold*, wo somit die den Takt abschließende Sechzehntelnote auf gleicher Tonhöhe bereits in der Mitte des Takts erscheint:

Textbuch, Vers 735: Frauen zu schönem Schmuck?
Partitur, Takt 1471-1473: auch Frauen zu schönem Schmuck?



In *Siegfried* wird parallel zu dem „auch“ im Text eine Note in den Takt eingeführt, was die bereits zwei Mal auftretende Achtelnote zum dritten Mal und auf gleicher Tonhöhe wiederholt.

Textbuch, Vers 1853: dann hab' ich mir Ruh' und den Ring!
Partitur, Takt 1593-1595(II): dann hab' ich mir Ruh' und auch den Ring!



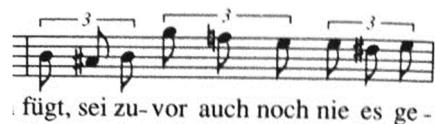
In der *Götterdämmerung* wird dank dem Texteingriff die Wiederholung eines Tons im Takt möglich:

Text, Vers 2014: Weißt du, Freund,
Partitur, Takt 1465-1466(III): Weißt du auch, mein Freund,



„Noch“ erscheint in der Tetralogie als ein Mittel der Erweiterung dreimal. Einmal in der *Walküre*, wo es die Entstehung einer dritten Triole im Takt ermöglicht:

Textbuch, Vers 695: sei zuvor auch nie es geschehn.
Partitur, Takt 239-240(II): sei zuvor auch noch nie es geschehn.

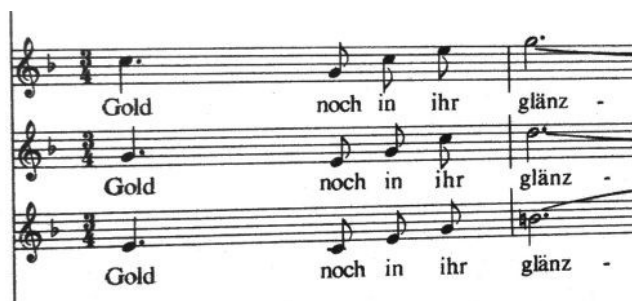


– und zweimal in der *Götterdämmerung*:

Text, Vers 1183: wie nie er gezähmt!
Partitur, Takt 996-998(II): wie noch nie er gezähmt!



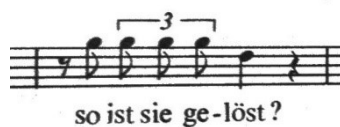
Text, Vers 1475: des Vaters Gold in ihr glänzte!
Partitur, Takt 84-87(III): des Vaters Gold noch in ihr glänzte!



Im beiden Fällen verursacht die Erweiterung des Textes das Hinzufügen einer Achtelnote und eines zusätzlichen Tons.

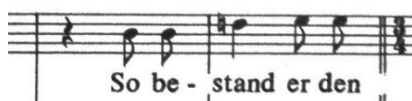
„So” erscheint in der Tetralogie dreimal. Einmal im *Rheingold*, in dem es den in der Triole drei Mal wiederholten Ton einleitet,

Textbuch, Vers 1613: ist sie gelöst?
Partitur, Takt 3389: so ist sie gelöst?

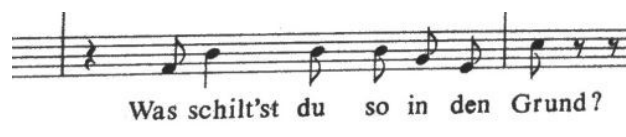


– und zweimal in der *Götterdämmerung*, wo – in beiden Fällen – die bereits im Takt vorhandene Achtelnote auf derselben Tonhöhe wiederholt wird:

Text, Vers 1046: bestand den Kampf?
Partitur, Takt 545-547(II): so bestand er den Kampf?

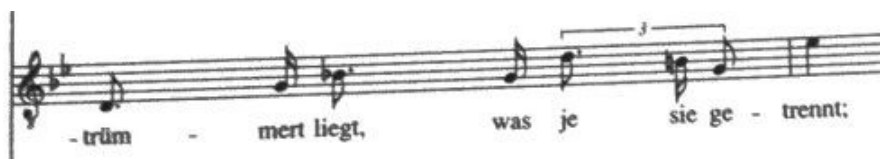


Text, Vers 1498: Was schiltst du in den Grund?
 Partitur, Takt 180-181(III): Was schiltst du so in den Grund?



Das „je“ kommt zweimal vor, beide Male in der *Walküre*:

Textbuch, Vers 458: was sie getrennt;
 Partitur, Takt 1158-1159(I): was je sie getrennt;



Textbuch, Vers 2150: kein Zager kann ihm entschlagen:
 Partitur, Takt 1354-1356(III): kein Zager kann je ihm entschlagen:



Im ersten Fall erlaubt der Texteingriff die Einführung einer Note, die die Entstehung von einer Triole ermöglicht und im zweiten – Verdoppelung und damit Hervorhebung von einem Ton.

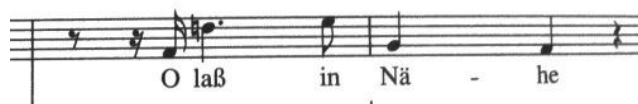
Das „o“ kommt einmal im Rheingold vor:

Textbuch, Vers 295(R): Komm, Lieblicher, lache mit uns!
 Partitur, Takt 650-652: O komm, Lieblicher, lache mit uns!



Es erscheint polyphon und schließt den einen Takt ab mit demselben Ton, mit dem er eröffnet wird. Es kommt auch einmal in der *Walküre* vor,

Textbuch, Vers 486: Laß in Nähe
 Partitur, Takt 1227-1228(I): O laß in Nähe



was den Takt um einen Ton und eine Sechzehntelnote erweitert.

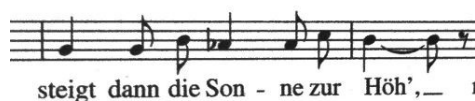
Worte, die im Rahmen der Verserweiterung nur einmal vorkommen, sind: „auf“ (in *Siegfried*), dessen Einführung die Entstehung eines ganzen neuen Takts zufolge hat,

Textbuch, Vers 385: Eile dich, Mime,
Partitur, Takt 1134-1137(I): Auf! Eile dich, Mime!



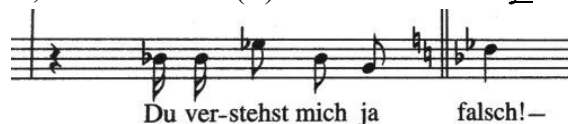
„dann“ (auch in *Siegfried*), welches im Takt die Wiederholung eines Tons ermöglicht,

Textbuch, Vers 1423: steigt die Sonne zur Höh',
Partitur, Takt 667-668(II): steigt dann die Sonne zur Höh',



„ja“ (ebenfalls in *Siegfried*),

Textbuch, Vers 1801: Du verstehst mich falsch!
Partitur, Takt 1507-1508(II): Du verstehst mich ja falsch! –



was in der Einführung eines zusätzlichen Tons (des tiefsten im Takt) und der dritten Achtelnote resultiert; „mehr“ (in *Siegfried*), welches in einer zusätzlichen Viertelnote resultiert,

Textbuch, Vers 1125: kein Schlag soll nun dich zerschlagen.
Partitur, Takt 2861-2866(I): kein Schlag soll nun dich mehr zerschlagen.



„schon“ (im *Rheingold*), welches die Einführung einer Note ermöglicht, die eine Achtelnote auf derselben Tonhöhe wiederholt,

Textbuch, Vers 709: viel Not schuf uns der Niblung
Partitur, Takt 1432-1434: viel Not schon schuf uns der Niblung



und „zu“ (in *Siegfried*), das den Takt um eine Achtelnote erweitert.

Textbuch, Vers 1124: ich zwang dich ganz,
Partitur, Takt 2858-2860(I): ich zwang dich zu ganz;



Von „noch“ abgesehen, dass dem *Rheingold* entnommen ist, stammen alle anderen Wörter aus *Siegfried*.

4.3.7. Erweiterung durch Wiederholung ganzer Wörter oder Phrasen

Eine weitere Methode der Erweiterung ist Wiederholung ganzer Wörter oder Phrasen³⁷⁴. Sie ist auch äußerst selten anzutreffen, denn nur an zehn Stellen in der gesamten Tetralogie, ist aber in jedem der Teillibretti vertreten. Diese Vorgehensweise ermöglicht an einer beliebigen Stelle der Partitur eine Erweiterung durch mehrere Silben und somit auch eine Einführung von mehreren Tönen und Notenwerten (oder gar Takten) in die Partitur.

Es gibt drei Stellen, an denen ein lautmalerisches Element und Aufruf zugleich wiederholt wird, alle drei befinden sich im *Rheingold*:

Textbuch, Vers 173(R): Wallala! Lalaleia! Lalei!
Partitur, Takt 421-424: Wallala! Wallala! Lalaleia, leialalei!

Wal-la-la! Wal-la-la! La-la-lei - a, lei - a - la - lei!
Wal-la-la! Wal-la-la! La-la-lei - a, lei - a - la - lei!
Wal-la-la! Wal-la-la! La-la-lei - a, lei - a - la - lei!

³⁷⁴ Interessanterweise sind Wortwiederholungen eines der Textmerkmale, die im Falle der Wagner zugeschriebenen musikalischen Prosa vermieden werden sollten. Mehr zu Wagners negativem Bedeutungsgehalt von musikalischer Prosa in Theorie und positiver Relevanz des Begriffs in Wagners Werken kann bei Herman Danuser nachgelesen werden, in seinem Werk *Musikalische Prosa*, mit besonderer Berücksichtigung des Kapitels *Musikalische Prosa bei Richard Wagner*.

Textbuch, Vers 229(R): Heiajaheia!
 Partitur, Takt 558-559: Heiajaheia! Heiajaheia!

Three staves of music showing the vocal line and accompaniment. The lyrics are: Hei - a-ja - hei - a! Hei - a-ja - hei - a!

Textbuch, Vers 1771(R): He da! He da!
 Partitur, Takt 3675-3677: Heda! Heda! Hedo!

3675 Nicht breiter werden [1876]
 He - da! He - da! He-do! Zu

In den beiden ersten Beispielen resultiert die Wiederholung einzelner Wörter in Hinzufügung ganzer Takte. Im dritten Fall ist das nur eine Hinzufügung von zusätzlichen Tönen und Notenwerten.

An zwei weiteren Stellen wird das Titelgold wiederholt und somit als das Schlüsselwort hervorgehoben. Ebenfalls beide Male im *Rheingold* und beide Male zur Hinzufügung eines Taktes, der eine Wiederholung des vorangehenden ist, führend.

Textbuch, Vers 1826(R): Rheingold!
 Partitur, Takt 3827-3828: Rheingold! Rheingold!

Three staves of music showing the vocal line and accompaniment. The lyrics are: Rhein - gold! Rhein - gold!

Textbuch, Vers 1846(R): Rheingold!
Partitur, Takt 3858-3859: Rheingold! Rheingold!

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in a three-part setting of 'Rheingold!'. Each voice part is written on a five-line staff with a treble clef. The lyrics 'Rhein - - gold!' are repeated twice for each voice. The music is marked with a forte 'f' dynamic. The notes are simple, consisting of quarter and eighth notes, with some rests.

Weiterhin befinden sich im *Ring* auch drei Stellen, an denen ein Verb wiederholt und somit betont wird; zwei befinden sich in *Siegfried*. In beiden Fällen resultiert diese Vorgehensweise in der Einführung mehrerer Töne und Notenwerte.

Textbuch, Vers 422(S): Halte! Halte! Wohin?
Partitur, Takt 1222-1225(I): Halte! Halte! Halte! Wohin?

The image shows a musical score for a single voice part in a treble clef. The lyrics are '- te! Hal-te! Hal-te! Wo-hin?'. The music features a sequence of notes and rests that correspond to the syllables of the text, with some notes being repeated to emphasize the verb 'Halte!'.

Textbuch, Vers: 1999(S): Wache, du Wala! erwache!
Partitur, Takt 114-119(III): Wache, erwache, du Wala! Erwache!

The image shows a musical score for two voice parts. The top part is in a treble clef and the bottom part is in a bass clef. The lyrics are 'Wa - - che, er -' for the top part and '- wa - che, du Wa - la!' for the bottom part. The music is simple, with notes and rests corresponding to the syllables.

Und die dritte kommt in der Walküre vor:

Textbuch, Vers 2205-2206(W): Dies eine muß -/ muß du erhören!
Partitur, Takt 1454-1457(III): Dies eine/ muß du gewähren!

The image shows a musical score for a single voice part in a treble clef. The lyrics are 'Dies ei - - ne muß du ge-wäh - ren!'. Above the staff, there is a performance instruction: '(Wotan zu Füßen stürzend)'. The music features a sequence of notes and rests that correspond to the syllables of the text, with some notes being repeated to emphasize the verb 'erhören!'.

Sonst sind das Stellen, die ganze (kürzere oder längere) Aussagen wiederholen, was genau dieselben Folgen hat.

4.3.8. Erweiterung durch Hinzufügung ganzer Wörter

Der letzte in eine Gruppe zusammengefasste Typus der von Wagner eingeführten Änderungen zum Zweck der Erweiterung um zusätzliche Silbe(n) ist die Erweiterung, die durch Hinzufügung ganzer Wörter erfolgt. Es sind insgesamt 24 Stellen und lassen sich aufteilen in Gruppen, in denen lautmalerische Ausdrücke hinzugefügt werden (7 Stellen), außerdem Verben (2 Stellen), Substantive (1 Stelle), ein „es“ (7 Stellen, wobei 2 eine Erweiterung vom Personalpronomen und einem „s“ mit Apostroph sind) und 7 Stellen, wo andere Wörter hinzugefügt werden. 10 von ihnen sind einsilbig, 14 mehrsilbig. Betrachten wir diese zwei Gruppen separat.

Unter den einsilbigen ist das vor allem das Hinzufügen von dem „es“, z.B. in der *Götterdämmerung*, wo diese Vorgehensweise eine zusätzliche Note in den Takt einführt,

Text, Vers 584(G): fehlend – ich weiß –
Partitur, Takt 1118-1119(I): fehlend – ich weiß es –

The musical notation shows a single staff in G major with a tempo marking '(ein wenig zurückhaltend)'. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The lyrics are: weiß es — er-füllt' ich doch. The word 'es' is underlined in the original text.

oder auch die Erweiterung aus einem Apostroph in *Siegfried*, was die Wiederholung eines Tons wie auch Verdoppelung eines Notenwertes zufolge hat:

Textbuch, Vers 837(S): sinnend fand ich's aus.
Partitur, Takt 2174-2175(I): sinnend fand ich es aus.

The musical notation shows a single staff in G major. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The lyrics are: sin-nend fand ich es. The word 'es' is underlined in the original text.

Die Erweiterung kann aber auch mittels eines hinzugefügten Verbs erfolgen, wie im *Rheingold*, wo somit das Gerüst für einen neuen Ton und ein zusätzlicher Notenwert geschaffen wird,

Textbuch, Vers 969(R): Dank, du Dummer!
Partitur, Takt 1980-1982: Hab Dank, du Dummer!

The musical notation shows a single staff in G major. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The lyrics are: ha! Hab Dank, du Dum-mer! Dein \'. The word 'Hab' is underlined in the original text.

oder auch beispielsweise die Hinzufügung einer Präposition, wie in *Siegfried*, wo der somit in den Takt eingeführte Ton zu einem der drei Sekundschritte in einer aufsteigenden Tonleiter wird.

Textbuch, Vers 1323(S): mir läßt er Sorg' und Spott.
 Partitur, Takt 485-488(II): mich läßt er in Sorg' und Spott.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a vocal line with four notes: a quarter note 'm', a quarter note 'i', a quarter note 'c', and a quarter note 'h'. Below these notes are the lyrics 'mich läßt er in'. The bottom staff is a bass line with three notes: a quarter note 'S', a quarter note 'o', and a quarter note 'r'. Below these notes are the lyrics 'Sorg' und Spott.'

Die Einführung mehrerer Silben ist am deutlichsten am Beispiel der Hinzufügung von lautmalerischen Wörtern, wie in der *Walküre*, wo mit der Erweiterung um drei Wörter der Text um ganze elf Silben ergänzt wird, was in der Partitur fünf neue Takte schafft.

Textbuch, Vers 1546(W): Hojotoho! Hojotoho!
 Partitur, Takt 53-59(III): Hojotoho! Hojotoho! Hojotoho! Hojotoho! Heiaha!

The image shows three staves of musical notation. The top staff has two measures of music with lyrics 'Ho-jo - to-ho!' and 'Ho-jo - to-ho!'. The middle staff has four measures of music with lyrics 'Ho-jo - to - ho!', 'Ho-jo - to - ho!', 'Hei', and 'a'. The bottom staff has one measure of music with the lyric 'ha!'.

Aber auch Mimes Lachen in *Siegfried* wird zum guten Vorwand für die Erweiterung des Textes um fünf Silben und im Takt – um fünf Achtelnoten auf gleicher Tonhöhe.

Textbuch, Vers 1870(S): nie tust du mehr einen Schluck!
 Partitur, Takt 1634-1635(II): Nie tust du mehr 'nen Schluck! – hihihihhi!

The image shows a single staff of musical notation with five eighth notes. Below the notes are the lyrics 'Schluck! – hi hi hi hi hi!'.

Die zweisilbigen Hinzufügungen in Form von anderen Wörtern werden vorwiegend in der *Götterdämmerung* vertreten, wovon am besten das unten angeführte, für andere repräsentative Beispiel zeugt,

Text, Vers 687(G): gäbe den Ring sie zurück,
 Partitur, Takt 1334-1336(I): gäbe den Ring sie wieder zurück, -

The image shows a single staff of musical notation with five notes. Below the notes are the lyrics 'gä - be den Ring sie wie - der zu-'.

in dem zwei zusätzliche, unterschiedliche Töne und Notenwerte hinzugefügt werden.

* * *

Die oben angeführten Beispiele sollen keinesfalls den Anspruch auf eine musikwissenschaftliche Analyse der Wagnerschen Tetralogie erheben. Vielmehr soll dabei der Fokus auf die Texteingriffe – die Häufigkeit ihres Auftretens und die Vorgehensweise bei ihrer Einführung gerichtet werden, wie auch auf ihre musikalischen Konsequenzen, um zu beweisen, dass der Autor des *Ring* wie ein geschickter Philologe mit den sprachlichen Mitteln und somit mit dem Text auf unterschiedliche Art und Weisen manipulierte, die ihm die Realisierung seiner musikalischen Absicht ermöglichen sollten, womit er auch bewies, welche der beiden Schwesterkünste – Dichtung oder Musik – er bereit war, der anderen aufzuopfern.

Aus der oben durchgeführten Analyse taucht das Bild von einem Komponisten auf, der zur Regularität tendiert, der gerne ergänzt, Gleichgewicht und Symmetrie schafft, wobei ihm der Text als handliches Werkzeug dient. Die Typen der in die Partitur eingeführten Modifizierungen wiederholen sich ständig: die Einführung von einem Ton und einem Notenwert, Wiederholung eines Tons oder eines Notenwertes, Verschaffen vom Gleichgewicht und Symmetrie, eine Ergänzung, Aufbau von einer Tonleiter in Sekundabständen und andere.

Es darf aber nicht vergessen werden, dass sich der Komponist als ein Librettist, ein Texthandwerker offenbart, der sein Medium – den Text – der Musik unterordnet und es beliebig umgestaltet, damit es ein entsprechendes Gerüst für seine Komposition bilden kann.

Ohne die in diesem Kapitel geschilderten Änderungen wäre die Partitur ärmer um viele Noten und ihre Konstellationen, die dank Wagners Texteingriffen zustande kommen konnten.

4.4. Reduktion

... genialer Instinkt
des musikalischen Sprachbildners³⁷⁵.

Die Reduktion ist eine Form des Texteingriffs, die auf einem umgekehrten Weg zustande kommt, als die im vorangehenden Kapitel besprochene Erweiterung und erzielt eine entgegengesetzte Wirkung, obwohl das Prinzip sehr ähnlich ist. Das Hauptziel ist in beiden Fällen dasselbe: die Zahl der Silben im Vers so zu modifizieren, dass das auf dem Gestell der Worte gespannte Gewebe der Musik beliebig und ohne Hindernisse gewoben werden kann. Hier fügt aber der Dichterkomponist keine zusätzlichen Elemente hinzu, im Gegenteil: er reduziert sie, damit der Text mit dem Metrum der Musik wie auch der Zahl und Konstellation der beabsichtigten Töne übereinstimmen kann.

Die Interpretation der vorgenommenen Reduktionen ist viel komplizierter, als im Falle der Erweiterungen und die Konsequenz der Texteingriffe für die Musikebene viel schwieriger zu entschlüsseln – manchmal sogar unmöglich. Bei der Erweiterung war an der Partiturfassung nicht nur die veränderte Form des Textes und die definitive der Musik abzulesen, sondern es war auch möglich – wenn man die Noten ausgeklammert hat, die dank der Hinzufügung einer oder mehrerer Silben im Text in dem Takt erschienen sind – den Gedankengang des Komponisten zu verfolgen und sich vorzustellen, wie es ohne den Eingriff ausgesehen hätte. Es wurde problemlos einsichtig, wie das Notenbild ohne die im Text hinzugefügte(n) Silbe(n) ausgesehen hätte und warum der Takt ohne sie ärmer gewesen wäre. Im Falle der Reduktion ist die Situation viel komplizierter. Im Notenbild

³⁷⁵ Wolzogen, S. 122.

ist nur die endgültige Version sichtbar, bereits nach dem reduzierenden Eingriff, der sich kaum rückverfolgen lässt; worum der Text beschränkt wurde – um was für einen Ton und was für einen Notenwert – ob das beispielsweise eine Viertelnote war oder vielleicht vier melismatisch verbundene Sechszehntelnoten – lässt sich weder von der ursprünglichen Textbuchfassung, noch von der veränderten ablesen. Wie also das Notenbild ohne die Reduktion ausgesehen hätte und welche musikalischen Elemente reduziert wurden, lässt sich kaum rekonstruieren. Es lässt sich aber an vielen Stellen doch erschließen, warum dieser Vorgang durchgeführt worden war.

Die Zahl der Reduktionen im *Ring* ist fast um ein Hundert geringer als die der Erweiterungen. Das erlaubt, die These zu wagen, dass entweder die Vorgehensweise der Reduktion schwieriger durchzuführen war, oder auch – seltener notwendig. Wagner entschied sich auf sie in fünf Varianten und es kam so zu Veränderungen auf dem Wege der Reduktion von der Verbform, der Substantivform, der Adjektivform, Reduktion um ein Personalpronomen, wie auch einer Reduktion von, bzw. in anderen Wörtern. Ähnlich, wie im Falle der durch Erweiterung entstandenen Änderungen, werden die auf dem Wege der Reduktion zustande gekommenen nicht nach der Häufigkeit ihres Auftretens, sondern nach dem Wichtigkeitsgrad der Wortart dargestellt und exemplarisch einer Analyse unterzogen.

Wie bereits erwähnt, lassen sich die reduzierten musikalischen Elemente zwar kaum rekonstruieren, es soll aber an dieser Stelle der Versuch unternommen werden, die Folgen dieser Reduktionen und die Absicht des Komponisten, von der sie begleitet waren, zu verfolgen. Dieser Vorgang soll – wie die ihm vorangegangenen – die wahre Schwäche Wagners der Musik gegenüber entblößen, derentwegen er bereit war, ihre Schwesterkunst, die Literatur, den Text also und die Sprache, aufzuopfern und sie zu zwingen, der Musik zu gehorchen, um sein Ziel – wie immer um jeden Preis – zu erreichen.

4.4.1. Die Reduktion der Verbform

Die Reduktion einer Verbform ist die dritthäufigste Form der Textreduktion, wenn es um ihr Auftreten in der *Ring*-Tetralogie geht. Im *Rheingold* und in der *Walküre* tritt diese Art der Abwandlung sieben Mal auf und sowohl in *Siegfried*, als auch in der *Götterdämmerung* – zehn. Es lässt sich also kaum eine Regelmäßigkeit feststellen in der Häufigkeit ihrer Anwendung in den nacheinander folgenden Libretti.

In ihrem Rahmen lassen sich insgesamt fünf Vorgehensweisen unterscheiden: die Reduktion des archaisierend zugefügten Vokals „e“, die Reduktion des Verbs um eine Silbe und Ersetzen seiner Endung von einem Apostroph, die Reduktion der Vorsilbe und die Veränderung des Modus. Alle genannten Typen haben zum Zweck, das Verb – und somit den ihn umgebenden Vers – um eine Silbe abzukürzen und somit auch den Takt eines Notenwertes und Tons zugleich zu berauben. Diese Vorgehensweise widerspiegelt, wie Wagner den ursprünglich seiner Ansicht nach metrisch und melodisch zu breit angelegten Text zu schrumpfen versucht, weil die später von ihm dazu komponierte Musik an einigen Stellen doch sparsamer an Tönen und Notenwerten sein sollte, als es der (noch unveränderte) Text verlangt hätte. Da aber der Autor vom *Ring* der Tonkunst – auch wenn er es nie zugeben wollte und auch nie zugegeben hätte – immer den Vorrang einräumte, sollte das Textgerüst so umgestaltet werden, dass sich die Musik nach der Absicht des Meisters frei und ohne Hindernisse entfalten konnte.

Interessanterweise wird im Rahmen dieser Kategorie fast immer nur um eine einzige Silbe reduziert (auf die Ausnahmen von dieser Regel wird später ausführlicher

eingegangen), was bedeuten könnte, der „dichtende Komponist“ wollte, dass diese Eingriffe möglichst subtil bleiben.

Der erste Fall, wo das archaisierende „e“ aus der Verbendung entfernt wird, ist kein besonders häufig auftretender. Weist es darauf hin, dass Wagner nicht gerne auf seine Archaisierungen verzichtete? Diese Frage bleibt offen, ist aber eine der möglichen Deutungen dieser Vorgehensweise (beziehungsweise der Seltenheit ihres Auftretens). Im gesamten *Ring* befinden sich nur vier derlei Stellen, in jedem der Teillibretti eine. Das erste Beispiel ist einer der Anfangsverse (Vers 28) vom *Rheingold* – „Luget, wer uns belauscht!“ –, wo das Verb in der Partitur (Takt 193) auf bares „lugt“ beschränkt wird. Somit kann das einsilbige Verb nur mit einem Notenwert (in diesem Fall einer Achtelnote) wiederspiegelt werden und ohne diese Reduktion hätte es mindestens zwei Notenwerte erfordert, was dem Komponisten anscheinend zu viel gewesen wäre.



Das nächste Beispiel – in der *Walküre* – ist die Stelle im Vers 280, wo in dem Ausdruck „zehret mein Herz“ das Verb im Takt 829(I) zum „zehrt“ reduziert wird. Hier, wie auch im vorangehenden Beispiel, bekommt das einsilbige Verb seine musikalische Abbildung in Form von einer Note (einer punktierten Viertelnote), während vor dieser Abwandlung, oder besser gesagt: ohne sie das Verb zweisilbig geblieben wäre, es wären also mindestens zwei Notenwerte nötig gewesen, damit die Partitur dem Textbuch hätte gerecht werden können.



In *Siegfried* kommt das dritte Beispiel vor, in dem im Vers 17727 – „Was ihr mir nützet“ – das Verb in der Partitur (Takte 1355-1356(II)) auf „nützt“ reduziert wird. Wiedermum wird das einsilbige Verb musikalisch von nur einem Notenwert dargestellt – von einer Viertelnote, die den Takt eröffnet. Ohne diese Reduktion hätte es in dem Takt einen Notenwert mehr geben müssen.

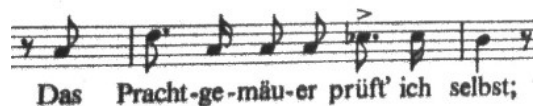


Und das letzte Beispiel, in der *Götterdämmerung* vorzufinden, erscheint im Vers 2005 („fahret vorbei“), dessen Verb in den Takten 1430-1431(III) auf „fährt“ reduziert wird. Auf diese Weise reicht wiederum nur ein Notenwert (hier eine punktierte Achtelnote) aus, um dem einsilbigen Verb musikalischen Ausdruck verleihen zu können, während bei seiner ursprünglichen, zweisilbigen Form, eine Note mehr nötig gewesen wäre.

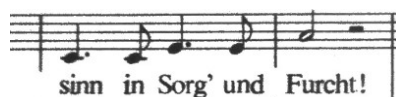


Der zweite, definitiv am häufigsten vertretene Fall unter den Beispielen der Reduktion der Verbform ist der, in dem die „e“-Endung eines Verbs reduziert und von einem Apostroph ersetzt wird. Insgesamt tritt er sechszwanzig Mal auf, was wiederum den Schluss ziehen ließe, diese Art der Reduktion ließe Wagner am einfachsten. Wegen des Umfangs werden hier nicht alle Beispiele angeführt, sondern nur einige als exemplarisch.

Im *Rheingold* wird diese Art der Abwandlung unter anderem im Vers 597 sichtbar, der „prüfte ich selbst“ lautet. Die Verbform wird in der Partitur (in den Takten 1230-1231) abgewandelt, indem sie auf „prüft“ beschränkt wird. Um das auf diese Art und Weise geschaffene einsilbige Verb musikalisch abzubilden reicht eine Note aus. In diesem Fall ist es eine punktierte Achtelnote, der – mit der weiteren Silbe („ich“) – eine Sechzehntelnote folgt. Somit entsteht in dem Takt Symmetrie – zwei Achtelnoten von zwei identischen Notenpaaren umgeben – einer punktierten Achtelnote und einer Sechzehntelnote. Eine Silbe mehr hätte diese Symmetrie gestört oder hätte sie gar unmöglich gemacht, deshalb fühlte sich wahrscheinlich Wagner gezwungen, den ursprünglich aufgeschriebenen Vers um eine Silbe zu verkürzen, bevor er zu einem Gerüst für die Musik werden sollte.



Ein anderes Beispiel liefert ein viel weiterer Vers, der Vers 1692 nämlich – „sinne in Sorg‘ und Furcht!“ – dessen Verb in der Partitur (in den Takten 3520-3521) in „sinn“ abgewandelt wird. Die Begründung scheint die gleiche wie im vorangehenden Fall zu sein, nämlich die, dass die Reduktion des Verbs um eine Silbe eine perfekte Symmetrie im Takt ermöglichte. Somit fällt die einzige Silbe des Verbs auf eine punktierte Viertelnote, der eine Achtelnote folgt. Gleich danach wird diese rhythmische Sequenz nochmal genau wiederholt.



In der *Walküre* kommt die gleiche Vorgehensweise zum Vorschein, beispielsweise im Vers 1790 („Denn eines wisse“), der in der Partitur, im Takt 493(III) um den letzten Vokal des Verbs – und somit auch die letzte Silbe – auf „wiss“ reduziert wird. Somit fällt die Verbform auf eine punktierte Viertelnote, die ohne diesen Texteingriff, wenn also das Wort zweisilbig geblieben wäre, hätte in zwei Notenwerte dividiert werden müssen.



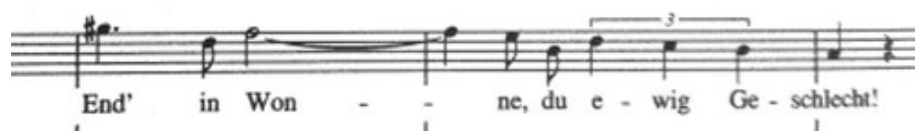
Ein anderes Beispiel, ebenfalls in der *Walküre*, liefert der Vers 1946. „Schließe ich dich“, das in ihm erklingt, wird im Takt 851(III) auf „schließ‘ ich dich“ beschränkt. Das Verb wird in dem Notenbild von einer Halbnote repräsentiert, die es ganz beinhaltet. Das zweisilbige Verb „schließe“ hätte mehr Notenwerte erfordert und den Effekt der drei einsilbigen Wörter im Takt verdorben.



In *Siegfried* gibt es Beispiele von Verben, in denen der bereits genannte Prozess der Reduktion der Verbform um ein „e“ und seines Ersetzens durch einen Apostroph, nicht nur am Ende des Verbs auftritt, sondern auch in dessen Mitte. Das wird sichtbar im Vers 209 – „die du böser bändiggen sollst.“, wobei das Verb im Takt 734(I) auf „bänd'gen“ reduziert wird. Durch die Reduktion des Verbs auf eine zweisilbige Form, also durch das Streichen einer (der mittleren, also vorletzten) Silbe wird ein Effekt erreicht, der sonst durch die Dreisilbigkeit gestört gewesen wäre. Der Takt nämlich, in dem die Noten vorkommen, auf die das Wort „bänd'gen“ fällt, wird nach diesem Texteingriff in eine Sequenz kurzer, prägnanter Takte eingereiht, die nie mehr, als zwei Notenwerte enthalten. Die Instrumentalbegleitung der Holzblasinstrumente – die Oboe, das Englischhorn, die Klarinette, die Baßklarinette und die Fagotte – beinhaltet parallel Takte, die ausschließlich aus singulären Notenwerten – meist Halbnoten – bestehen.



Ein anderes Beispiel befindet sich im Vers 2734, der im Textbuch in folgender Form erscheint: „Ende in Wonne“. Im Takt 1737(III) wird das Verb aber um die letzte Silbe gekürzt und fungiert als „End'“, was in der Partitur auf eine punktierte Viertelnote fällt. Wäre das Verb zweisilbig geblieben, so hätte der Takt einen zusätzlichen Notenwert erfordert und hätte den vom Komponisten vorgenommenen Rahmen gesprengt.



Auch in der *Götterdämmerung* finden sich genug Beispiele von dieser Art der Abwandlung. Schon der Vers 277 – „so schelte auch ich“ – beinhaltet ein Verb, das in der Partitur (im Takt 51(I)) um eine Silbe gekürzt und somit auf „schelt“ beschränkt wird. Das ermöglicht eine Reihe von fünf einsilbigen Worten im Takt, die von fünf Achtelnoten abgebildet werden. An dieser Stelle hätte ein aus zwei Silben bestehendes und auf zwei Notenwerte fallendes Verb den beabsichtigten Effekt verdorben.



Ähnliche Gründe scheint die im Takt 1325(I) vorkommende Reduktion zu haben. Das im Vers 682 stehende Verb „seufzte“ wird in der Partitur auf „seufzt“ reduziert. Somit wird wiederum der Effekt von drei einsilbigen Worten erreicht, drei rhythmischen Einheiten also, die den Takt mit singulären Noten füllen. Ohne diese Vorgehensweise hätte das zweisilbige „seufzte“ diesen Rhythmus gestört.



Tief seufzt' er

Der dritte Fall ist eine Reduktion, die sich an der Vorsilbe vollzieht. Im gesamten *Ring* kommt sie zwar nur drei Mal vor – einmal in jedem der Libretti, das *Rheingold* ausgenommen – ist aber zweifelsohne eins der Werkzeuge, deren sich der Meister auf dem Wege zu seinem Zweck bediente.

Das erste Beispiel tritt im Vers 1091 der *Walküre* auf und lautet: „wer mir vertraut!“. In der Partitur, im Takt 916(II), wird aus „vertraut“ – „traut“, somit wird die Verbform auf eine Silbe beschränkt und es entsteht eine rhythmische Reihe von drei einsilbigen Worten, abgeschlossen mit einem Takt, der nur einen Notenwert beinhaltet und zwar die Viertelnote, auf die das Verb fällt. Mit der Vorsilbe hätte das Verb auf mindestens zwei Notenwerte gedehnt werden müssen, was den rhythmischen Effekt unmöglich gemacht hätte.



- ra - ten, wer mir traut. -

Das zweite Beispiel kommt in *Siegfried* vor, während das im Vers 1940 erscheinende Verb „erweckt“ im Takt 1806(II) auf „weckt“ beschränkt wird, indem er seiner Vorsilbe beraubt wird. Wie im vorherigen Fall wird hier somit eine Aneinanderreihung von vier einsilbigen Worten möglich, das vom „weckt“ eröffnet wird.



weckt' er die Braut,

Das dritte und letzte Beispiel befindet sich in der *Götterdämmerung* – im Vers 1778 im Textbuch und im Takt 788(III) in der Partitur – und ist einfach eine Wiederholung des in *Siegfried* auftretenden:

Text, Vers 1778(G): erweckt' er die Braut,
Partitur, Takt 788-783(III): weckt' er die Braut,

Der letzte, vierte Fall, kommt in der gesamten Tetralogie nur einmal vor und zwar in *Siegfried*. Diese Veränderung kommt auf dem Weg der Modifizierung des Modus zustande – vom Konjunktiv – „wäre“ im Vers 2607 – auf Indikativ – „bin“ im Takt 1489(III). An dieser Stelle ist es aber besonders schwer, die Absicht des über das Wort herrschenden Komponisten zu erraten, denn erstens – wenn es nur darum ginge, die Verbform von einer zweisilbigen auf eine einsilbige zu beschränken, hätte eine Reduktion der „e“-Endung ausgereicht und aus „wäre“ wäre „wär“ geworden. Der Autor entschied sich aber auf „bin“. Und als ob das nicht genug wäre, wird das einsilbige „bin“ trotzdem auf zwei Notenwerte – eine Viertelnote und eine Halbnote – ausgedehnt, es hätten also an dieser Stelle in der Partitur genauso gut zwei Silben gepasst und aus diesem Blickwinkel scheint diese Reduktion überhaupt nicht begründet zu sein.



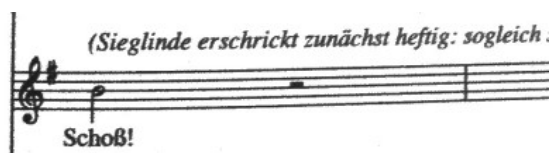
4.4.2. Die Reduktion der Substantivform

Diese Form der Reduktion ist die am häufigsten im *Ring* auftretende. Insgesamt ist sie 42 Mal anzutreffen. Es scheint also, Wagner habe am liebsten in die Substantive eingegriffen. Interessanterweise kommt dieser Eingriff im ersten der vier Libretti, im *Rheingold* also, nur einmal vor, was neben anderen Reduktionstypen besonders deutlich macht, dass der erste Teil der Tetralogie derjenige ist, an dem am wenigsten geändert wurde, was die am Anfang des Kapitels gestellte These bestätigt, dass sich im Schaffensprozess sowohl Wagners Sprach-, als auch Kompositionstechnik entwickelte.

Bei der Reduktion der Substantivform können grundsätzlich zwei Vorgehensweisen unterschieden werden: im Rahmen einer wird der letzte Buchstabe (bzw. die letzte Silbe) und im Rahmen der zweiten – ein Vokal in der Mitte des Wortes reduziert. Wegen des beschränkten Umfangs sowohl des vorliegenden Kapitels, als auch der gesamten Arbeit, sollten an dieser Stelle – wie auch in den übrigen Fällen – nicht alle, sondern nur exemplarische Beispiele genannt werden.

Die erste Vorgehensweise ist die Reduktion des Wortes um seine Endung, in diesem Fall ist das meistens der Vokal „e“. Diese Art der Substantivreduktion überwiegt in der Tetralogie.

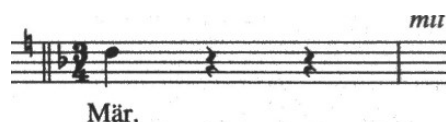
Wie bereits erwähnt wird es im *Rheingold* nicht angewandt. In der *Walküre* aber kommt dieser Typ der Veränderung mehrmals vor. Beispielsweise im Vers 1741, wo das deklinierte Wort „Schoße“ im Takt 416(III) auf einen bloßen „Schoß“ beschränkt wird. Somit erhält die Note, auf die das einsilbige Wort fällt, ein Monopol auf die Anwesenheit in einem Takt, den sie mit keiner anderen teilen muss.



Dieselbe Verfahrensweise ist auch im Vers 1831 sichtbar, wenn „Brünnhilde“ im Takt 611(III) auf „Brünhild“ reduziert wird. Das zweisilbige Wort füllt dann den gesamten Takt mit zwei Tönen, die ohne diese Reduzierung drei gewesen wären und somit den vom Komponisten angenommenen musikalischen Rahmen gesprengt hätten.



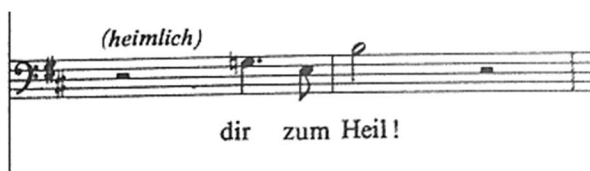
In *Siegfried* sind solche Stellen auch anzutreffen und zwar nur um zwei weniger, als in der *Walküre*. Als exemplarisch kann der Fall gelten, in dem die „Märe“ aus dem Vers 928 in dem Takt 2430(I) zu einer „Mär“ wird. Somit wurde schon wieder ein Takt mit einer einzigen Note gefüllt, die eine musikalische Widerspiegelung des einsilbigen Wortes darstellt, das ohne diesen Texteingriff zweisilbig geblieben wäre und somit mindestens zwei Notenwerte erfordert hätte.



Viele Takte weiter erscheint ebenfalls ein Beispiel von Reduktion der Substantivform, die auf dem Weg der Reduktion des letzten Vokals vollzogen wird. Es ist nämlich der Takt 79(III), in dem aus dem im Vers 1981 auftauchenden, deklinierten „Schlafe“ ein einfaches „Schlaf“ gemacht wird. Dank diesem Texteingriff kann das einsilbige Wort als ein einziger Ton in Form von einer Halbnote ausklingen.



Solche Beispiele treten auch in der *Götterdämmerung* auf und zwar noch um einige zahlreicher. „Zum Heile“ aus dem Vers 1409 schrumpft nach der Reduktion um das letzte Vokal im Takt 1568(II) auf „zum Heil“. Somit kann das Wort eindrucksvoll erklingen als eine Halbnote, die den ganzen Takt für sich beansprucht.



Auch die Namen der Gestalten reduzierte Wagner sehr gerne um die ihnen ursprünglich beigefügten Vokale. Als exemplarisch kann die Stelle gelten, an der im Vers 1861 aus „Gutrune“ im Takt 1075(III) „Gutrun“ wird. Das zweisilbige Wort lässt sich von zwei Notenwerten tragen, was die musikalische Absicht des Komponisten zu erfüllen scheint, denn hätte er diesen Texteingriff nicht gewagt, wären drei Noten nötig gewesen.



Das einzige im *Rheingold* auftretende Beispiel reiht sich in die zweite Vorgehensweise ein. Das im Vers 1599 auftretende Wort „Schmählichen“ wird in der Partitur, im Takt 3366 auf „Schmäh'l'chen“ beschränkt, also um ein Vokal in der Mitte reduziert. Somit entsteht ein achtsilbiger Vers, also eine rhythmische und klangliche Sequenz, die ohne die Reduktion, mit einer zusätzlichen Silbe also in der Mitte des Substantivs, unmöglich gewesen wäre.

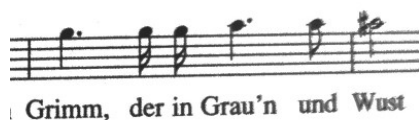


Beispiele dieser Art der Reduktion kommen aber auch in den weiteren Libretti vor, *Siegfried* ausgenommen. In der *Walküre* wird aus der „Seligen“ im Vers 1109 im Takt 960(II) eine „Sel'ge“ gemacht. Dank dieser Reduktion des Wortes – und somit des Verses – wird die Symmetrie des Taktes möglich gemacht. In seiner endgültigen Version besteht

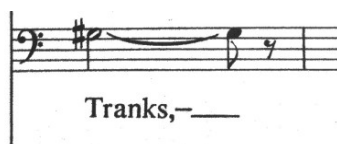
er nämlich aus zwei nacheinander folgenden Paaren von einer punktierten Viertelnote und einer Achtelnote. Diese Symmetrie wäre mit einer Silbe, also einer Note mehr unmöglich gewesen.



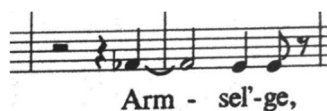
Ein anderes Beispiel in diesem Libretto erscheint einige Takte weiter, wenn das „Grauen“ aus dem Vers 1173 auf ein „Grau'n“ im Takt 1065(II) beschränkt wird. Gerade an dieser Stelle ist die Absicht des Meisters kaum deutlich, klar ist aber, ohne seinen Texteingriff wäre der Vers um eine Silbe und der Takt um eine Note reicher gewesen, was die von Wagner beabsichtigte musikalische Ordnung gestört hätte.



Ebenfalls zweimal kommt diese Art der Reduktion in der *Götterdämmerung* vor. Das erste Mal – im Gegenteil zum *Rheingold*, in dem es erst zum Schluss erscheint – kommt es ganz am Anfang des Librettos vor. Im Falle der Reduktion, die sich im Takt 209(I) vollzieht, wenn das deklinierte Wort „Trankes“ aus dem Vers 341 auf ein „Tranks“ reduziert wird, ist Wagners Absicht bei dieser Vorgehensweise ebenfalls ein Rätsel. Die in erster Reihe einfallende Erklärung wäre nämlich die Reduktion des Wortes um eine Silbe, damit der ein einsilbiges Wort enthaltender Takt auf einen Notenwert beschränkt werden kann. Währenddessen wird aber das um eine Silbe reduzierte Wort im Takt auf zwei Noten gedehnt, was ohne die Reduktion nicht nötig gewesen wäre, denn es gäbe doch genug Raum für zwei Töne und zwei Notenwerte.



Das zweite Beispiel kann im Vers 1907 beobachtet werden, wenn das Wort „Armselige“ im Takt 1195(III) auf „Armsel'ge“ beschränkt wird. Wagners Motivation ist an dieser Stelle ebenso unklar, denn die erste Silbe wird sogar auf zwei Takte gedehnt, was ohne die Reduktion des Wortes um eine Silbe auch nicht nötig gewesen wäre.



4.4.3. Reduktion der Adjektivform

Die Texteingriffe, die eine Reduktion der Adjektivform zum Zweck haben, kommen im *Ring* viel seltener vor, als die in den vorigen zwei Gruppen vertretenen, denn 29 Mal. Grundsätzlich lassen sie sich in zwei Typen aufteilen, die parallel sind zu denen, die im Falle der Reduktion von der Substantivform vorkommen. Es ist also erstens die

Reduktion von einem Vokal in der Mitte des Wortes und zweitens – die Reduktion seiner Endung, die meistens auch nur von einem Buchstaben gebildet wird. Es gibt auch einen vereinzelt Fall – darin wird ein Wort gegen ein anderes, synonymisches, sehr ähnlich klingendes, aber um eine Silbe kürzeres getauscht.

Die erste Vorgehensweise ist in der Tetralogie am häufigsten vertreten. Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass sie am einfachsten durchzuführen war. Beweise dafür sind bereits in dem *Rheingold* vorzufinden. Im Vers 669 wurde der „mächtige“ im Takt 1357 zu einem „mächt'gen“ und so wurde wieder mit einer Silbe ein Notenwert reduziert, welches eben in der Partitur nicht zu sehen ist, weil es der Musik dank dem Eingriff erspart wurde.



Dieser Reduktionsprozess wird auch in weiteren Versen deutlich. Beispielsweise wird das „nächtige“ Heer aus dem Vers 1013 im Takt 2083 auf ein „nächt'ges“ beschränkt. Dank diesem Eingriff schrumpft das Adjektiv aus einem dreisilbigen auf ein zweisilbiges Wort, was zum Zweck hat, dass sich in dem Takt nur zwei Noten befinden, die von einer dritten hätten begleitet werden müssen, wenn diese Reduktion nicht erfolgt gewesen wäre.



In der *Walküre* wird die kompositorische Absicht bei der Reduktion auf der Textebene noch deutlicher. Dank der Reduktion von „mächtiger“ aus dem Vers 1283 auf „mächt'ger“ im Takt 1398(II) wird eine Symmetrie im Takt geschaffen, die ohne diese Reduktion unmöglich gewesen wäre, denn die zusätzliche, nicht reduzierte Silbe hätte einen weiteren Notenwert als ihren Träger gefordert.

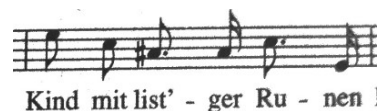


Auch die „ewige“ Trauer im Vers 2095 wird im Takt 1236(III) zu einer „ew'gen“ reduziert, damit das zweisilbige Adjektiv sich nur auf zwei Noten erstreckt, die mit sich den gesamten Takt füllen.

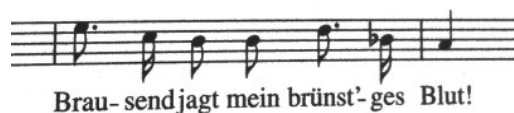


In *Siegfried* mangelt es an ähnlichen Beispielen ebenfalls nicht. Im Vers 1752 werden die „listigen“ Runen im Takt 1403(II) auf „list'ge“ beschränkt, womit einer der vielen Beweise für Wagners Vorliebe für Symmetrie geschaffen wird. Nach der Reduktion des Adjektivs entsteht eine Zahl von Silben, deren Repräsentation im Notenbild perfekt symmetrisch ist: zuerst zwei Achtelnoten, die dann von zwei gleichen

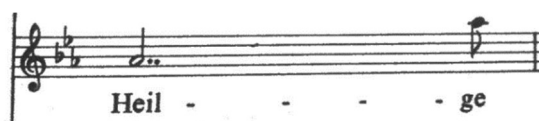
Paaren, je einer punktierten Achtelnote und einer Sechzehntelnote, gefolgt sind. Eine Silbe mehr, die hier nötigerweise hätte berücksichtigt werden müssen, wenn die Reduktion nicht erfolgt wäre, hätte dieses Schema gestört.



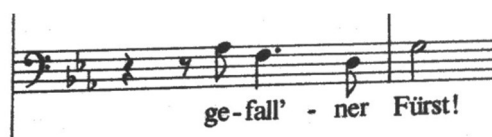
Ein ähnlicher Fall kommt einige Verse später. Das im Vers 1893 genannte „brünstige“ Blut wird im Takt 1707(II) zum „brünst'gen“ reduziert, was auch die Entstehung von rhythmischer Symmetrie im Takt ermöglicht: zwei Achtelnoten, von zwei gleichen Paaren (aus einer punktierten Achtelnote und einer Sechzehntelnote bestehend) umrundet. Das reduzierte Adjektiv mit seinen zwei Silben fällt gerade auf das den Takt abschließende Paar. Mit einer Silbe und somit auch einem Notenwert mehr wäre dies unmöglich gewesen, die Symmetrie wäre gesprengt worden.



Weitere Beispiele folgen auch in der *Götterdämmerung*. Im Vers 1172 werden „heilige“ Götter gerufen, die im Takt 964(II) zu „heil'gen“ werden. Somit kommt der bereits bekannte Fall vor – das Wort wird auf zwei Silben reduziert, die sich, von zwei Notenwerten getragen, auf den ganzen Takt erstrecken.



Ein anderes Schema kommt im Takt 1646(II) vor, in dem der „gefallene“ Fürst aus dem Vers 1461 zu einem „gefall'nen“ wird, aus vier Silben werden also drei, die von drei Notenwerten abgebildet werden – einer punktierten Viertelnote, von zwei Achtelnoten umrahmt. Mit einer zusätzlichen Silbe, die in der ursprünglichen Gestalt des Wortes präsent war, wäre dieses Schema nicht möglich gewesen, denn es hätte sich dort auch Platz für eine vierte Note finden müssen.

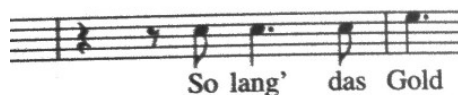


Die zweite Vorgehensweise, in der die Adjektive um ihre Endung beschränkt werden, ist viel sparsamer vertreten und kommt nur in der *Walküre* und in *Siegfried* vor, in beiden Fällen zweimal.

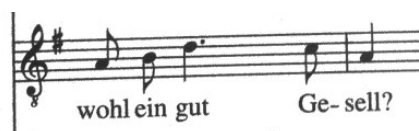
In der *Walküre* ist in beiden Beispielen – im Takt 827(I), in dem „entzückendes“ aus dem Vers 279 zu „entzückend“ wird und im Takt 11637(II), in dem „lange“ aus dem Vers 1367 zu „lang“ wird – Wagners Motivation bei den Texteingriffen nicht mehr so klar, wie in den vorigen. Es lässt sich nur feststellen, ohne sie wären die Takte gezwungenerweise je um eine Note reicher gewesen, was mit der sich kaum erschließen lassender kompositorischen Absicht des Komponisten nicht zu übereinstimmen schien.



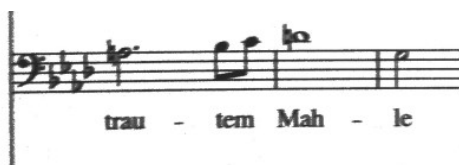
Das Adjektiv „lang“ kommt auch in *Siegfried* im Vers 1330 vor und wird auch auf „lang“ reduziert (und zwar im Takt 502(II)). Hier ist das verfolgte Ziel allerdings deutlicher – im Takt entsteht eine Art Symmetrie – eine punktierte Viertelnote (das „lang“ eben), von zwei Achtelnoten umklammert. Hätte sich der Komponist nicht entschieden, das Wort um eine Silbe und somit die musikalische Phrase um eine Note zu kürzen, hätte sie in dem Takt auch berücksichtigt werden müssen.



So selbstverständlich ist es nicht mehr im nächsten Beispiel. Es wird nämlich „gutes“ Gesell vom Vers 1925 auf ein bloßes „gut“ im Takt 1775(II) reduziert. Die Folge ist, dass das Wort nur eine Note braucht, die ihm als Gerüst dienen würde, eine breitere kompositorische Absicht lässt sich aber kaum erschließen.



An dieser Stelle bleibt es noch, den erwähnten vereinzelt Fall zu erwähnen. Dieser Eingriff scheint nichts mit der musikalischen Ebene zu tun zu haben und nur die Konsequenz Wagners ästhetischer Präferenz zu sein. Zwar wird in der *Walküre* das dreisilbige Wort „traulichem“ aus dem Vers 1927 im Takt 805(III) gegen ein um eine Silbe kürzeres „traudem“ getauscht, jedoch wird das bereits durch den Eingriff entstandene Wort trotz der Bemühung um die Reduktion der Silben auf drei – zwei letzte melismatisch – Noten gedehnt. Das würde beweisen, dass sich nicht jede Laune des großen Tondichters musikalisch begründen lässt.



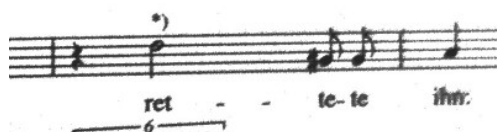
4.4.4. Reduktion um ein Personalpronomen

Die Reduktion um ein Personalpronomen scheint eine der einfachsten Arten der Reduktion zu sein, trotzdem kommt sie in dem *Ring* von allen Reduktionstypen am seltensten vor, denn nur 12 Mal insgesamt. Im Rahmen dieser Vorgehensweise werden Pronomen in erster (ich, mir), zweiter (du, dir) und dritter (er, sie) Person Singular gestrichen. Die Reduktion von Personalpronomen in Plural kommt nicht vor. Jedes von den Pronomen ist einsilbig, die Reduktion eines jeden bedeutet also einen Notenwert weniger, als ursprünglich.

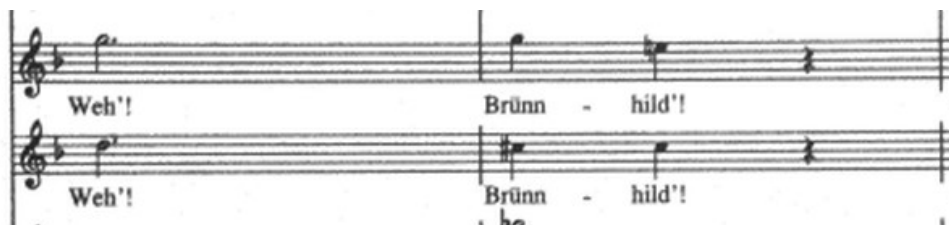
Der erste Fall, die Reduktion vom Pronomen in erster Person, kommt in allen vier Teillibretti vor, den *Siegfried* ausgenommen. Der Vers 1247 im *Rheingold*, der im Takt 2611 um das Pronomen „mir“ reduziert wird, erstreckt sich zwar auf zwei Takte, bildet aber eine Reihe von drei gleichen Tönen (obwohl nicht gleichen Notenwerten!), bereits im vorangegangenen Takt 1610 von demselben Ton eingeleitet. Einer mehr hätte anscheinend die Vorstellung des Meisters von der Melodik gestört.



Auch in der *Walküre* wird der Vers 2158 um ein „ich“ im Takt 1367(III) gekürzt, womit dem Takt eine weitere Note erspart geblieben ist.



Das Pronomen in zweiter Person erscheint nur in der *Walküre* und in *Siegfried*. Ein deutliches Beispiel können in der *Walküre* die polyphonen Takte 574-575(III) sein, in denen das „dir“ aus dem Vers 1816 entfernt wird, und zwar in mehreren Stimmen. Nach der Reduktion um das Personalpronomen kann der Aufruf „Weh“ mit einer punktierten Halbnote den gesamten Takt für sich beanspruchen, und „Brünhild“, aus zwei Silben bestehend (weil im Rahmen der Reduktion von der Substantivform auch der Eigename um eine Silbe gekürzt wurde), bekommt mit zwei Viertelnoten auch den gesamten Takt zur Verfügung.



Auch in *Siegfried* findet sich ein Beispiel dafür. Im Vers 509 wird ein „du“ ebenfalls gelöscht (Takte 1422-1424(I)), womit die längere, mehrsilbige Phrase („die Welt durchwandertest“) in einen Takt hineinpasst (vom Artikel im vorangehenden Takt eingeleitet) und das letzte, einsilbige „weit“ den gesamten Takt beansprucht, den es mit keinem anderen Ton teilen muss und so in voller Bedeutung ausklingen kann. Falls das Personalpronomen an dieser Stelle nicht gestrichen worden wäre, hätte er dieses Schema gestört.



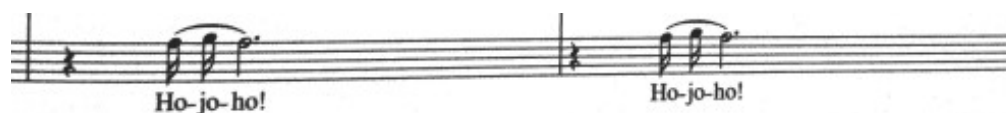
Das Pronomen in dritter Person ist dagegen nur in *Siegfried* und in der *Götterdämmerung* vorzufinden. Eine ähnliche Situation kommt in *Siegfried* sowohl in den Takten 1754-1755(III), als auch 1758-1759(III) vor. Dementsprechend werden das männliche Personalpronomen „er“ aus dem Vers 2745 und das weibliche Pronomen „sie“ aus dem Vers 2767 entfernt. Der gesamte Vers lautet „er ist mir immer“ (und „sie ist mir immer“). Im Takt sind zwei Verse miteinander verflochten – die zwei ersten einsilbigen Worte des hier erwähnten folgen dem letzten zweisilbigen des vorangehenden Wortes und somit entsteht ein Takt aus vier gleichen Viertelnoten bestehend. Eine zusätzliche Note, die nötig gewesen wäre als Träger des einsilbigen Personalpronomens, hätte diese Regularität gestört.



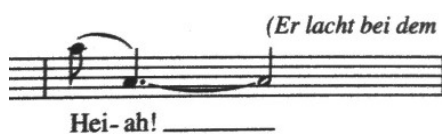
4.4.5. Reduktion um/ in andere(n) Wörter(n)

Diese Kategorie, in der unterschiedliche Typen der Texteingriffe zusammengeslossen sind, ist die am wenigsten – beziehungsweise: überhaupt nicht – homogene. Sie beinhaltet alle möglichen Veränderungen, die sich an ganzen Wörtern vollziehen, die aber in keine der vorigen Kategorien passen und die nicht zahlreich genug sind, um sie in separate Kategorien zusammenzufassen. Sie lässt sich also auch kaum in klar voneinander abgetrennte Unterkategorien aufteilen, deshalb wird sie sich auf einzelne Beispiele stützen müssen, die eine Ahnung von der Vielfalt der hier genannten Fälle geben sollten.

Eine Ausnahme (die die Regel bestätigt) sind die lautmalerischen Ausrufe – die sich doch zu einem Oberbegriff zusammenfassen lassen –, so charakteristisch für den *Ring*. Bemerkenswert ist, dass – während für die wagnerschen Reduktionen typisch ist, immer doch möglichst subtil in den Text einzugreifen und wenn schon, dann ihn nur um eine Silbe zu reduzieren – die Reduktion der lautmalerischen Wörter – eigentlich als einzige – eine Reduktion von mehreren Silben bedeutet. Ein gutes Beispiel sind die Verse 1566-1567 aus der *Walküre*, wo „Hojotoho! Hojotoho!/ Heiaha! Heiaha!“ in den Takten 99-100(III) nicht nur um die zwei letzteren Wörter (sechs Silben also) gekürzt wurde, sondern auch jedes der zwei ersten Wörter um die vorletzte Silbe „-to-“. Insgesamt wurden die Verse also um acht Silben (!) reduziert, aus diesen hätten sogar einige Takte werden können, die aber anscheinend mit der Absicht der Komponisten nicht übereingestimmt hätten.



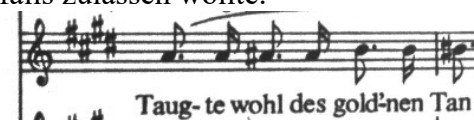
Auch in *Siegfried* schrumpft der Vers 1077 – „Hahei! hoho! hahei!“ im Takt 2775(I) auf ein bloßes „Heiah“ (es vollzieht sich also auch der Tausch vom „Hahei“ gegen „Heiah“, was aber in diesem Kontext von keiner Bedeutung ist, denn die Zahl der Silben im Wort wie auch grundsätzlich ihr Klang bleiben beibehalten), es vollzieht sich also die Reduktion ganzer vier Silben, was darauf schließen lässt, in der Partitur erscheint mindestens ein Takt nicht (oder auch mehrere), die dort hätte(n) erscheinen müssen, wenn sich der Komponist für die Reduktion nicht entschieden hätte.



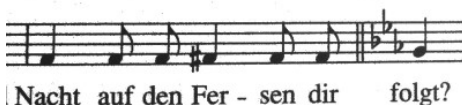
Ähnlich verhält es sich mit dem *Rheingold*. In den Versen 380-381 lautet die Phrase „sollten mit sanftem Band dich binden zu säumender Rast“, in den Takten 874-876 schrumpft sie aber zu „sollten dich binden zu säumender Rast“, es werden also ganze vier Silben gestrichen, was denselben Schluss ziehen lässt, wie das vorige Beispiel: Wagner wollte sich mindestens vier Noten ersparen, die er hätte in die Partitur eintragen müssen, wenn er bei der ursprünglichen Version aus dem Textbuch geblieben wäre.



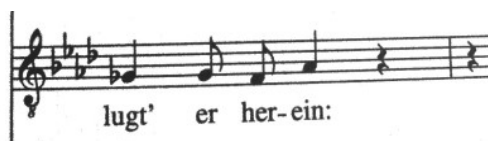
Sonst sind das meistens nur ein-, höchstens zweisilbige Reduktionen. Im *Rheingold* kann als ein Beispiel der Vers 732 dienen, der vom „Taugte wohl auch“ im Takt 1469 auf „Taugte wohl“ reduziert wird. Nach der Reduktion des „auch“, also um eine Silbe beschränkt, bildet der Vers mit dem ihm nachfolgenden, mit dem er sich in der Partitur verschränkt, einen regulären Takt, der aus drei nacheinander folgenden Notenpaaren besteht: je einer punktierten Achtelnote und einer Sechzehntelnote. Diese Regularität hätte eine Silbe und somit auch ein Ton mehr gestört, was der Komponist höchstwahrscheinlich keinesfalls zulassen wollte.



In der *Walküre* vollzieht sich dieser Typ des Texteingriffes ebenfalls. In dem Vers 812 – „bang auf den Fersen dir folgt“ – wird in den Takten 424-425(II) „bang“ gelöscht, der Text wird also um eine Silbe kürzer. Somit wird der Vers in einen Takt eingefügt, der ausschließlich aus Noten besteht, die Wiederholung eines und desselben Tons sind, erst die letzte Silbe reicht in den nächsten Takt hinein und manifestiert sich da in der Gestalt von einem anderen Ton. Ein zusätzlicher Ton, den das nicht reduzierte „bang“ gefordert hätte, hätte die kompositorische Absicht gesprengt.



In *Siegfried* findet sich auch ein gutes Beispiel – aus dem Vers 607 wird im Takt 1647(I) das „es“ entfernt. Nach der Entfernung des einsilbigen Wortes wird die Entstehung von einem Takt möglich, der von Regularität gezeichnet ist: zwei Achtelnoten werden von zwei Viertelnoten umrandet und diese Symmetrie wird von keiner zusätzlichen Note gestört, was ohne den reduzierenden Texteingriff kaum möglich gewesen wäre.



In der *Götterdämmerung* liefert ein ähnliches Beispiel der Vers 1935, dessen Widerspiegelung in der Partitur sich schon in den Schlusstakten befindet und zwar in den Takten 1270-1271(III). Dort wird der Vers „Wie die Sonne lauter“ um den Artikel beschränkt, um eine Silbe also. Somit kann das Anfangswort den Vers in einem vorangehenden Takt einleiten und wird dann von zwei zweisilbigen Worten gefolgt, in einem vier Noten enthaltenden Takt. Hier wird ebenfalls die Absicht des Tondichters von dem einsilbigen „die“ nicht gestört.



* * *

Die hier angeführten Beispiele sollten nur skizzenhaft eine Ahnung davon geben, wie breit angelegt Wagners Netz der Texteingriffe war, die seine Libretti der Musik anpassen sollten. Selbstverständlich war es – wie bereits erwähnt – in diesem Fall viel schwieriger, als bei der Erweiterung der einzelnen Wörter und somit auch Takte um weitere Noten. Es steht uns zwar die Partitur zur Verfügung, aber verständlicherweise – nur die von Wagner aufgeschriebene, nicht die von ihm ursprünglich im Kopf skizzierte. Sichtbar ist also nur die Folge des Denk- und Gestaltungsprozesses des Tonsetzers, der gedankliche Ausgangspunkt bleibt allerdings unbekannt. Es lässt sich also kaum erschließen, wie die Musik ausgesehen (oder besser gesagt: geklungen) hätte, wenn sie zum ursprünglichen Libretto, noch vor der Einführung der Änderungen, komponiert worden wäre, worauf also verzichtet wurde und warum der Komponist gerade diese Elemente der Anwesenheit in seiner Partitur nicht würdig fand, es ist aber doch einigermaßen nachvollziehbar – und eben dieser Versuch ist in dem Kapitel unternommen worden: dies zu beweisen – welche musikalischen Folgen die Texteingriffe hatten. Dass also der Text zu einem Werkzeug reduziert wurde, um der Musik zu dienen und alle Hindernisse vom Weg zu räumen.

4.5. Umstellung

Für Wagners Dramaturgie ist nun,
wie mehrfach deutlich ist [...],
die *Kunst der Umstellung* bezeichnend³⁷⁶.

Die Umstellung ist derjenige Typ unter allen von Wagner in den *Ring* eingeführten Änderungen, bei dem die musikalische Absicht des dichtenden Komponisten am schwierigsten zu entziffern ist, jedenfalls ihr direkter Einfluss auf die musikalischen Aspekte der Tetralogie. Was er damit erreichen wollte lässt sich umso weniger verfolgen, als die meisten derartigen Texteingriffe scheinbar auf keiner anderen (außer der textlichen) Ebene des Werkes bedeutende Veränderungen aufweisen.

Mit 126 Beispielen ist die Umstellung die viert breiteste Kategorie der aufgestellten Typologie. Auch wenn sie nur halb so zahlreich ist, wie die in der Tetralogie am häufigsten auftretende, gibt es zwischen ihr und den zwei durch die wenigste Zahl der

³⁷⁶ Wapnewski, S. 146-147.

Beispiele vertretenen einen Abgrund – die beiden werden von 20 Fällen repräsentiert. Die von der niedrigsten bis auf die höchste aneinandergereihten Zahlen der in den einzelnen Libretti eingeführten Änderungen bestätigen die anfangs aufgestellte und bereits einige Male bestätigte These, dass sich sowohl Wagners Schreib-, als auch Kompositionstechnik im Laufe der Entstehung der folgenden Teile des *Rings* bedeutend entwickelte.

Die Umstellung beruht darauf, dass die Reihenfolge bestimmter Wörter im Vers gewechselt wird, sie werden also im Rahmen einer (und manchmal auch zweier) Zeile(n) umgestellt. Dadurch eröffnen sich aber scheinbar keine neuen Möglichkeiten für die Musik (und schon gar nicht neue Bedeutungen für den Text), denn als Folge dieser Vorgehensweise entsteht kein Raum für zusätzliche Noten, dieser Raum wird auch nicht beschränkt. Die Zahl der Silben ändert sich nämlich nicht³⁷⁷. An dieser Stelle wirft sich selbstverständlich die Frage auf, auf welche Weise diese Änderungen der Musik dienen können, wenn ihr doch keine zusätzlichen Töne und Notenwerte angeboten werden oder auch keine ursprünglich geplanten erspart bleiben. Was haben also diese Texteingriffe zum Zweck?

Die Ergebnisse eines näheren Betrachtens dieser Texteingriffe wirken überraschend. Es stellt sich nämlich heraus, dass keine der bisher besprochenen Kategorien der von Wagner eingeführten Änderungen so vielfältige (und vielschichtige) Konsequenzen zufolge hat. Selbstverständlich lässt sich an vielen Stellen die Absicht des dichtenden Komponisten und tonvermählten Dichters weder ablesen, noch erraten und scheint dort bloße Folge Wagners subjektiver Wahrnehmung und Entscheidung zu sein, nach der es seiner Meinung nach einfach besser klang und keine weiteren, objektiv sichtbaren – oder, besser gesagt, hörbaren – Konsequenzen mit sich zog. Das ist auch sein heiliges künstlerisches Recht. Dabei bleibt aber wiederum die Frage unbeantwortet, weshalb er dann die Änderungen nicht in alle Textversionen eingetragen hat, sondern nur in die Partitur, während das Textbuch von dieser Art Eingriffen unangetastet blieb. An dieser Stelle, nach den bereits zahlreich analysierten Beispielen, scheint die Antwort einfach zu sein: weil sie im Textbuch nicht nötig waren, im Gegenteil zu der Partitur, in der sie ein passendes Gerüst für die Musik mitgestalten sollten.

Nach den Folgen, die die Umstellung mit sich bringt, lassen sich ihre fünf Typen unterscheiden. Der erste Typ ist dieser, wo dank dem Texteingriff zwei nacheinander folgende Verse mit stabgereimten Wörtern enden, wo also jeweils im letzten Wort eines Verses der Anlaut mit dem Anlaut des letzten Wortes im vorangehenden (bzw. nachfolgenden) Vers alliteriert. Der zweite Typ hat die Reduktion der Stabreime in benachbarten Versen zufolge. Der dritte ist, überraschenderweise, einer, in dem die Umstellung dazu führt, dass zwei Verse von einem Endreim verbunden werden. Der vierte Typ präsentiert dagegen die Reduktion der Endreime in nacheinander folgenden Versen. Und der fünfte Typ führt zu einer Modifizierung der vorhandenen Versfüße. Es kommt auch oft vor, dass sich diese Typen durchdringen.

Bereits an diesen extremen Diskrepanzen in den vorgenommenen Texteingriffen wird merklich, dass der Komponist nicht danach strebte, seine Dichtung ihretwegen literarisch zu vervollkommen, indem er an ihr genauso autonom arbeitete wie an der Musik und die Verse auf dem Wege zur literarischen Perfektion einem gewissen Schema anglich – z.B. an möglichst vielen Stellen den Stabreim einführte oder auch seine Präsenz im Werk möglichst beschränkte –, weil er sich nicht für einen Typ der Angleichungen entschied; im Gegenteil, er hat Texteingriffe eingeführt, deren Konsequenzen für den

³⁷⁷ Dies gilt für die Mehrheit der Fälle. Es gibt Ausnahmen, wo nicht nur die Reihenfolge der Wörter im Vers geändert wird, sondern es werden auch zusätzlich Silben hinzugefügt oder reduziert. Diese Stellen fallen aber entsprechend in die Kategorie der Erweiterung oder der Reduktion.

Text sich an entgegengesetzten Polen befinden, womit die Einführung von einem dem Versuch der Erklärung von der Einführung des anderen aus der Perspektive ihrer Bedeutung für den Text widerspricht. Daraus lässt sich unvermeidlich der Schluss ziehen, Wagner war die Musik wichtiger als der Text und er war bereit, beliebige Änderungen auf der literarischen Ebene einzuführen, damit sie ein entsprechendes Gerüst der Musik liefern konnte.

4.5.1. Die Verschiebung des Stabreims auf Versausgang

Der Stabreim ist einer der Hauptmerkmale der dichterischen Sprache im *Ring*, deshalb wundert es nicht, dass Wagner danach strebte, ihn an möglichst vielen Stellen des Werkes einzuführen. Diese Stabreime, im Falle deren er später zum Schluss gekommen ist, sie wären an anderen Stellen des Librettos mehr brauchbar und in anderen Konstellationen für die Musik ausdruckskräftiger, hat er später Korrekturen mittels seiner Texteingriffe unterzogen. Im Endeffekt wurden durch solche Änderungen an gewählten Stellen die in den Versen „frei“ auftretenden Stabreime auf das Ende zweier benachbarter Verse verschoben und somit in eine direkte, sie beide hervorhebende Verbindung gebracht.

Die Meinungen zur Anwendung des Stabreims als solchen waren unter Wagners Kritikern seit ewig zwiespältig. Einige lobten sie als die Rückkehr zu dem ursprünglich Germanischen der deutschen Sprache und priesen als die perfekte Ausdrucksform für den Inhalt der Tetralogie, andere wiederum hielten Wagners „Alliterationsmanie“ für übertrieben und wegen der Häufigkeit ihres Auftretens für affektiert oder gar unerträglich. Wagner kümmerte sich aber die kritischen Meinungen kaum. Auch diejenigen, die die reale musikalische Funktion des Stabreims in Frage stellten. Einige Forscher meinen nämlich, als Grundlage der Komposition sei der Stabreim von geringer Bedeutung³⁷⁸. Hier sind aber die Meinungen der Wagnerforscher ebenfalls geteilt; als Beweis könnte an dieser Stelle die Aussage von Hermann Danuser angeführt werden, der meint: „So irrelevant der Stabreim für eine Vertonung ist, so relevant erscheint hier die Regelmäßigkeit des Textes für die Strukturierung der Musik“³⁷⁹. Und vielleicht soll eben dieser Satz der Schlüssel zur Interpretation von Wagners Absicht bei der Betonung des Stabreims mit besonderer Berücksichtigung seines Einflusses auf die Musik sein. Denn schließlich musste auch Carl Dahlhaus zugeben, der Stabreim vermittele doch den Übergang zur Musik. Denn Wagner hat den Stabreim nicht nur verwendet, sondern ihn auch – u.a. dank solchen Vorgehensweisen, wie die bereits erwähnte – hervorgehoben.

Da für den Autor des *Ring* der Stabreim als unentbehrlich erschien und er ihm eine besondere Bedeutung beimaß, bemühte er sich, die alliterierenden Wörter im Text in der Musik am besten dienende Konstellationen zu bringen, um ihre – nach Danuser wiederholend – Strukturierung zu unterstützen.

Die Partitur liefert dafür viele Beispiele³⁸⁰, das erste bereits im *Rheingold* (Verse 710-711, Takte 1434-1436). Der Stabreim ist an dieser Stelle vorhanden, aber innerhalb einer Zeile, nicht am Ende zweier benachbarter. Der Komponist hat sich jedoch umentschieden und anstatt die Verbindung innerhalb des Verses zu verstärken, entschloss er sich, zwei aufeinanderfolgende Verse alliterieren zu lassen und sie somit stärker aneinander zu knüpfen:

³⁷⁸ Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*, S. 103-104.

³⁷⁹ Herman Danuser: *Musikalische Prosa*. Regensburg 1975, S. 71.

³⁸⁰ In allen angeführten Beispielen werden links immer die Verse aus dem Textbuch angeführt und rechts die Textversion nach den Texteingriffen, die in der Partitur vorzufinden ist.

doch schlau entschlüpfte immer
unserem Zwange der Zwerg.

doch schlau entschlüpfte unserm Zwange
immer der Zwerg.

Als Folge dieser Umstellung gehen die Verse mit „Zwange“ und „Zwerg“ aus, mit einer deutlichen Alliteration von den Lauten „Zw“ also.

In *Siegfried* (Verse 1334-1335, Takte 543-544(II)) kommt eine ähnliche Situation vor. In dem vorhandenen Verspaar ist zwar in der ursprünglichen Textfassung die Alliteration nicht exponiert, nach der Umstellung enden die Zeilen jedoch auf „Stelle“ und „stehn“, somit kommt der Stabreim in einer deutlicheren Form zustande und die letzten Worte beider Verse alliterieren mit dem Anlaut „st“:

Zur Stelle sind wir:
bleib hier stehn!

Wir sind zur Stelle;
bleib hier stehn!

Für eine Verschiebung des Stabreims aufs Ende zweier benachbarter Verse entscheidet sich Wagner auch an weiteren Stellen des *Siegfried*. In den Versen 2137-2138 (Takte 390-391(III)) wiederholt sich die bereits beschriebene Situation:

meines Rates bar,
errang des Niblungen Ring:

bar meines Rates,
errang des Niblungen Ring:

Ähnlich verhält es sich in den Versen 2195-2196 (Takte 521-522(III)):

Erschlugst du den Riesen,
wer reite dich,

Erschlugst den Riesen du,
wer reizte dich,

In der *Götterdämmerung* (Verse 1259-1260, Takte 1197-1199(II)) befindet sich wiederum ein Beispiel, in dem die Zeile von einem inneren Stabreim verbunden war, dies schien aber dem tonvermählten Dichter nicht genug zu sein; er führte eine Änderung ein, nach der nicht nur der bereits vorhandene Stabreim erhalten blieb, sondern auch die zwei benachbarten Verse durch eine Alliteration stärker aneinander geknüpft wurden.

Deine Wucht weih' ich,
daß sie ihn werfe

Ich weihe deine Wucht,
daß sie ihn werfe.

Diese Form der Umstellung kommt im *Ring* mehrmals vor, hier soll sie nur exemplarisch dargestellt werden. Da sie, wie bereits erwähnt, keinen Einfluss auf die Töne oder Notenwerte hat, ist sie nicht im Kontext direkten Einflusses auf die Melodik zu betrachten, sondern vielmehr als ein Versuch, die innere Musikalität der Sprache zum Vorschein zu bringen und somit der Musik zusätzlichen Ausdruck zu verleihen.

4.5.2. Die Entfernung des Stabreims vom Versausgang

Der nächste Typ der von Wagner im Rahmen der Umstellung eingeführten Änderungen ist mehr als überraschend. In seinem Rahmen entfernt er nämlich an einigen Stellen den Stabreim vom Versausgang, was diese Vorgehensweise der vorangehenden entgegensetzt. Eine mögliche Deutung dieses Verfahrens ist diejenige, dass die musikalische, nicht die textuelle Ebene für Wagner von einer größeren Bedeutung war und er die musikalische Perfektion der textuellen Konsequenz vorzog. Es zeigt also deutlich, dass nicht die möglichst hohe Zahl der stabgereimten Verse Wagners Priorität war, sondern die musikalische Struktur, der textuelle Umwandlungen oft bloß als Gerüst

und Hilfsmittel dienen, auch wenn bei ihrer Einführung inkonsequent vorgegangen werden musste.

Beispiele einer solchen Vorgehensweise kommen nicht in allen Libretti vor (in *Siegfried* treten sie nicht auf), sind aber oft genug vorhanden, um von einer Gruppe absichtlicher Texteingriffe sprechen zu können.

Eine von den Stellen, an denen sich diese Entfernung (die eigentlich bloß eine Verschiebung ist, nur in eine entgegengesetzte Richtung, als im vorigen Kapitel) vollzieht, findet sich bereits im *Rheingold*, in den Versen 312-313 und den Takten 696-697:

das Gold entreiß' ich dem <u>R</u> iff;	entreiße dem Riff das Gold
schmiede den <u>r</u> ächenden <u>R</u> ing:	schmiede den rächenden Ring:

In der ursprünglichen Version gibt es im Vers 313 zwei stabgereimte Wörter nebeneinander, die seine innere Beziehung verfestigen („rächen“ und „Ring“). Zusätzlich alliteriert dieser Vers mit dem vorangehenden dank dem Stabreim in „Riff“ und „Ring“, also den beiden letzten Wörtern. Im Rahmen der vorgenommenen Änderungen entscheidet sich aber Wagner, die Alliteration beider Verse aufzulösen und nur die innere im Vers 313 beizubehalten. Was darauf schließen ließe, eine so starke Verknüpfung der Verse durch einen alliterierenden Versausgang war für Wagners Vorstellung der entsprechenden musikalischen Phrase unpassend. Dieser Schluss betrifft auch die nächsten Beispiele.

Ein weiteres Beispiel findet sich viele Verse später (im Textbuch sind das Verse 824-825, in der Partitur Takte 1632-1634):

und bereit <u>l</u> iegt nicht als <u>L</u> ösung	und bereit liegt nicht als Lösung
das Rheingold rot und <u>l</u> icht -	das Rheingold licht und rot.

Die Situation ist hier ähnlich wie im vorangehenden Fall. Diesmal aber befindet sich der zusätzliche Stabreim innerhalb des ersteren Verses und die beiden alliterieren dank dem gleichen Anlaut des letzten Wortes. Wieder aber wird der Entschluss getroffen, das Zuviel am Stabreim zu entfernen; in der Partitur werden die Wörter so umgestellt, dass im Falle vom Versausgang von keinem analogen Stabreim gesprochen werden kann.

Weiterhin im *Rheingold*, in den Versen 1431-1432 und Takten 3036-3037, vollzieht sich die Entfernung des Stabreims vom Versausgang, diesmal ist aber die Alliteration weder vor, noch nach dem Texteingriff wenigstens innerhalb eines Verses zu finden:

ob sie ihr <u>G</u> old	ob ihr Gold sie
dir zu eigen gaben,	dir zu eigen gaben.

In der *Walküre* gibt es ein noch interessanteres Beispiel. Die Verse 1583-1584 (Takte 162-163(III)) alliterieren in der Textbuchversion nicht nur durch den Stabreim im Versausgang, sondern auch im Versanfang (wenn man die Präpositionen auslässt). Doch entschied sich der große Umgestalter, die Reihenfolge der Wörter so zu ändern, dass aus diesem regulären Stabreim nichts übrig blieb:

In Wald mit den <u>R</u> ossen	In Wald mit den Rossen
zu Weid' und <u>R</u> ast!	zu Rast und Weid'!

Ebenfalls in der *Götterdämmerung* sind Beispiele der Reduktion vom Stabreim am Ende der Verse vorzufinden. In den Versen 1994-1995 (Takte 1400-1401(III)) wird der ursprünglich vorhandene Stabreim in den letzten Worten durch Umstellung aufgelöst:

rein'ge den Ring vom <u>F</u> luch:	rein'ge vom Fluch den Ring!
ihr in der <u>F</u> lut	ihr in der Flut

Wenn sich also Wagner entschied, den Text seiner Libretti – und somit auch die Musik – durch stabgereimte Versausgänge zu rhythmisieren, dann soll analog davon ausgegangen werden, durch die Entfernung der Stabreime wollte er den Rhythmus an gewissen Stellen auflösen, was der Erfüllung seiner musikalischen Absicht dienen sollte.

4.5.3. Die Einführung des Endreims

Noch überraschender als die Entfernung des Stabreims ist im Wagners *Ring* die Einführung des Endreims. Diesen lehnte nämlich der Autor ab, indem er sich von dem Schreibstil der von ihm kritisierten Klassiker abheben wollte. Er verpönte ihn als einen für die Kirchenmelodie charakteristischen Reim, dank dem „die Wortsprache Anteil an der Melodie“³⁸¹ überhaupt nehmen konnte, der „nicht mehr das natürliche Band der Ton- und Wortsprache“³⁸² knüpfen konnte und „nur lose am Ende der Bänder der Melodie“³⁸³ flatterte. Auch wenn nach Wagners Forschern der Endreim angeblich in der Musik oft spurlos untergehe und deshalb meistens unwirksam bleibe³⁸⁴, also kaum bedeutsam für die musikalische Ebene des Werkes sei, weil er auch ihrer Meinung nach nur eine minderwertige Erscheinungsweise eines Reims als solchen gewesen sei, entschied sich Wagner doch an einigen Stellen für seine Einführung. Er muss also seiner Meinung nach doch einen Einfluss auf bessere Artikulationsmöglichkeiten der Musik gehabt haben.

Zwar sind das fast ausschließlich unreine Reime, manchmal treten sie auch nicht mal in direkt benachbarten Versen auf, außerdem sind sie nur an sehr wenigen Stellen vorzufinden, jedoch ist diese Tendenz sichtbar und darf keinesfalls übersehen werden, weil sie eines der Beweise dafür ist, dass Wagner oftmals selbst in seiner künstlerischen Praxis seinen theoretischen Schriften widerspricht, oder sie zumindest ignoriert. Übrigens befinden sich Endreime auch an anderen Stellen des Werkes, von Wagners späteren Texteingriffen und Änderungen unabhängig. Dies soll aber an dieser Stelle nur erwähnt werden, denn es ist nicht der Gegenstand des vorliegenden Kapitels, das sich ausschließlich mit den Umwandlungen beschäftigt.

Das beste Beispiel, an dem die neu eingeführten Endreime dargestellt werden können, ist die *Walküre*. In den Versen 1209-1212 (Takt 1216-1218(II)) endet nach der Umstellung der erste Vers auf „Rast“ und während der vierte auf „Angst“ endet, reimen sich die beiden aufeinander:

zur Rast hielt dich kein Ruf.	kein Ruf hielt dich zur <u>R</u> ast.
Ruhe nun aus:	Ruhe nun aus:
rede zu mir!	rede zu mir!
Ende des Schweigens <u>A</u> ngst!	Ende des Schweigens <u>A</u> ngst!

Einige Verse weiter (Verse 1558-1559, Takte 88-89(III)):

³⁸¹ *Oper und Drama*, S. 136-137.

³⁸² Ebd., S. 138.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Vgl. von Stein, *Wagner: Dichtung und Musik*, S. 177.

Als Feinde sah ich nur
Sintolt und Wittig.

Als Feinde nur sah ich
Sintolt und Wittig.

– wird durch die Umstellungen „ich“ auf „Wittig“ gereimt, womit auch zweifelsohne ein Endreim geschaffen wird.

Auch in den Versen 2203-2204 (Takte 1449-1451(III)) entsteht in den Versausgängen ein (unreiner) Endreim:

Zu viel begehrt du –
der Gunst zu viel!

Zu viel begehrt du –
zu viel der Gunst!

Zusätzlich entsteht an dieser Stelle ein identischer Anfangsreim durch eine Wiederholung derselben Phrase.

Wie überraschend es auch sein mag, entscheidet sich Wagner an diesen Stellen gegen sich selbst und gefährdet da somit den Rhythmus und die gesamte Struktur.

4.5.4. Reduktion des Endreims

Nicht mehr überraschend, im Gegenteil – völlig übereinstimmend mit Wagners Absicht und theoretischer Reflexion ist seine Reduktion des Endreims, dessen Nachteile bereits erwähnt wurden. Dies geschieht jedoch nur an 2 Stellen der gesamten Tetralogie, wovon sich der allgemeine Schluss ziehen lässt, dass Wagner – egal, ob er hinzufügt oder reduziert – viel lieber am Stabreim arbeitet. Trotzdem darf seine Vorgehensweise im Falle der Endreime im *Ring* nicht verschwiegen werden.

In der *Walküre* (Takte 1025-1030(I)) endet im Textbuch der Vers 380 auf „heut“ und der ihm nachfolgende – auf „Freund“. Dieser unreine Reim ist für jedes aufmerksame Ohr deutlich hörbar, deshalb wurden die Wörter innerhalb der beiden Verse so getauscht, dass dieser Effekt gelöscht werden konnte:

O fänd' ich ihn heut
und hier, den Freund;

O fänd ich ihn hier
und heut, den Freund;

Auch viele Verse weiter (Takte 1972-1974(II)) sorgt Wagner dafür, den nicht eindeutigen, jedoch erkennbaren Endreim zu tilgen, indem er die zwei letzteren Wörter im Vers 1524 umstellt:

entzog ich zaglos das Schwert;
seine Schneide schmecke du jetzt!

entzog ist zaglos das Schwert;
seine Schneide schmecke jetzt du!

Zwar sind das in beiden Fällen unreine Reime, jedoch ist die Mühe des Dichters und die Vorsicht sichtbar, dass die benachbarten Verse nicht zu ähnlich ausklingen.

4.5.5. Die Modifizierung der Versfüße

Die Modifizierung der im Vers auftretenden Versfüße ist die häufigste Konsequenz der von Wagner angewandten Umstellung der Wortfolge, bezieht sich allerdings auf einen anderen Aspekt der Lautebene, als die vorherigen. Im Rahmen der Versfüße unterteilen sich die Silben auf unbetonte und betonte, haben also keinen Einfluss auf die Länge bestimmter Notenwerte und schon gar nicht auf ihre Tonhöhe. Der Versmaß ist aber ein Synonym für Metrum, das sowohl in der Literatur – als Versmaß eben –, als auch

in der Musik als Taktmaß fungiert, indem er den Text – bzw. Musik – rhythmisiert. Bereits diese Feststellung lässt ahnen, wie eng die Änderungen dieser Art mit denen in der Musik zusammenhängen und welchen Einfluss sie auf die musikalische Ebene ausüben. Es wird nämlich bestimmt, welche Noten – und somit Töne – betont, also besonders hervorgehoben werden und das verteilt auch die Akzente, nach denen sich die Aufmerksamkeit der Zuhörer richten sollte.

Wagner erkannte zwar die Existenz der Versfüße als solcher an und wusste auch ihre Rolle für die Rhythmisierung des Textes – und somit auch der Musik – zu schätzen, verzichtete jedoch auf jegliche Regelmäßigkeit in ihrer Abfolge. Es „regte sich in ihm Widerspruch gegen die überkommenen Versmaße der Klassiker“³⁸⁵ und

die Folgerung, die sich für ihn aus seiner Kritik der überlieferten Versmaße ergab, führte ihn zum vollständigen Verzicht auf jedweden regelmäßigen Wechsel betonter und unbetonter Silben³⁸⁶.

Da sich also bereits in dem ursprünglichen Text des *Ring* aus der Irregularität der Abfolge von Versfüßen keine Regeln ablesen ließen (von der einen abgesehen, dass hier keine Regelmäßigkeit herrscht, was ja Wagners Absicht war), scheint die Deutung der eingeführten Änderungen um so unmöglicher zu sein, die mittels der Texteingriffe zustande gekommen sind. Was sich aber davon ablesen lässt, soll an dieser Stelle vorgeführt werden.

Unter den als Konsequenz der Umstellung von der Wortfolge neu entstandenen Versfüßen befinden sich 104 Trochäen, 58 Jamben, 54 Amphibrachen, 25 Daktylen und 9 Anapäste. Von dieser Aufzählung lässt sich zweifelsohne ablesen, dass Wagner die ursprünglich vorhandenen Versfüße am liebsten gegen Trochäen tauschte.

Der Trochäus ist das metrische Gegenstück zum Jambus und der Jambus ist wiederum der von Wagner am meisten verhasste Versfuß. Was im Hinblick der obigen Aufzählung übrigens überraschend wirkt, da er der zweite am häufigsten eingeführte Versfuß gleich nach dem Trochäus ist, auch wenn die Zahl der neu entstandenen Jamben fast um eine Hälfte geringer ist. Über den Jambus schrieb Wagner selbst:

Wie unfähig unsere Sprache zu jeder rhythmisch genau bestimmten Kundgebung im Verse ist, zeigt sich am ersichtlichsten in dem einfachsten Versmaße, in das sie sich zu kleiden gewöhnt hat, um – so bescheiden wie möglich – sich doch in irgendwelchem rhythmischen Gewande zu zeigen. Wir meinen den sogenannten Jamben [...] [der sich] unseren Augen und – leider auch – unserem Gehöre am häufigsten [...] vorzuführen pflegt. Die Unschönheit dieses Metrums [...] ist an und für sich beleidigend für das Gefühl³⁸⁷.

Die bereits angedeutete „Ächtung eines Versmaßes“, die sich nach dem subjektiven Gefühl richtet, auf das Wagner so viel Wert legt und von dem er so viel in seinen theoretischen Schriften spricht, realisiert sich in seiner Abneigung gegen jegliche Regelmäßigkeit, nicht aber gegen die Anwendung des Versmaßes als solchen.

Und sofern er die Jamben als „dem Verständnisse schädliches Skandieren des Verses“³⁸⁸ empfindet, gibt er sich Mühe, an möglichst vielen Stellen ihren Gegenteil, den

³⁸⁵ von Stein, S. 174.

³⁸⁶ Ebd., S. 177.

³⁸⁷ Wagner, *Oper und Drama*, S. 105-106.

³⁸⁸ Ebd.

Trochäus also, einzusetzen³⁸⁹. Es wirft sich an dieser Stelle selbstverständlich die Frage auf, womit eine dieser Versfüße so starke Zuneigung Wagners und die andere seine Abneigung verdient hat, wenn sie sich doch so ähnlich sind, ja als gegenseitige Spiegelbilder beide antiken Ursprungs sind und beide im Gegensatz zu den übrigen Versfüßen als Dipodien je eine metrische Einheit bilden. Der Schlüssel mag an dieser Stelle die Tatsache sein, dass der Jambus bereits in der Antike der Versmaß der gesprochenen und Trochäus – der gesungenen Verse war. Und darauf, dass Wagners Dichtungen dazu bestimmt sind, gesungen und nicht (vor)gelesen zu werden, hat schon Nietzsche aufmerksam gemacht³⁹⁰, es wurde auch in der vorliegenden Arbeit bereits erwähnt.

Der Trochäus, aufgrund seiner häufigen Verwendung im griechischen Chorlied und Drama auch Chorus genannt, eignete sich wegen seiner besonderen, charakteristischen Melodik der Sprache und der rhythmisierenden Funktion, die besserem Einprägen der Melodie dienen, Wagners Meinung nach besser als die ursprüngliche Ausdrucksform für seine Verse, die deutlich und klar ausklingen sollten. Somit erschien ihm dieser Versfuß dazu geeignet, oft als Träger seines musikalischen Gedanken zu dienen.

Es gibt sogar im Text Beispiele, wo die Jamben direkt gegen Trochäen getauscht werden. Am deutlichsten ist es im *Rheingold* zu sehen, wo in einem viersilbigen Vers die Wörter so umgestellt werden, dass aus zwei Jamben zwei Trochäen werden:

Textbuch, Vers 1431(R): ob sie ihr Gold

– / – / – / –

Partitur, Takt 3036-3037: ob ihr Gold sie

/ – / / –

Somit kommt eine völlige Umkehrung der Betonungen im Vers zustande, also auch ein gänzlicher Wechsel der Akzentuierung der Noten in der Phrase. Diese Umstellung könnte als symbolisch gelten für Wagners Wahrnehmung beider Versfüße und ihrer Wichtigkeit für seine Komposition.

Die so oft als Folgen der Umstellung auftretenden Trochäen wurden aber nicht nur dort eingesetzt, wo der Komponist keine Jamben sehen (und hören) wollte. Auch andere Versfüße wurden gegen Trochäen getauscht, was sich an mehreren Stellen der Tetralogie verfolgen lässt.

Beispielsweise lässt sich der Übergang vom Daktylus zum Trochäus in allen vier Teillibretti beobachten. Der Daktylus mit seinem dem Walzer verwandten Rhythmus verkörperte die Regelmäßigkeit, von der sich Wagner lösen wollte.

So wurde zum Beispiel im *Rheingold* ein hyperkatalektischer Vers mit zwei Daktylen in einen katalektischen mit drei Trochäen umgewandelt:

Textbuch, Vers 776(R): ziehst du den Räuber zu Recht,

/ – – / / – – / /

³⁸⁹ Ironischerweise ist das Wort „Jambus“ auch ein Trochäus, was wiederum von der Verwandtschaft beider Begriffe zeugt.

³⁹⁰ „Man sollte jedes Wort dieser Dramen singen können, und Götter und Helden sollten es in den Mund nehmen: Das war die ausserordentliche Anforderung, welche Wagner an seine sprachliche Phantasie stellte. (...) Vor Allem aber sollte Niemand, der über Wagner, den Dichter und Sprachbildner, nachdenkt, vergessen, dass keines der Wagnerischen Dramen bestimmt ist gelesen zu werden und also nicht mit den Forderungen behelligt werden darf, welche an das Wortdrama gestellt werden“. Friedrich Nietzsche: *Richard Wagner in Bayreuth*, S. 65-67.

Partitur, Takt 1545-1547: ziehst den Räuber du zu Recht,

└ - / └ - / └ - / └

Genau die gleiche Vorgehensweise, mit denselben Folgen, wird auch in den drei weiteren Teillibretti angewandt. In der *Walküre*:

Textbuch, Vers 116(W): sieh, wie sie gierig dich fragt!

└ - - / └ - - / └

Partitur, Takt 473-474(I): sieh wie gierig sie dich fragt.

└ - / └ - / └ - / └

in *Siegfried*:

Textbuch, Vers 1776(S): schließ ich die Augen dir bald!

└ - - / └ - - / └

Partitur, Takt 1454-1456(II): schließ' ich dir die Augen bald.

└ - / └ - / └ - / └

und in der *Götterdämmerung*:

Textbuch, Vers 1906(G): weh, daß dem Haus du genaht!

└ - - / └ - - / └

Partitur, Takt 1192-1194(III): weh, daß du dem Haus genaht!

└ - / └ - / └ - / └

Gegen Trochäus wurde aber nicht nur der Daktylus getauscht, sondern auch der Amphibrach. Dabei wurde aber nicht mehr so einheitlich, sondern bedeutend vielfältiger vorgegangen. Der Amphibrachys als solcher ist auch ein ziemlich kontroverser Versfuß, da er schwer zu belegen ist, weil er sich meistens auch daktylisch oder anapästisch deuten lässt. Die Frage, warum sich Wagner an einigen Stellen entschied, ihn zu tilgen, lässt sich mit der Vermutung beantworten, dass ihn seine Symmetrie (eine betonte Silbe von zwei unbetonten umrahmt) störte, während er sich von jeglicher Regelmäßigkeit im Metrum abheben wollte.

Im *Rheingold* wird ein von zwei Jamben umrahmte Amphibrachys in einen aus drei gleichen Trochäen bestehenden, katalektischen Vers umgewandelt:

Textbuch, Vers 718(R): daß es dem Niblung genügt?

- └ / - └ - / - └

Partitur, Takt 1444-1446: daß dem Niblung es genügt?

└ - / └ - / └ - / └

Somit wird nicht nur der Amphibrachys getilgt, sondern es werden auch die so verhassten Jamben entfernt.

In der *Walküre* dagegen entstehen aus zwei Amphibrachen drei gleiche Trochäen:

Textbuch, Vers 1589(W): schon büßte die Graue!

– ˘ – / – ˘ –

Partitur, Takt 173-174(III): büßte schon die Graue!

˘ – / ˘ – / ˘ –

In *Siegfried* wird nicht mehr so radikal vorgegangen: ein katalektischer Vers mit zwei Amfibrachen wurde in einen umgewandelt, in dem der erste Amfibrach beibehalten blieb, der nächste aber infolge der Umstellung in zwei katalektische Trochäen zerlegt wurde:

Textbuch, Vers 1889(S): so fandet ihr beide nun Ruh’!

– ˘ – / – ˘ – / – ˘

Partitur, Takt 1693-1696(II): so fandet beide ihr nun Ruh’.

– ˘ – / ˘ – / ˘ – / ˘

Und in der *Götterdämmerung* wurde ein von zwei Jamben umrahmter Amfibrach in drei katalektische Trochäen umgewandelt, womit zugleich, wie in einem der oben angeführten Beispiele, die angeblich nicht geschätzten Jamben reduziert wurden:

Text, Vers 1426(G): der mir den Gatten entzückt!

– ˘ / – ˘ – / – ˘

Partitur, Takt 1604-1606(II): der den Gatten mir entzückt!

˘ – / ˘ – / ˘ – / ˘

Diese ausführliche Auflistung der oben angeführten, umgeformten Stellen soll aber nur als exemplarisch gelten, als eine Sammlung von Beispielen für diesen Typ der Änderung, die im *Ring* am häufigsten auftritt. Es treten sonst aber auch alle anderen möglichen Konstellationen von Versfüßen auf, die gegeneinander getauscht werden, unter denen sich jedoch keine Regelmäßigkeit einführen lässt.

Der eine, relativ häufig auftretende Fall (die Zahl der Stellen, an denen er auftaucht, gleicht einer Hälfte der am häufigsten eingeführten Änderungen), soll jedoch als bemerkenswerter angeführt und mit Beispielen illustriert werden, da sich mit dieser Vorgehensweise Wagner selbst – was allerdings nicht mehr überraschen sollte – widerspricht. Es ist nämlich eine Gruppe von 58 Jamben, die anstelle anderer Versfüße eingeführt werden. Derselben Jamben, über die sich Wagner so kritisch geäußert hatte.

Das vielleicht deutlichste Beispiel tritt in der *Walküre* auf:

Textbuch, Vers 2170(W): Und das ich in Stücken ihm schlug.

– ˘ – / – ˘ – / – ˘

Partitur, Takt 1382-1383(III) : Und das ich ihm in Stücke schlug!

– ˘ / – ˘ / – ˘ / – ˘

Aus zwei katalektischen Aphibrachen werden vier gleiche Jamben gemacht. Ähnliches Beispiel liefert auch *Siegfried*:

Textbuch, Vers 2717(S): kaum mich gelehrt:

— — / — —

Partitur, Takt 1699-1700(III): mich kaum gelehrt:

— — / — —

– in dem ein Vers, der entweder als hyperkatalektischer daktylischer interpretiert werden kann, oder auch als einer aus einem Trochäus und einem ihm nachfolgenden Jambus bestehend, in einen umgewandelt wird, der in zwei gleiche Jamben zerlegt werden kann.

Auch in der *Götterdämmerung* finden sich einige Beispiele für diese Vorgehensweise. Die im Vers 1003 vorhandenen zwei hyperkatalektischen Amphibrache werden in der Partitur gegen drei katalektische Jamben getauscht:

Text, Vers 1003(G): zur Hochzeit nach Gibichs Hof!

— — — / — — — / — —

Partitur, Takt 368-379(I): nach Gibichs Hof zur Hochzeit!

— — / — — / — — / —

Im Vers 1352 entstehen durch die Umstellung aus zwei katalektischen Amphibrachen vier gleiche Jamben:

Text, Vers 1352(G): das ihn nun vor Wunden gewahrt.

— — — / — — — / — — —

Partitur, Takt 1436-1439(II): das ihn vor Wunden nun gewahrt.

— — / — — / — — / — —

Und im Vers 1886 befinden sich zwei selten im *Ring* vorkommende Anapäste, die in den entsprechenden Takten in drei Jamben umgeformt werden:

Text, Vers 1886(G): sollst du nimmer empfahn.

— — — / — — —

Partitur, Takt 1140-1142(III): sollst nimmer du empfahn!

— — / — — / — —

Wagner überrascht also – wenn es überhaupt noch eine Überraschung genannt werden kann – mit seiner Inkonsequenz in der Vorgehensweise bei seinen Texteingriffen. Diese lässt aber, wie bereits erwähnt, darauf schließen, dass die Änderungen, die am Text vorgenommen wurden, nicht um des Textes willen zustande kamen, sondern, um ihn zu einem möglichst besten Gerüst für die Musik umzugestalten.

Im Falle der Modifizierung der Versfüße strebt der Komponist nach dem Zweck, die Verse und somit die Phrasen möglichst sangbar zu machen und bemüht sich, an möglichst vielen Stellen die Versfüße in die Kombinationen solcher umzuwandeln, die sich seiner Meinung nach besser zum Gesang eignen, als die in der ursprünglichen Textfassung vorhandenen. Die übergeordnete Regel der Arbeit am Text ist also seine Anpassung an die Anforderungen der Musik, auch wenn die am Text vorgenommenen

Änderungen einander widersprechen sollten. Alles geschieht nach dem subjektiven Gefühl des tonvermählten Dichters und jedesmal im Dienste der Musik.

4.6. Hinzufügung

unerhört Ausdrucksvorgänge dichterisch zu unterbauen
und gewissermaßen zu rationalisieren³⁹¹

Die Hinzufügung ist der am seltensten vorkommende Texteingriff im gesamten *Ring*. Er ist allerdings nicht mit der im Unterkapitel 4.3.8. besprochenen Hinzufügung zu verwechseln. Diese betrifft nämlich die Fälle, in denen einzelne Wörter in Versen hinzugefügt und somit Takte um einzelne Noten erweitert werden. Dagegen unterscheidet sich davon die im vorliegenden Kapitel besprochene Vorgehensweise darin, indem in ihrem Rahmen ganze Verse – und somit ganze Takte – hinzugefügt werden an Stellen, wo es scheinbar keinen Raum für sie gab, wo also die von ihnen getrennten Verse und Takte nach der ursprünglichen Textbuchversion dicht aneinander grenzten.

Die Funktion zusätzlicher, mittels hinzugefügter Verse eingeführter Takte, ist unterschiedlich, sie variiert auch vom Libretto abhängig.

Im *Rheingold*³⁹² ist der erste eingeführte Texteingriff der eleganteste, denn mit den zusätzlichen Takten wird (mit leichter Abwandlung) eine Sequenz wiederholt, die die Partie der Rheintöchter einleitet; somit wird sie mit einer Klammer umfasst. Zwei weitere Hinzufügungen schließen die dreistimmigen Partien der Rheintöchter ab, indem sie sie musikalisch pointieren und ihre Bedeutung ausklingen lassen. In anderen Fällen werden einfach zusätzliche Takte eingeschoben, manchmal um eine Partie abzuschließen und sie richtig ausklingen zu lassen, und manchmal ohne einen eindeutig sichtbaren Grund, von dem subjektiven ästhetischen Gefühl des Komponisten abgesehen. So werden zum Beispiel in der Partie Fasolts Takte eingeführt, die von einem Kommentar Wagners versehen werden: „Von hier mit festem Ausdruck“. Daraus könnte man schließen, sie waren nötig, um der Musik zusätzliche Ausdruckskraft zu verleihen. Weiterhin wird auch Freias Ruf nach Hilfe hinzugefügt, der eigentlich eine – wenn auch abgewandelte – Wiederholung ihres Hilferufs ist, der sich vor einer dreitaktigen Pause in der Partitur befindet. Es wird also auch musikalisch mit Nachdruck auf ihre Hilflosigkeit hingewiesen.

In der *Walküre*³⁹³ kommt die Hinzufügung nur zwei Mal vor und in beiden Fällen ist sie eine Ergänzung einer achtstimmigen Partie der Walküren.

Ebenfalls zweimal bedient sich Wagner dieser Vorgehensweise in *Siegfried*³⁹⁴. In beiden Fällen lässt sich die Absicht des Komponisten kaum erschließen, weil die Takte einfach das musikalische Spektrum der Phrase erweitern. Ähnlich verhält es sich mit der *Götterdämmerung*³⁹⁵, in der zusätzliche Verse an acht Stellen hinzugefügt werden und die Funktion der somit neu entstandenen Takte entweder als eine Ergänzung der bereits

³⁹¹ Mann: *Leiden und Größe Richard Wagners*, In: *Wagner und Unsere Zeit. Aufsätze – Betrachtungen – Briefe*. S. 104.

³⁹² Die im *Rheingold* dank den Texteingriffen zusätzlich eingeführten Takte: 442-446, 589-592, 653-656, 1033-1037, 1645-1646, 1038-1040, 3342-3343, 3692-3693. Die Versnummern werden an dieser Stelle nicht angegeben, weil... es sie nicht gibt. Diese Phrasen kommen nämlich nur in der Partitur auf, im Textbuch ist von ihnen keine Spur.

³⁹³ Die in der *Walküre* dank den Texteingriffen zusätzlich eingeführten Takte: 863-864(III), 253-255(III).

³⁹⁴ Die in *Siegfried* dank den Texteingriffen zusätzlich eingeführten Takte: 2498-2499(I), 2533-2537(I).

³⁹⁵ Die in der *Götterdämmerung* dank den Texteingriffen zusätzlich eingeführten Takte: 495-496(II), 548-549(II), 757-758(II), 829(III), 1095-1096(II), 97-111(II), 447(III), 851-854(III).

vorhandenen Phrase gelten kann, als ihre Pointierung, oder auch als eine Wiederholung und somit zusätzliche Betonung.

Mit allen Versen, die hinzugefügt worden sind um der Musik willen, damit sich ihre neu zu entstehenden Takte auf das textuelle Gerüst stützen konnten, bewies Wagner erneut, dass er bereit war, sich aller in den Text eingreifenden Werkzeuge zu bedienen, um seine musikalische Absicht durchzusetzen.

4.7. Nicht vertont

wenn die Worte sich gegen die Musik stellen³⁹⁶

Unter allen möglichen Texteingriffen, die von Wagner vorgenommen worden sind, befindet sich im Textbuch eine andere geringe Gruppe, ebenfalls von 20 Stellen, die einfach nicht vertont worden sind.

Dies erfordert kaum einer weiteren Deutung oder Erklärung, da sich an diesen Textstellen der Komponist entschied, dass diese Verse für die musikalische Entwicklung seiner Phrasen irrelevant wären, weil er an diesen Stellen der Komposition weder zusätzliche Notenwerte, noch Töne bräuchte. Vielleicht sogar hätten sie seine musikalische Konstruktion gesprengt oder wenigstens auf eine für ihn unerträgliche oder zumindest mit seiner musikalischen Absicht nicht übereinstimmende Art und Weise verunstaltet.

Was die Zahl der Textpassagen anbetrifft, die in der Partitur nicht berücksichtigt worden sind, da ist die Regelmäßigkeit ihres Anstehens in den jeweiligen Libretti nicht mehr so eindeutig wie in einigen, bereits besprochenen Kategorien, wo sie auf eine sichtbare Art und Weise wuchs. Hier ist sie am höchsten in *Siegfried*, also der Reihenfolge nach – im dritten Libretto (11) und dann sinkt sie im letzten, in der *Götterdämmerung*, wieder auf 4, während sie im ersten, im *Rheingold*, nur 2 beträgt und im nächsten, in der *Walküre*, 3 erreicht.

Grundsätzlich gibt es im *Ring* vier Fälle, in denen sich der Komponist entscheidet, einen gewissen Vers (oder auch gewisse Verse) nicht zu vertonen.

Der erste, am häufigsten vertretene Fall ist dieser, in dem die Entscheidung getroffen wird, zwischen zwei Takten, denen auch gewisse Verse im Textbuch entsprechen, einen bis drei (und an einer Stelle sogar sieben) Takte Pause zu machen, damit die eine Phrase ausklingen und die andere mit einem vom nichts gestörten oder beeinflussten Ton anfangen kann. Dann verzichtet Wagner auf die Vertonung der Verse, die ihren Platz zwischen den zwei genannten Takten hätten finden müssen³⁹⁷.

Im zweiten Fall entscheidet sich der Komponist, einige Verse nicht zu vertonen, weil sie somit eine ungewollte Unterbrechung zwischen zwei aufeinander folgenden Takten gebildet und ihre Linearität gestört hätten³⁹⁸.

Im dritten Fall werden gewisse Verse nicht vertont, weil sie einen bereits perfekt geformten Takt gesprengt hätten, in dem oft die Stimme einer Gestalt in die der anderen übergeht. Mit der Vertonung weiterer Verse wäre dieser fließende Übergang gestört worden³⁹⁹.

³⁹⁶ Prinzbach, S. 11.

³⁹⁷ *Das Rheingold*, Vers: 1778; *Siegfried*, Verse: 1035, 1044, 1059, 1068, 1617; *Götterdämmerung*, Verse: 1025, 1452-1453.

³⁹⁸ *Siegfried*, Verse: 816-817, 996, 1598-1599, 2348-2349, *Götterdämmerung*: 1602-1605, 1999.

³⁹⁹ *Rheingold*, Verse: 560-561; *Die Walküre*, Verse: 657-659; *Siegfried*, Verse: 1585, 2110-2112; *Götterdämmerung*, Vers: 1915.

Und im vierten Fall, der nur von zwei Beispielen repräsentiert wird⁴⁰⁰, werden Verse gestrichen, weil sich der Komponist, anstatt sie zu vertonen, entschied, die ihnen vorangehenden zu wiederholen. Somit verzichtete er auf einen aus drei Jamben zusammengesetzten Vers und ersetzte ihn durch zwei andere: einen aus vier Trochäen bestehenden und einen aus zwei Daktylen.

Somit führt der Verzicht auf die Widerspiegelung der Wort – auf der Musikebene paradoxerweise zur gewollten Entwicklung der Musik.

* * *

Nach der ausführlichen Analyse der von Wagner vorgenommenen Änderungen sollen Schlüsse gezogen werden, die ihren Platz in dem alle Kapitel der vorliegenden Arbeit resümierenden und pointierenden Kapitel, der Pointe also, finden sollen.

⁴⁰⁰ Die *Walküre*, Verse: 617, 638.

5. Die Pointe

Wagners Triumph über die Worte⁴⁰¹

Die in der vorliegenden Arbeit breit angelegte Analyse führt unvermeidlich zu dem vermuteten Schluss – bei dem Librettist Richard Wagner muss das Wort dem Ton gehorchen. An dieser Stelle kann das bereits ohne Zweifel festgestellt werden.

In erster Reihe muss aber deutlich gesagt werden: Richard Wagner war nicht nur Komponist, sondern auch Librettist und zwar ein des Wortes ganz besonders bewusster. Bereits in seiner frühen Jugend zeigte sich seine dichterische Veranlagung, die von seinen Familienmitgliedern unterstützt wurde und sich mit der Zeit zu einer wahren Begabung entwickelte. Einer Begabung, die Sprache geschickt handzuhaben und mittels ihr die Texte beliebig zu gestalten. Wie gut er das dichterische Handwerk beherrscht hat, schildert das zweite Kapitel dieser Arbeit. Der Prozess seines Reifens zu einer Personalunion von Dichter und Komponist, sein ungeheures Engagement in den literarischen Schaffensprozess, seine breit angelegten Vorbereitungen darauf und seine Arbeit an der Sprache – all das bildet zusammen ein kohärentes Bild von einem Philologen unter den Librettisten.

Wie beschloss er aber, diese Fähigkeiten auszunutzen? Er entschied sich, die von ihm geschriebenen Texte mit der von ihm komponierten Musik in Verbindung zu bringen. Eine natürliche Folge davon war, dass er seitdem die Person des Komponisten und Librettisten zugleich in sich verkörperte.

Die gegenseitigen Wechselverhältnisse von Wort und Ton waren seit ewig verwickelt, man kann sich also eine Vorstellung davon machen, welche Gefahren auf den Komponisten Wagner lauerten, der beschlossen hat, zu einem Librettisten zu werden. Diesen Gefahren bot er aber stolz seine Stirn und hat sein Ziel erreicht.

Was war aber sein Ziel? Nach seinen Beteuerungen strebte er nach einem Gesamtkunstwerk, nach einem perfekten künstlerischen Werk, in dem Wort und Ton zu einer harmonischen Einheit verschmolzen wären beim gleichzeitigen Beibehalten ihrer eigenen Autonomie. Die Schwesterkünste – Literatur und Musik – wären in einem solchen Kunstwerk ebenbürtig und würden sich beide frei entfalten und doch beide gleich zur Entstehung des von Wagner erträumten Gesamtkunstwerkes beitragen.

Die Versuche vom Erschaffen dessen sind aber fehlgeschlagen. Das Gesamtkunstwerk in diesem Sinne erwies sich als eine Utopie, was Wagner sicherlich nie zugegeben hätte. Dies ist sowohl eine Folge davon, als auch ein Beweis dafür, was für ein riesiger Abgrund zwischen Wagners Theorie und Praxis klaffte.

Das Fiasko dieses Vorhabens wird auf dem Weg der in dieser Arbeit durchgeführten Analyse bewiesen. Analysiert wurden Wagners Texteingriffe in den *Ring*, allerdings wurden alle von ihnen ausschließlich in den Text der Partitur eingeführt – der Text im Libretto blieb von ihnen unberührt. Die Frage nach dem Grund einer solchen Vorgehensweise soll an dieser Stelle eindeutig beantwortet werden: in dem Textbuch waren sie unnötig, denn als ein autonomes künstlerisches Gebilde hielt es Wagner für vollkommen. Problematisch wurde es erst, nachdem er zu dem bereits vorhandenen Libretto Musik komponiert hatte, die für ihn ebenfalls vollkommen war. Und als es sich herausstellte, dass an einigen Stellen der Text mit der Musik nicht wie erwünscht übereinstimmte, musste das Problem gelöst werden. Denn wie kann von einer Anpassung aneinander gesprochen werden, die verständlicherweise Änderungen miteinbezieht, wenn

⁴⁰¹ Carl Dahlhaus: *Richard Wagner. Werk und Wirkung*. Regensburg 1971, S. 19.

es sich um zwei vollendete Werke – ein literarisches und musikalisches – handelt, in die jeglicher Eingriff ihre Perfektion gefährden würde? Wagner wurde vor die Wahl gestellt: den Ton dem Wort unterzuordnen oder das Wort dem Ton aufzuopfern? Er entschied sich für den Ton und gegen das Wort. Dabei schloss er mit sich selbst einen faulen Kompromiss: den Text des Librettos in der Partitur an die Musik anzupassen, ihn jedoch gleichzeitig in einer separaten Textbuchfassung unangetastet zu lassen. Das ist der Grund, warum Wagners Änderungen nicht in beide Textversionen eingeführt wurden.

Und warum wurden sie in den Text der Partitur eingeführt? Die Antwort scheint mehr als selbstverständlich zu sein – weil er in das seiner Meinung nach perfekte Gewebe der Musik nicht eingreifen konnte (beziehungsweise: wollte), also einen anderen Weg finden musste, damit sie mit dem Text übereinstimmte. Der kürzeste und einfachste war – ihn an sie anzupassen.

An dieser Stelle scheint die Frage nach einem anderen Aspekt dieses Vorgangs berechtigt zu sein. Nämlich: warum waren Wagners Eingriffe in den Partiturttext seiner Meinung nach nicht gut genug, um auch in die Textbücher eingeführt zu werden? Um diese Frage beantworten zu können, würde es einer weiteren breit angelegten Analyse erfordern, die untersuchen würde, worin die neu eingeführten Änderungen aus der literarischen Perspektive schlechter sind von den bereits im vorhandenen Text enthaltenen Stellen.

Wagner war ein geschickter Künstler und führte seine Änderungen sehr elegant ein. Es waren keine vulgären Streichungen von ganzen Textpassagen oder ihre gänzliche Umformulierungen zur Unkenntlichkeit. Nein. Er hat sich auf subtile Mittel beschränkt: Ersetzen von einigen Worten durch andere, Hinzufügung oder Reduktion um eine oder mehrere Silben, Umstellung der Worte innerhalb einer Phrase, Hinzufügung zusätzlicher Worte oder auch Nichtvertonung von gewissen Textstellen, die sich als unbrauchbar für die musikalische Struktur erwiesen. Die Folgen dieser Änderungen waren jedesmal Vorteile für die Musik – der Stelle entsprechend einige Noten (also Notenwerte und Töne zugleich) mehr oder weniger, eine beliebig hervorgehobene oder getilgte musikalische Strukturierung, ein von den Versfüßen auf gewünschte Art und Weise gesteuerter Rhythmus. Die Arbeit am Text diente der Musik. Das Wort gehorchte dem Ton. Es herrschte keine Gleichberechtigung, sondern – wie in dem Motto der vorliegenden Dissertation angedeutet – die Tyrannei der Musik.

Welches Bild taucht aber auf, wenn dieses Wort-Ton-Paar aus einer breiteren Perspektive betrachtet wird? In diesem Duett spielt in der Tat die Musik die erste Geige, aber in einem breiteren Kontext Wagnerschen Schaffens ist für den Komponisten weder Musik, noch Text an erster Stelle, noch ihre Gleichberechtigung, sondern das musikalische Kunstwerk. Denn während der Text der Musik untergeordnet wird, muss die Musik dem Drama gehorchen. Und das war Wagners Ziel. Für Wagner war nämlich:

die Anlehnung des musikalischen Ablaufs an den dramatischen [charakteristisch]. Das war auch Wagners Überzeugung: die Musik solle nicht wie in der Oper Zweck, sondern Mittel zum Zweck des Dramas sein⁴⁰².

Das Wagnersche musikalische Kunstwerk ist gekennzeichnet von einem starken Drang nach dem Szenischen, nach der Bühne also, die ihre eigenen Rechte hat und der letzten Endes alles untergeordnet werden muss. Sowohl das Wort, als auch der Ton. Das steht unmittelbar mit dem für Wagner nicht realisierbaren und von ihm nicht realisierten

⁴⁰² Kunze, S. 19.

Postulat nach der Gleichberechtigung von Wort und Ton im Zusammenhang. – „Denn in der Bühnenrealität scheint sich der utopische Charakter des Gesamtkunstwerks am deutlichsten zu bekunden“⁴⁰³.

Es eröffnet sich nun ein weiteres Forschungsfeld, der über den Rahmen der vorliegenden Dissertation hinausgeht und zugleich als ihre Erweiterung und Ergänzung verstanden werden kann. Nämlich Wagner nicht als einen Librettist, sondern als einen Szeniker zu betrachten⁴⁰⁴. Schon Nietzsche hat Wagner als diesen empfunden und gab dem Gefühl auf eine sehr gewagte und kompromisslose Weise Ausdruck:

War Wagner überhaupt ein Musiker? Jedenfalls war er etwas Anderes mehr: nämlich [...] das erstaunlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben, unser Szeniker par excellence. Er gehört wo andershin als in die Geschichte der Musik: mit deren grossen Echten soll man ihn nicht verwechseln. [...] Er was auch als Musiker nur Das, was er überhaupt war: er wurde Musiker, er wurde Dichter, weil der Tyrann in ihm, sein Schauspieler-Genie ihn dazu zwang. Man erräth Nichts von Wagner, so lange man nicht seinen dominierenden Instinkt errieth.⁴⁰⁵

Nachdem also das Wechselverhältnis von Wort und Ton in Wagners Werken ausführlich untersucht wurde, sollte ein Schritt weiter gegangen werden in Richtung einer weiteren, breit angelegten, aber andere Aspekte Wagners Schaffens und Kompetenzen berücksichtigenden Analyse:

Sich mit den Partituren Wagners, diesen wahren Wunderwerken auseinanderzusetzen, heisst ihre szenische Dimension in Betracht ziehen, mit einem Wort: das Verhältnis von Szene und Musik⁴⁰⁶.

Der Schluss ist folgend: die Auseinandersetzung mit der Wort-Ton-Beziehung bei Wagner auf dem Weg einer ausführlichen Analyse der von ihm unternommenen Änderungen am Text im Dienste der Musik ist ein wichtiger, aber doch ein anfänglicher Schritt auf dem Weg einer besseren Erforschung seines Schaffens. Somit soll die vorliegende Arbeit nicht nur ein Zeugnis Wagners Inkonsequenz sein und der Aufopferung des Wortes dem Ton, für die er sich entschieden hat, sondern auch ein Wegbereiter für weitere Überlegungen und Untersuchungen im breiteren Kontext, in dem die hier besprochenen Aspekte neue Bezugspunkte erhalten sollten. Die Pointe der vorliegenden Arbeit soll also künftig zum Ausgangspunkt für eine separate wissenschaftliche Abhandlung werden.

⁴⁰³ Stefan Kunze: *Richard Wagners imaginäre Szene. Gedanken zu Musik und Regie im Musikdrama*. In: Hans Jürg Luthi: *Dramatisches Werk und Theaterwirklichkeit. Referate einer Vorlesungsreihe des Collegium Generale der Universität Bern* (Berner Universitätsschriften), Bern 1983, S. 44.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd., S. 37.

⁴⁰⁵ Nietzsche: *Der Fall Wagner*, S. 112-113.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 36.

6. Zusammenfassung in polnischer Sprache

Tylko z pozoru
panuje tu równouprawnienie zjednoczonych sztuk [...].
W istocie jest to „tyrania” muzyki⁴⁰⁷.

Ideał „dzieła totalnego”, sformułowany przez Richarda Wagnera w licznych wypowiedziach teoretycznych oraz realizowany w jego twórczości artystycznej, od początku wzbudzał ogromne zainteresowanie publiczności, nęcił i inspirował innych artystów, intrygował krytyków. Stał się również zgoła centralnym problemem „wagnerologii”, wyznaczając azymut badań nad twórczością autora *Pierścienia Nibelunga*, zainicjowanych już w połowie XIX wieku i z niezwykłą intensywnością kontynuowanych w okresie późniejszym. W badaniach tych, podążając tropem założeń „Gesamtkunstwerk”, spuściznę Wagnera zwykło się sytuować i rozpatrywać w kontekście różnych dziedzin sztuki, w szczególności muzyki, a także teatru i literatury. Idea „dzieła totalnego” jest przy tym na tyle sugestywna, że na ogół przyjmuje się, iż uobecnia się ona w twórczości Wagnera w postaci, by tak rzec, wzorcowej i paradygmatycznej. Uważa się zatem, że traktował on słowo i dźwięk jako równorzędne składniki dzieła, że w sposobie wykorzystania materii artystycznej żadnego z nich nie uprzywilejowywał, łącząc w swej postawie twórczej na równych prawach rolę kompozytora i librecisty oraz znosząc tym samym obowiązujący do drugiej połowy XIX wieku rozdział obu tych kompetencji.

Znamienne jednak i zastanawiające, że zarówno w bogatym dorobku badań „wagnerologicznych”, jak i w powszechnym postrzeganiu Wagnera oraz jego dzieła, uwidacznia się pewna asymetria. Jego rola jako literata, autora tekstów operowych, jest słabo wyeksponowana i w pewnym sensie niedoszacowana. Zwykło się więc myśleć o Wagnerze raczej jako o wybitnym kompozytorze, który pisał teksty do swoich dzieł muzycznych, niż jako o pisarzu, który komponował muzykę do swoich dzieł poetyckich. A przecież zdawać by się mogło, że w świetle idei „dzieła totalnego” owa relacja ról twórczych powinna być w pełni odwracalna i że oba warianty winny być jednakowo uprawnione. Tym bardziej, że Wagner, decydując się na tworzenie librett do swoich oper, bazował na nader solidnych kompetencjach filologicznych, dysponował rozbudowaną świadomością literacką i ujawniał spore pisarskie ambicje. Tymczasem już sama myśl o potraktowaniu Wagnera jako poety komponującego muzykę wybrzmiewa dość ekscentrycznie i co najmniej kontrowersyjnie. Nigdy też nie została w „wagnerologii” na serio podjęta. Co ciekawe, bogata literatura przedmiotu, poświęcona Wagnerowi, nie dostarcza również zbyt wielu precyzyjnych i opartych na wynikach uporządkowanych analiz odpowiedzi na pytanie o przyczynę takiego stanu rzeczy. Rodzi to niepokojącą myśl, że mimo trwających od półtora wieku badań nad dziełem i myślą Wagnera, kwestia relacji literatury i muzyki w jego twórczości wciąż pozostaje otwarta.

Na imponujący stan badań nad Wagnerem i jego twórczością składają się w głównej mierze pozycje z dziedziny historii i teorii muzyki, bądź też opracowania *stricte* muzyczne i muzykologiczne. Obszernie reprezentowana jest w nich też biografistyka i historia recepcji (także w odniesieniu do rozmaitych uwikłań ideologicznych, które towarzyszyły dziełu Wagnerowskiemu zwłaszcza w XX stuleciu). Opracowania podejmujące refleksję nad słowem czy językiem w twórczości Wagnera – są mniej liczne, ponadto koncentrują się na ogół na kwestiach związanych z literackim kształtem librett. Natomiast prac, konceptualizujących związki literatury i muzyki u Wagnera w kontekście

⁴⁰⁷ Pocij, S. 173.

pytania o wzajemną relację słowa i dźwięku w jego twórczości, nie ma prawie w ogóle. Może to nieco dziwić, zwłaszcza że istnieje spora liczba opracowań ogólnych, podejmujących teoretyczne aspekty relacji słowa i dźwięku jako tworzywa artystycznego, podobnie jak i prac, odnoszących je do innych niż twórczość Wagnera zjawisk artystycznych.

W ogromnym i stale przyrastającym dorobku „wagnerologii” zaobserwować się zatem daje pewna luka, miejsce niewystarczająco wypełnione – i domagające się wypełnienia, gdyż istotne, jak się wydaje, z punktu widzenia pytania o rzeczywisty przebieg praktycznej realizacji idei „Gesamtkunstwerk” w twórczości jej autora. Niniejsza praca jest próbą zniwelowania tego braku.

Skutecznym poznawczo i miarodajnym sposobem prześledzenia relacji słowo/dźwięk w twórczości Wagnera wydaje się analiza porównawcza tekstów librett i partytur. Mimo iż libretto i partytura są ze sobą nierozzerwalnie powiązane, jako dwie formuły deskryptywne tego samego dzieła artystycznego, w twórczości Wagnera wykazują się pewną autonomią, funkcjonując na nieco innych zasadach. Autonomia ta uwidacznia się na przykład w procedurach obiegu artystycznego gotowych już dzieł, w którym libretta poszczególnych oper, powstające wcześniej niż warstwa muzyczna, zachowywały samodzielny status również po powstaniu partytur i funkcjonowały niezależnie (a także poniekąd „obok”) nich.

Libretto, w porządku czynności artystycznych uprzednie względem muzyki, nie było dla Wagnera jedynie punktem wyjścia do pracy nad partyturą, swego rodzaju brudnopisem dzieła, które w literackim tekście partytury zyskiwało kształt ostateczny. Wraz z chwilą powstania swojej drugiej, zmienionej wersji, występującej w partyturze wraz z zapisem nutowym, pierwotne libretto nie traciło znaczenia. Przeciwnie, efektem działań twórczych Wagnera było powstanie dwóch do pewnego stopnia samodzielnych wersji tego samego tekstu. Pierwsza, tożsama z librettem, funkcjonowała jako autonomiczna całość literacka na prawach tekstu dramatycznego, którego rangę (i autonomiczny status w oczach autora) utwierdzał fakt, iż Wagner nie tylko dbał o jego publikację (z prywatnych funduszy), lecz również występował na jego oficjalnych odczytach, którym – co ważne – nie towarzyszył akompaniament muzyczny. Warto podkreślić, że taki stosunek Wagnera do librett był na tle jego czasów czymś nowym i wyjątkowym, nie istniał bowiem wówczas zwyczaj odczytywania librett w oderwaniu od warstwy muzycznej, jako autonomicznego tekstu słownego. Druga wersja tekstu, wpisana w partyturę i stowarzyszona z zapisem nutowym, funkcjonowała w ramach nadrzędnej wobec niej operowej całości. Obie wersje były dla Wagnera pełnoprawne, jakkolwiek pierwsza – niezależnie od intencji autora – w procedurach recepcji była zazwyczaj (i nadal na ogół jest) pomijana, zwłaszcza, co zrozumiałe, w praktyce wykonawczej.

Z punktu widzenia niniejszej pracy istotne jest to, że wariant tekstu zawarty w partyturze wchodzi w relację z towarzyszącą mu muzyką, której to relacji wariant pierwszy jest pozbawiony (pamiętając rzecz jasna o rozlicznych kwestiach związanych z muzycznością słowa poetyckiego, rozumianą jako jego meliczność). Porównanie obu wariantów pozwala zatem sprawdzić, wedle jakich reguł i procedur dokonywało się u Wagnera wejście słowa (literackiego) w relację z dźwiękiem (muzycznym). Na podstawie analizy owych reguł możliwe jest sformułowanie spostrzeżeń i wniosków, dotyczących generalnej kwestii relacji słowa i dźwięku w twórczości Wagnera.

Materiałem przedmiotowym, na którym prześledzona została w niniejszej pracy owa relacja, są libretta i partytury *Pierścienia Nibelunga*. Wybór tetralogii jako materiału do analiz narzucał się niejako sam. Przede wszystkim, jest to najbardziej monumentalne

i bodajże najsłynniejsze dzieło Wagnera. Ponadto, *Pierścień Nibelunga* jest pewną artystyczną całością, mimo iż składają się nań cztery libretta (*Złoto Renu*, *Walkiria*, *Zygfryd*, *Zmierzch Bogów*); jest to więc materiał zarazem spójny, jak i wystarczająco obszerny, by dało się na jego podstawie formułować pewne generalizujące wnioski i odnosić je do praktyki twórczej Wagnera jako takiej. Na koniec wreszcie, co również bardzo ważne, zarówno tekst librett, jak i partytury *Pierścienia* posiadają znakomite wydania krytyczne, sporządzone i skomentowane przez tego samego wybitnego badacza twórczości Wagnera, Egona Vossa, co przesądza o kompatybilności owych edycji i w znacznej mierze ułatwia przeprowadzane w tej pracy zestawienia.

* * *

Praca dzieli się na trzy części, poprzedzone wprowadzeniem (rozdział 1: *Eine Einführung in das Ringen mit dem „Ring“*). W pierwszej z nich zreferowany został metodologiczny, teoretyczny i historyczny kontekst przeprowadzanych dalej badań. W drugiej przeprowadzana jest analiza porównawcza tekstów librett z tekstem partytur *Pierścienia Nibelunga*. Część trzecia zawiera bibliografię oraz aneks, w którym wyszczególnionych i skatalogowanych zostało wszystkich 939 różnic między librettami oraz późniejszymi od nich partyturami, będących przedmiotem analiz w części drugiej.

Część pierwsza składa się z dwóch rozdziałów, które dotyczą problematyki wzajemnej relacji słowa i dźwięku oraz libretta jako trudno definiowalnego gatunku (rozdział 2: *Zwischen horchen und gehorchen. Theoretisches zum Wort und Ton*), a także fenomenowi Wagnera jako inkarnacji „unii personalnej” („Personalunion”) kompozytora oraz librecisty, muzyka i filologa (rozdział 3: *Richard Wagner: der tonvermählte Dichter. Versuch einer Bestandsaufnahme*).

Część analityczna (rozdział 4: *Wenn das Wort dem Ton gehorcht. Textbuch vs. Partitur: eine Analyse mit einem Vorwort und einer Pointe*) skoncentrowana jest na prześledzeniu oraz kompleksowym omówieniu wszystkich zmian, wprowadzonych przez Wagnera do tekstu librett w procedurze uzupełniania go warstwą muzyczną i uwidaczniających się w tekście partytur. Zmiany te zostały zebrane, zestawione ze sobą, ujęte w porządku typologicznym oraz zinterpretowane.

* * *

Pierwszy z dwóch składających się na część teoretyczną rozdziałów jest podzielony na dwa podrozdziały. Podrozdział zatytułowany *Literatur und Musik im Wechselverhältnis* (2.1.) opowiada o relacjach muzyki i słowa od początku ich złożonego (współ)istnienia. Nie tylko opisuje ich historię, lecz również zwraca uwagę na możliwe pułapki, wynikające z odnoszenia do siebie muzyki i literatury oraz z ustawicznego ząbienia się tych dwóch sztuk. Tematyzuje także zagadnienie różnych aspektów ich relacji i odnosi się między innymi do trudności w jednoznacznym określeniu dyscypliny naukowej, która miałaby się tymi relacjami zajmować – wkraczając na obszar swego rodzaju „ziemi niczyjej”, niezagospodarowanej skutecznie i do końca ani przez literaturoznawców, ani przez muzykologów. W dalszej kolejności podjęta zostaje próba usystematyzowania typów konfiguracji między muzyką i literaturą, nazwane są główne rodzaje możliwych związków tekstu z muzyką, a także zarysowane niebezpieczeństwa, jakie czyhają na badaczy, zestawiających je ze sobą. Zasygnalizowana w tym podrozdziale złożoność wzajemnych relacji muzyki i literatury prowadzi nieuchronnie do konkluzji, iż ich współistnienie zwykle sprowadza się do wyeksponowania jednej z nich kosztem

drugiej; w relacji tej zatem rzadko kiedy można mówić o „równouprawnieniu”. Drugi podrozdział, zatytułowany *Das Libretto als eine musikoliterarische Gattung* (2.2.), mający – podobnie jak poprzedni – za zadanie przygotować przedpole dla przeprowadzanych dalej analiz, dotyczy libretta jako gatunku muzyczno-literackiego. Szkicuje on konterfekt gatunku hybrydycznego i kontrowersyjnego, któremu nie od początku przyznawano prawo do samodzielnego istnienia, zarówno ze względu na jego wysoki stopień zależności od muzyki, jak i z powodu jego niskiej rzekomo wartości literackiej. Po krótkim zarysie etymologii i historii pojęcia „libretta”, następuje próba zdefiniowania tego fenomenu, usytuowanego na granicy słowa i dźwięku.

Drugi rozdział części teoretycznej dotyczy Ryszarda Wagnera jako „zaślubionego muzyce poety” – jak głosi jedno z licznych możliwych do napotkania w literaturze wagnerologicznej określeń, próbujących uchwycić specyfikę artysty, który tworzył dzieła łączące w sobie muzykę i literaturę – i podzielony jest na trzy podrozdziały.

Pierwszy z nich (3.1.) porusza kwestię dwoistego uzdolnienia kompozytora, czyli jego predyspozycji tak muzycznych, jak i literackich. W rozdziale tym opisany jest proces dojrzewania Wagnera do unifikacji w jednej osobie roli kompozytora i librecisty. Wskazuje się w nim, że wejście w ową podwójną rolę wiązało się również z pewnymi problemami. Zarówno bowiem badacze są podzieleni co do tego, czy Wagner nad materia obu sztuk panował w jednakowym stopniu, jak i sam autor, w licznych listach do przyjaciół i w swych pismach teoretycznych, dawał wyraz sprzecznym emocjom co do tego, którym z obu artystów czuje się bardziej.

Kwestię tę rozwija kolejny podrozdział (3.2.), który podejmuje zagadnienie kompetencji literackich Wagnera, często przez krytyków podważanych i stawianych w wątpliwość. Przynieszone tu zostają zarówno opinie krytyczne, jak i sądy dużo bardziej dla Wagnera łaskawe. Za kompromisową uznana może być diagnoza, że wprawdzie teksty Wagnera są napisane dość sprawnie i nie pozostawiają wątpliwości co do jego talentu w tej dziedzinie, jednakże nie należy zapominać o tym, że mimo swojej autonomii, nie są one przeznaczone do czytania, lecz do śpiewu z akompaniamentem muzycznym, w związku z czym rządzą się innymi prawami i należy je oceniać według osobnych kryteriów. Niemniej, sam Wagner zdawał się nie do końca podzielać tę stonowaną opinię i miał na temat swej twórczości literackiej bardzo wysokie mniemanie, o czym świadczyć może choćby fakt, iż osobiście dokonywał publicznych odczytów librett z cyklu *Pierścienia Nibelunga*, jak również z własnej kieszeni opłacił druk 50 egzemplarzy, polecając je życzliwej lekturze wybranych przyjaciół, którzy zostali nimi obdarowani. Aby móc szerzej odnieść się do twórczości literackiej Wagnera, w omawianym rozdziale zostaje także wyszczególnionych i scharakteryzowanych kilka jej – uznanych za kluczowe – aspektów; są one ukazane na przykładzie *Pierścienia Nibelunga* w czterech kolejnych podrozdziałach.

Pierwszy (3.2.1.) traktuje o procesie powstawania tetralogii, o dojrzewaniu pomysłu na nią, o inspiracjach Wagnera, jego wahaniach, wreszcie – o przebiegu pracy, trwającej 4 lata. W drugim (3.2.2.) opisano staranne przygotowania Wagnera do pracy nad *Pierścieniem*, nie muzyczne, lecz *stricte* filologiczne. Trzeci (3.2.3.) podąża tropem rozterek autora, początkowo nie mogącego się zdecydować, jaki temat wybrać dla monumentalnego dzieła, które zapragnął stworzyć, wahającego się między historią a mitologią, zanim ostatecznie zwyciężyła ta druga. Czwarty natomiast (3.2.4.) poświęcony jest niezwykłemu językowi, swoistemu *idiomowi libretta*, jaki Wagner stwarza na potrzeby swojego utworu, usprawiedliwiając się faktem, iż w języku mu współczesnym, który ma do dyspozycji, nie da się zrealizować powziętego przez niego zamierzenia

artystycznego. Wszystkie te argumenty, przywołane w streszczonym tu czteroczęściowym wywodzie, mają udokumentować tezę, iż Wagner był nie tylko kompozytorem, ale spełniał również kryteria nader sprawnie pracującego (ze) słowem pisarza, drobiazgowo przygotowującego się i solidnie przygotowanego do swojej pracy.

Ostatni, trzeci podrozdział drugiego rozdziału teoretycznego (3.3.) koresponduje z rozdziałem pierwszym, dotyczy bowiem wzajemnej relacji muzyki i słowa u Wagnera; koncentruje się jednak na pojęciu „Gesamtkunstwerk” w jego rozumieniu. W tej kwestii twórczość autora *Pierścienia Nibelunga* rozpięta jest między dwoma biegunami – za reprezentanta pierwszego z nich można by uznać Mozarta, który uważał, że poezja winna być „posłuszną córką muzyki”, za reprezentanta drugiego zaś – Glucka, dla którego muzyka ma za zadanie być „służebną dziewczką poezji”. Wagner, przynajmniej w sferze deklaracji teoretycznych, balansuje na granicy pomiędzy tymi skrajnościami (choć w swej praktyce twórczej, jak się okaże w części analitycznej pracy, czyni inaczej).

Wszystko to, o czym mówi się w streszczanym tu rozdziale, składa się na spójny obraz Wagnera jako twórcy, którego narzędziem pracy i pełnoprawnym środkiem artystycznej ekspresji była nie tylko muzyka, ale również słowo.

Na przygotowanym w ten sposób fundamencie zbudowany zostaje wywód analityczny, zaprezentowany w drugiej części pracy.

* * *

Kompozycja części analitycznej wynika z przyjętej na potrzeby pracy typologii zmian wprowadzonych do tekstu partytury względem pierwotnego tekstu libretta. W typologii tej wyróżnionych zostało 6 podstawowych zabiegów – substytucja, ekstensja, redukcja, inwersja, addycja oraz brak umuzyycznienia – wraz z 18 wariantami w ich obrębie. Tym właśnie typom przekształceń poświęcone są kolejne podrozdziały (od 4.2. do 4.7.), w których porównano tekst librett i tekst partytur, by na kanwie obserwowanych różnic pomiędzy nimi scharakteryzować relację słowa i dźwięku w muzycznej strukturze *Pierścienia*.

Najczęściej wprowadzaną przez Wagnera zmianą jest substytucja („Ersetzen”). Polega ona na zamianie jednego słowa na inne, skutkując zazwyczaj wprowadzeniem nieobecnej wcześniej w wersie aliteracji, redukcją aliteracji zastanej, a także wprowadzeniem lub redukcją powtórzeń. W przypadku tej kategorii nie jest istotne, co znaczy słowo, przez jakie dany wyraz został zastąpiony; wynikające z substytucji przesunięcia semantyczne są niewielkie i z punktu widzenia problematyki pracy irrelevantne. Motywacje zmian substytucyjnych są bowiem pozasemantyczne: ich analiza wskazuje, że należy je rozpatrywać jako determinowane potrzebą zharmonizowania struktury brzmieniowej libretta z warstwą muzyczną dzieła, zapisaną w partyturze. Mają one zatem na celu nadanie muzyce większej siły ekspresji dzięki odpowiedniemu zestawieniu słów na płaszczyźnie sonornej.

Druga z wyróżnionych kategorii zmian, ekstensja („Erweiterung”), obejmuje procedury polegające na dodaniu do istniejącego wersu (czyli *de facto* do jakiegoś słowa lub słów w jego obrębie) jednej lub większej ilości sylab, co przekłada się na możliwość rozszerzenia taktu o jedną lub więcej nut. Oznacza to w praktyce dodatkowe wartości nutowe, jak i dodatkowe dźwięki, odnosi się zatem zarówno do płaszczyzny rytmicznej, jak i melodycznej muzyki. Zmiana ta dokonuje się na drodze rozbudowania: czasownika, rzeczownika, przymiotnika, elementów emotywnych, zaimków osobowych, rodzajników, a także poprzez powtórzenie całych słów lub fraz oraz dodanie nowych wyrazów. Zabieg

ten – podobnie jak wszystkie inne tu wymienione i omówione – służy dopasowaniu tekstu do zamierzonej przez Wagnera, docelowej postaci muzycznej utworu.

Redukcja („Reduktion”) jest rewersem ekstensji. Polega na zmniejszeniu ilości sylab w wersie, a tym samym – ilości nut w takcie. Dokonuje się ona poprzez redukcję czasownika, rzeczownika, przymiotnika, zaimka osobowego oraz innych słów (w całości lub ich elementów). Interpretacja tej ingerencji w tekst jest jednak znacznie trudniejsza – o ile w przypadku ekstensji patrząc na zapis nutowy bez trudu można ustalić, jak wyglądałby on bez nut, które zostały doń wprowadzone za sprawą dodatkowych sylab w tekście, o tyle w przypadku redukcji nie sposób prześledzić procesu odwrotnego i zrekonstruować ewentualny zapis nutowy przed skróceniem go o nuty, których w wersji ostatecznej w partyturze nie ma. Mimo tej trudności, w poświęconym zabiegom redukcji podrozdziale podjęta zostaje próba interpretacji tych zmian (ich funkcji) oraz odczytania towarzyszących im intencji.

Inwersja („Umstellung”), polegająca na przestawieniu słów w obrębie wersu (czasem też: wersów), nie przekłada się na ilość sylab, a zatem również dźwięków i wartości rytmicznych w muzyce; zmiany dokonujące się w ramach tej kategorii są bardziej subtelne i trudniej uchwytnie. Pierwsza z nich to wprowadzenie aliteracji na końcu dwóch sąsiadujących ze sobą wersów, druga – redukcja tychże, trzecia – wprowadzenie rymów końcowych, czwarta – ich redukcja oraz piąta – zmiana stóp metrycznych. Wszystkie te zmiany są w poświęconym im rozdziale szczegółowo opisane, podobnie jak ich wpływ na strukturę muzyczną utworu. Na podstawie ich analizy można również zobrazować pewne sprzeczności, w jakie wikłał się Wagner w swej metodzie twórczej: decydując się często na przeciwstawne zabiegi i wykazując się brakiem konsekwencji.

Addycja („Hinzufügung”) natomiast dotyczy miejsc, w których w librecie nie znajdowało się nic, natomiast w partyturze widnieją takty, podparte dopisanym na ich potrzeby tekstem. Stwarza zatem dla muzyki przestrzeń, której w pierwotnym tekście brakowało. Wprowadzane dzięki tej zmianie elementy muzyczne są różnych rozmiarów i przyjmują w różne funkcje. Niekiedy są to pojedyncze takty, niekiedy zaś – całe ich sekwencje. Wraz z kolejną, ostatnią już kategorią, tworzą parę najrzadziej wprowadzanych przez Wagnera typów zmian.

Brak umuzycznienia („Nicht vertont”) to nazwa kategorii obejmującej wszystkie te fragmenty libretta, których Wagner postanowił nie uwzględniać w partyturze, uznając, że nie konwenują one z jego zamysłem muzycznym i byłyby jedynie niepotrzebnym rusztowaniem dla dźwięków, których w tym miejscu nie zamierzał wprowadzać. Można zatem przyjąć, że jest to grupa wersów, będących swoistym naddatkiem względem wizji muzycznej wagnerowskiego arcydzieła.

Wszystkie powyższe typy zmian zostały poddane możliwie wszechstronnej analizie, w ramach której poszczególne fragmenty libretta porównano z analogicznymi fragmentami partytury (wraz towarzyszącym tekstowi zapisem nutowym). Przeprowadzone interpretacje różnic, występujących między librettem i partyturą, pozwalają – jak wolno chyba sądzić – na sformułowanie wniosków ogólnych, w tym jednego, z punktu widzenia kluczowej dla tematyki pracy kwestii relacji słowa i dźwięku w twórczości Wagnera zgoła podstawowego.

* * *

Autor Pierścienia Nibelunga wiele wysiłku włożył w to, by muzyka i tekst w obrębie jego dzieła doskonale współ-grały, by osiągnąć skutek zharmonizowania obu

tych płaszczyzn ich doskonale współ-brzmienie. Dokładne zestawienie różnic w tekście libretta i partytury pozwala stwierdzić, że zmian, wprowadzonych przez Wagnera do libretta w procesie uzupełniania go muzyką, było bardzo dużo, oraz że zmiany te odnosiły się bezpośrednio do relacji słowa i dźwięku: muzyczny kształt kompozycji przekładał się na poprawki w tekście, determinując ich zakres i charakter.

Co ciekawe, w chronologicznym przebiegu procesu twórczego pierwszeństwo u Wagnera miał tekst: to on powstawał najpierw (jako libretto). Może to stwarzać wrażenie prymatu słowa nad muzyką w twórczości autora *Pierścienia Nibelunga*. Wrażenie to jednak okazuje się mylące. Skomponowanie muzyki do tekstu libretta bynajmniej nie domykało procesu tworzenia dzieła; następował po nim etap trzeci, polegający na ścisłym dopasowaniu warstwy słownej do muzyki, którego efektem jest wersja tekstu, wchodząca w skład partytury.

To muzyka uznawana jest więc przez Wagnera za twór ostateczny i skończony, nie dopuszczający ingerencji, tekst natomiast – mimo jego deklarowanej w pismach teoretycznych równorzędności – zredukowany zostaje niemalże do roli narzędzia umożliwiającego nadanie dziełu pożądanego kształtu.

Złożone i wielowymiarowe napięcie, występujące w relacji słowa i dźwięku, zostaje zatem ostatecznie rozładowane poprzez uznanie prymatu dźwięku. Nie musi to znaczyć, że rola tekstu w twórczości autora *Pierścienia Nibelunga* zostaje tym samym zdeprecjonowana. Na pewno jednak wskazuje, że w sposobie użycia słowa i dźwięku jako tworzywa artystycznego występuje pewna hierarchia. To muzyka bowiem nadaje u Wagnera ton całości.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Textbuch:

Wagner, Richard: *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur.* Herausgegeben und kommentiert von Egon Voss. Stuttgart 2012.

Partituren:

Wagner, Richard: *Das Rheingold.* WWV 86 A. Herausgegeben von Egon Voss. Mainz 2002.

Wagner, Richard: *Die Walküre.* WWV 86 B. Herausgegeben von Egon Voss. Mainz 2009.

Wagner, Richard: *Götterdämmerung* WWV 86 D. Herausgegeben von Egon Voss. Mainz 2003.

Wagner, Richard: *Siegfried.* WWV 86 C. Herausgegeben von Egon Voss. Mainz 2013.

Sekundärliteratur

Literaturwissenschaftliches

Alker, Ernst: *Geschichte der deutschen Literatur, von Goethes Tod bis zur Gegenwart.* Stuttgart 1950.

Bieber, Hugo: *Der Kampf um die Tradition; die deutsche Dichtung im europäischen Geistesleben 1830-1880.* Stuttgart 1928.

Breig, Werner: *Überlegungen zur Edition von Richard Wagners musikdramatischen Texten.* In: Dürr, Walter von / Lühning, Helga / Oellers, Norbert / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht.* Berlin 1998, S. 284-311.

Brugier, Gustaw: *Geschichte der deutschen Literatur.* Freiburg 1865.

Eloesser, Artur: *Die deutsche Literatur vom Barock bis zur Gegenwart.* Berlin 1931.

Engel, Eduard: *Geschichte der deutschen Literatur.* Leipzig 1906.

Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung.* Frankfurt am Main und Leipzig 2000.

Gier, Albert: *Perspektiven der Librettoforschung: die Gattung Libretto und ihre Theorie.* Bochum 1998.

Heinze, Paul / Goette, Rudolf: *Geschichte der deutschen Literatur. Von Goethes Tod bis zur Gegenwart.* Dresden 1890.

Jakobson, Roman / Waugh, Linda R.: *Die Lautgestalt der Sprache.* New York 1986.

Jakobson, Roman: *Poetyka w świetle językoznawstwa.* In: *Teoria literatury i metodologia badań literackich.* Warszawa 1999, S. 11-57.

Just, Klaus Günter: *Das Opernlibretto als literarisches Problem.* In: *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur.* München 1976, S. 27-45.

Just, Klaus Günther: *Das deutsche Opernlibretto,* In: Steven Paul Scher (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes.* Berlin 1984, S. 100-116.

Kozłowski, Krzysztof: *Opera i dramat muzyczny. Szkice.* Poznań 2006.

König, Robert: *Deutsche Literaturgeschichte.* Leipzig 1878.

Kummer, Friedrich: *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts.* Dresden 1908.

Kurz, Heinrich: *Deutsche Literaturgeschichte.* Bd. 4, Leipzig 1872.

- Lisiecka, Katarzyna: *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego*. In: Katarzyna Lisiecka / Dobrochna Ratajczakowa (Hrsg.): *Horyzonty opery*. Poznań 2012.
- Markwardt, Bruno: *Geschichte der deutschen Poetik*. Bd. IV. Berlin 1959.
- Meyer, Richard M.: *Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts*. Berlin 1912.
- Müller, Ralph: *Das Opernlibretto im 19. Jahrhundert*. Winterthur 1966.
- Schidermair, Ludwig (Hrsg.): *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*. Bd. 2. München/Leipzig 1914.
- Stern, Adolf: *Die deutsche Nationalliteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart*. Marburg 1886.
- Weisstein, Ulrich: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1968.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1969.
- Wyss, Ulrich: *Die Inszenierung des Operntexts im Libretto*. In: Dürr, Walter von / Lühning, Helga / Oellers, Norbert / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 275-283.

Musikwissenschaftliches

- Abert, Anna Amalie: *Geschichte der Oper*. Kassel, Stuttgart, Weimar 1994.
- Beckh, Hermann: *Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner mit besonderer Berücksichtigung des Wagner'schen Musikdramas*. Stuttgart 1937.
- Dahlhaus Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Bd. 15., Köln 1977.
- Dahlhaus, Carl: *Klassizität, Romantik, Modernität: zur Philosophie der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. In: Wiora, Walter (Hrsg.): *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik.*, Regensburg 1969, S. 261–276.
- Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden u. a. 1980.
- Dahlhaus, Carl: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Darmstadt 1984–1989.
- Dahlhaus, Carl: *Melodielehre*. Köln 1972.
- Dahlhaus, Carl/ Zimmermann, Michael (Hrsg.): *Musik, zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*. München 1984.
- Dahlhaus, Carl: *Musikästhetik*. Köln 1976.
- Dahlhaus, Carl: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München u. a. 1983.
- Dahlhaus, Carl: *Zwischen Romantik und Moderne. 4 Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*. München 1974.
- Danuser, Hermann: *Musikalische Prosa*. Regensburg 1975.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik als Tonsprache*. In: „Archiv für Musikwissenschaft“ XVIII, 1961, S. 73 f.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. Heinrichshofen 1977.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musikalisches Werk und ästhetischer Wert*. In: Ders.: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. Heinrichshofen 1977, S. 243-254.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik*. In: Faltin, Peter/ Reinecke, Hans-Peter (Hrsg.): *Musik und Verstehen- Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln 1973, S. 48-57.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Versuch über die Grundsätze der geschichtlichen Entwicklung des Wort-Ton-Verhältnisses*. In: „Coloquia Musicologica“. Brünn 1978, S. 55-76.
- Gruhn, Wilfried: *Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens*. Hildesheim, Zürich, New York 1998.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Wiesbaden 1966.

- Harnoncourt, Nikolaus: *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge*. Salzburg und Wien 1982.
- Hirsch, Ferdinand: *Wörterbuch der Musik*. Berlin 1979.
- Honolka, Kurt: *Der Musik gehorsame Tochter*. Stuttgart 1962.
- Jourdain, Robert: *Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*. Heidelberg, Berlin 1998.
- Mühe, Hansgeorg: *Musikanalyse*. Leipzig 1978.
- Nieder, Christoph: *Von der „Zauberflöte“ zum „Lohengrin“*. Das deutsche Opernlibretto. Leipzig 1989.
- Riemann, Hugo: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig 1903.
- Unger, Hans-Heinrich: *Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. In: *Musik und Geistesgeschichte; Berliner Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Bd. 24. Regensburg 1970.
- Strunk, Oliver (Hrsg.): *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*. New York 1950.
- Vratz, Christoph: *Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart*. Würzburg 2002.

Zum Verhältnis Wort-Ton und Dichter-Komponist

- Adorno, Theodor W.: *Fragment über Musik und Sprache*. In: Steven Paul Scher: *Literatur und Musik*, S. 138-141.
- Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner*. Frankfurt am Main 1964.
- Allroggen, Gerhard: *Vertonter Text und Komposition*. In: Dürr, Walter von / Lühning, Helga / Oellers, Norbert / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 257-262.
- Ambros, August Wilhelm: *Die Grenzen der Musik und Poesie*. Prag 1856.
- Appel, Bernhard R.: *Kontamination oder wechselseitige Erhellung der Quellen? Anmerkungen zu Problemen der Textkonstruktion musikalischer Werke*. In: Dürr, Walter von / Lühning, Helga / Oellers, Norbert / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 22-42.
- Benz, Richard: *Die Welt der Dichter und die Musik*. Düsseldorf 1949.
- Berio, Luciano: *Musik und Dichtung – eine Erfahrung*. In: Dürr, Walter von / Lühning, Helga / Oellers, Norbert / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 380-389.
- Bernhart, Walter / Scher, Steven Paul / Wolf, Werner: *Word and Music Studies. Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz 1997*. In: Scher, Steven Paul: *Melopoetics Revisited. Reflections on Theorizing Word and Music Studies*. Amsterdam-Atlanta 1997, S. 9-21.
- Bimberg, Siegfried (Hrsg.): *Dichtung und Musik. Walther Siegmund-Schulze zum 65. Geburtstag*. Halle 1982.
- Bischof, Rainer: *Grundsätzliche Betrachtungen zum Verhältnis Musik und Sprache*. In: Krones, Helmut (Hrsg.): *Wort und Ton im europäischen Raum. Gedenkschrift für Robert Schollum*. Wien, Köln, Graz 1989, S. 13-22.
- Brandstetter, Gabriele (Hrsg.): *Ton-Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur*. Bern, Stuttgart, Wien 1995.
- Brandstetter, Ursula: *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*. Stuttgart 1990.
- Brown, Calvin Steven: *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. London 1987.

- Brown, Calvin Steven: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik*. In: Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984, S. 28-39.
- Brown, Calvin Steven: *The Relations between Music and Literature as a Field of Study*. In: "Comparative literature" 22(1970), S. 97-107.
- Brown, Calvin Steven: *The writing and reading of language and music. Thoughts on some parallels between two artistic media*. In: "Yearbook of Comparative and General Literature" 33 (1984), S. 7-18.
- Dahlhaus, Carl: *Musik als Text*, In: Schnitzler, Günter (Hrsg.): *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*. Stuttgart 1979, S. 11-28.
- Dahlhaus, Carl / Zimmermann, Michael (Hrsg.): *Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*. München 1984.
- Dürr, Werner: *Untersuchungen zur poetischen und musikalischen Metrik*. Tübingen 1962.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Von der Musikalität der Dichtung*. In: „Musica“ 4 (1950), S. 9-13.
- Fiebig, Paul: *Objektive Beziehungen zwischen Literatur und Musik. Umsetzungs-Versuche, vor allem bei Thomas Mann*. München 1974.
- Friedrich, Martin: *Text und Ton. Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik*. Hohengehren 1973.
- Gier, Albert / Gruber, Gerold W. (Hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt a.M. 1995.
- Gruber, Gerold W.: *Literatur und Musik – ein komparatistisches Dilemma*. In: Ders. (Hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt a. M. 1995, S: 19-33.
- Harweg, Roland: *Prosa, Verse, Gesang. Zur Verbindung von Sprache und Musik*. In: Walter Bernhart (Hrsg.): *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag*. Tübingen 1994, S. 132-152.
- Hailey, Christopher: *Zwischen Wort und Ton: Franz Schrekers Operntexte und die Zwittergattung des Textbuches*. In: Dürr, Walter von / Lühning, Helga / Oellers, Norbert / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 312-330.
- Just, Klaus Günter: *Musik und Dichtung*. In: Stammler, Wolfgang (Hrsg.): *Deutsche Philologie im Aufriss*. Band III, Berlin 1957, S. 699-750.
- Kolago, Lech: *Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Salzburg 1997.
- Kreutzer, Hans-Joachim (Hrsg.): *Obertöne. Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*. Würzburg 1994.
- Maehder, Jürgen: *Die Poetisierung der Klangfarben in Dichtung und Musik der deutschen Romantik*. In: „Aurora“ 38 (1978), S. 9-31.
- Neubauer, John: *The Emancipation of Music from Language*. Yale 1986.
- Neumann, Barbara (Hrsg.): *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800*. Stuttgart, Weimar 1994.
- Neumann, Barbara: „*Musikalisches Ideen-Instrument*“. *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart 1990.
- Peacock, Ronald: *Probleme des Musikalischen in der Sprache*, In: Dürr, Walter von / Lühning, Helga / Oellers, Norbert / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 154-168.
- Petri, Horst: *Literatur und Musik. Form und Strukturparallelen*. Göttingen 1964.
- Petri, Hort: *Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik*, In: Dürr, Walter / Lühning, Helga / Oellers, Norbert / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 221-242.

- Prinzbach, Cécile (Hrsg.): »Gehorsame Tochter der Musik«. *Das Libretto: Dichter und Dichtung der Oper*. München 2003.
- Raymond, George Lansing: *Rhythm and harmony in poetry and music together with music as a representative art. Two essays in comparative aesthetisc*. New York 1909.
- Reichert, Georg: *Literatur und Musik*. In: Kohlschmidt, Werner/ Mohr, Wolfgang (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin 1965, Bd. 2, S. 143-163.
- Reschke, Claus / Pollack, Howard (Hrsg.): *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890-1989*. München 1992.
- Rihm, Wolfgang: *Dichterischer Text und musikalischer Kontext*, In: Schnitzler, Günter (Hrsg.): *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, Stuttgart 1979, S. 29-35.
- Rousseau, Jacques: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften, Übers. v. Dorothea Gülke u. Peter Gülke. Mit e. Essay v. Peter Gülke; Rousseau und die Musik oder: Von der Zuständigkeit des Dilettanten*. Leipzig 1989.
- Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Music and text. Critical inquiries*. Cambridge, New York 1992.
- Schmid, Manfred Hermann: *Worte im Zeichen von Musik*. In: Dürr, Walter von / Lühning, Helga / Oellers, Norbert / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 11-21.
- Steinecke, Hartmut/ Scher, Steven Paul/ Kohlhas, Thomas/ Allroggen, Gerhard: *Der Dichter und der Komponist. „Undine“ von Fouqué und Hoffmann*. In: Dürr, Walter von / Lühning, Helga / Oellers, Norbert / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 235 ff.
- Scher, Steven Paul: *E.T.A. Hoffmanns „Der Dichter und der Komponist“. Manifest romantischer Librettologie oder melopoetische Erzählfiktion?* In: Dürr, Walter von / Lühning, Helga / Oellers, Norbert / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 240-246.
- Scher, Steven Paul: *Literature and Music*. In: Barricelli, Jean-Pierre / Gibaldi, Joseph (Hrsg.): *Interrelations of Literature*. New York 1982, S. 225-250.
- Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1984.
- Schnebel, Dieter: *Sprache als Musik in der Musik*, In: Dürr, Walter von / Lühning, Helga / Oellers, Norbert / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 209-220.
- Steinecke, Hartmut: *„Der Dichter und der Komponist“. Zur Einführung. Fragen und Thesen*, In: Dürr, Walter von / Lühning, Helga / Oellers, Norbert / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 235-239.
- Staiger, Emil: *Musik und Dichtung*. Zürich 1959.
- Wellek, Albert: *Über das Verhältnis von Musik und Poesie*, In: Dürr, Walter von / Lühning, Helga / Oellers, Norbert / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 71-83.
- Zeman, Herbert: *Musik und Literatur*. In: Ricklefs, Ulfert (Hrsg.): *Fischer Literatur Lexikon* 1996, Bd. 2, S. 1338-1393.

Richard Wagner: Theoretische Schriften

- Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*. In: Golther: *Richard Wagner. Gesammelte Dichtungen und Schriften in zehn Bänden*. Bd. 3, Leipzig 1913.
- Wagner, Richard: *Die Kunst und die Revolution*. In: Wolfgang Golther (Hrsg.): *Richard Wagner. Gesammelte Dichtungen und Schriften in zehn Bänden*. Bd. 3, Leipzig 1913.

- Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*. Herausgegeben mit Einleitung, Anmerkungen und Registern versehen von Wolfgang Golther. Leipzig 1913.
- Wagner, Richard: *Oper und Drama*. In: Golther: *Gesammelte Dichtungen und Schriften*. Bd. 3, Leipzig 1913.

Richard Wagner: Allgemeines, Text- und Musikspezyfisches

- Acquistapace, Eva: *Faszination in Widerstand. Zur Sprache Richard Wagners*. In: Wagner, Wolfgang: „Bayreuther Festspiele 1973“. Programmheft VI. Bayreuth 1972, S. 11-71.
- Adamy, Bernhard: *Richard Wagner und die Sprache*. In: „Richard Wagner Blätter“. Bayreuth 1984, S. 42-53.
- Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner*. Frankfurt am Main 1963.
- Bauer, Hans-Joachim / Forner, Johannes: *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*. Bd. IV. Leipzig 1986.
- Bauer, Hans-Joachim / Forner, Johannes (Hrsg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*. Bd. VII. Briefe der Jahre 1855 bis 1856. März 1855 bis März 1856, Leipzig 1988.
- Bekker, Paul: *Richard Wagner – Das Leben im Werke*. Leipzig 1924.
- Bermbach, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerkes. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt am Main 1994.
- Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee-Dichtung-Wirkung*. Stuttgart 1982.
- Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt am Main 2002.
- Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner – Theory and Theatre*. Oxford 1991.
- Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Werk-Leben-Zeit*. Stuttgart 2013.
- Brunsig, Anette: *Ursprachliches als Ausdruckselement in Wagners Kompositionen* In: *Festspiel Nachrichten. Rheingold. Walküre*. Bayreuth 2000, S. 2-8.
- Burbidge, Peter / Sutton, Richard (Hrsg.): *The Wagner Companion*. New York 1979.
- Bücken, Ernst (Hrsg.): *Richard Wagner. Die Hauptschriften*. Stuttgart 1956.
- Crass, Eduard: *Richard Wagner. Sein Leben in Bildern*. Leipzig 1963.
- Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*. Regensburg 1970.
- Dahlhaus, Carl: *Formprinzipien in Wagners „Ring des Nibelungen“*. In: Heinz Becker (Hrsg.): *Beiträge zur Geschichte der Oper*. Regensburg 1969, S. 95–129.
- Dahlhaus, Carl: *Richard Wagners Musikdramen*. Hildesheim 1971.
- Dahlhaus, Carl: *Wagners Ästhetik*. Bayreuth 1971.
- Dahlhaus, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. Regensburg 1971.
- Dahlhaus, Carl: *Wagner und die Programmmusik*. In: „Studies in Romanticism“. Vol. 9, Boston 1970, S. 3–20.
- Dahlhaus, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*. Regensburg 1971.
- Dobrzyński, Waclaw: *Ryszard Wagner. Szic krytyczny*. Kijów 1909.
- Fries, Albert: *Richard Wagners Stil in Vers und Prosa*. In: Ders.: *Aus meiner stilistischen Studienmappe*. Berlin 1910.
- Golther, Wolfgang: *Richard Wagner als Dichter*. Berlin 1904.
- Golther, Wolfgang: *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871*. Berlin 1904.
- Golther, Wolfgang: *Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*. Stuttgart 1915.
- Golther, Wolfgang: *Richard Wagner - Leben und Lebenswerk - Musikerbiographie*. Leipzig 1926.
- Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner. Sein Leben – sein Werk – sein Jahrhundert*. München 1989.
- Gutman, Robert: *Richard Wagner. The Man, His Mind, and His Music*. New York 1968.
- Haselböck, Johann: *Die dichterische Entwicklung des jungen Richard Wagner*. Wien 1952.
- Halldén, Eleonora: *Sprechdramen für die Opernbühne: Richard Wagner als Dichter: Stiluntersuchung der Musikdramen Richard Wagners*. München 1981.

- Ingenhoff, Anette: *Drama oder Epos? Richard Wagners Gattungstheorie des musikalischen Dramas*. Tübingen 1987.
- Jachimecki, Zdzisław: *Ryszard Wagner. Życie i twórczość*. Warszawa 1922.
- Just, Klaus Günter: *Richard Wagner – Ein Dichter?* In: Kunze, Stefan: *Richard Wagner. Von der Oper zum Musikdrama*. München 1978, S. 80 ff.
- Kunze, Stefan: *Der Kunstbegriff Richard Wagners. Voraussetzungen und Folgerungen*. Regensburg 1983.
- Kunze, Stefan (Hrsg.): *Richard Wagner. Von der Oper zum Musikdrama*. München 1978.
- Kunze, Stefan: Richard Wagners imaginäre Szene. Gedanken zu Musik und Regie im Musikdrama. In: Luthi, Hans Jürg: *Dramatisches Werk und Theaterwirklichkeit: Referate einer Vorlesungsreihe des Collegium Generale der Universität Bern*. Bern 1983, S. 35-44.
- Mann, Thomas: *Wagner und unsere Zeit*. Frankfurt am Main 1963.
- Mayer, Hans: *Richard Wagner in Bayreuth*. Stuttgart 1978.
- Mayer, Hans: *Richard Wagner*. Hamburg 1998.
- Meinck, Ernst: *Die Verben in Wagners Dichtersprache. Eine grammatisch-sprachliche Betrachtung*. In: „Bayreuther Blätter“ 17, Bayreuth 1894, S. 352-367.
- Meinck, Ernst: *Die Wortspiele bei Richard Wagner*. In: „Neue Musik-Zeitung“ 21/1927, Bayreuth, S. 461-466.
- Meinck, Ernst: *Poetische Technik Richard Wagners*. In: „Bayreuther Blätter“ 21, Bayreuth 1898, S. 90-105, 167-187, 234-250.
- Meinck, Ernst: *Ueber einzelne Fälle der Wortvertauschung in Richard Wagners Dichtungen*. In: „Bayreuther Blätter“ 19, Bayreuth 1896, S. 274-279.
- Millington, Barry (Hrsg.): *The Wagner Compendium*. New York 2001.
- Müller, Ulrich/ Wapnewski, Peter (Hrsg.): *Richard-Wagner- Handbuch*. Stuttgart 1986.
- Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner*. München 1999.
- Nietzsche, Friedrich: *Nietzsche contra Wagner*. Stuttgart 2013.
- Nietzsche, Friedrich: *Richard Wagner in Bayreuth*. Stuttgart 2013.
- Panagl, Oswald: *Wahn und Witz. Wortgeschichtliche Beobachtungen zur Dichtersprache Richard Wagners* In: Bennowitz, Ingrid (Hrsg.): *Wort unde wise – singen unde sagen: Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag*. Göppingen 2007.
- Petzoldt, Richard (Hrsg.): *Richard Wagner. Sein Leben in Bildern*. Leipzig 1963.
- Pociej, Bohdan: *Wagner*. Kraków 2005.
- Ramann, Werner: *Der dichterische Stil Richard Wagners in seiner Entwicklung von Rienzi bis Parsifal*. Leipzig 1929.
- Rühland, Dorothea: *Künstler und Gesellschaft. Die Libretti und Schriften des jungen Richard Wagner aus germanistischer Sicht*. Frankfurt am Main 1986.
- Schnebel, Dieter: *Aktualität Wagners. Anmerkung zur – Musik – Drama* In: Wagner, Wolfgang (Hrsg.): „Bayreuther Festspiele“ 1973. Programmheft V 'Die Walküre'. Bayreuth 1873, S. 68-76.
- Schrenck, Erich von: *Richard Wagner als Dichter*. München 1913.
- Spencer, Stewart: *Wagner als Dichter*. In: Millington, Barry (Hrsg.): *Das Wagner-Kompendium: Richard Wagner, sein Leben – seine Musik*. München 1996, S. 280-285.
- Stein, Herbert von: *Dichtung und Musik im Werk Richard Wagners*. Berlin 1962.
- Vogel, Bernhard: *Richard Wagner als Dichter. Ein Überblick seines poetischen Schaffens*. Leipzig 1889.
- Vopel, Carl: *Richard Wagner als symbolischer Dichter*. In: „Bayreuther Blätter“ 37. Bayreuth 1914, S. 198-207.
- Voss, Egon: *Richard Wagner. Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871-1879*. Wybor, opracowanie i posłowie do wydania niemieckiego Egon Voss, Przekład Marek Kasprzyk, Wstęp Krzysztof Kozłowski Opracowanie wydania polskiego Anna Igielska i Krzysztof Kozłowski, Gdańsk 2009.
- Voss, Egon: *Ein unbekannter Komponist? Zur neuen Richard-Wagner-Gesamtausgabe*, In: „Neue Zeitschrift für Musik“. Band 144, Leipzig 1983, S. 34f.

- Voss, Egon: *Ergebnisse und Aufgaben der Wagnerforschung*, in: Mahling, Christoph Helmut: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*. Kassel 1984, S. 437–439.
- Voss, Egon: *Richard Wagner – Dokumentarbiographie*. München 1982.
- Voss, Egon: *Sprechen über Musik – Richard Wagner*. In: Blumröder, Christoph von/ Steinbeck, Wolfram: *Musik und Verstehen*. Laaber 2004, S. 123–131.
- Voss, Egon: *Versagt die Musikwissenschaft vor der Musik Richard Wagners?* In: Konrad, Ulrich/ Ders. (Hrsg.): *Der „Komponist“ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposion Würzburg 2000*. Wiesbaden 2003, S. 15–24.
- Voss, Egon: *Wagner und kein Ende. Studien und Betrachtungen*. Zürich 1996.
- Wagner, Cosima: *Die Tagebücher*. Bd. 1: 1869-1873, Berlin 2015.
- Wagner, Gottfried: *Du sollst keine anderen Götter haben neben mir. Richard Wagner – Ein Minenfeld*. Berlin 2013.
- Wagner, Gottfried: *Wer nicht mit dem Wolf heult*. Köln 1997.
- Wagner, Richard: *Mein Leben*. München 1963.
- Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*. München 1980.
- Wapnewski, Peter: *Richard Wagner, die Szene und ihr Meister*. Berlin 1978.
- Weltrich, Richard: *Richard Wagners Tristan und Isolde*. Berlin 1904.
- Wolzogen, Hans von: *Die Sprache in R. Wagner's Dichtungen*. Leipzig 1878.
- Zielinsky, Hartmut: *Richard Wagner: ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876-1976*. Frankfurt 1976.

Der Ring des Nibelungen: Zur Entstehung, Analyse, Kritik und Interpretation

- Bandrowski, Aleksander: *Rozbiór tematyczny Ryszarda Wagnera Trylogii z prologiem pt. Pierścień Nibelunga z analizą motywów przewodnich ilustrowaną przykładami*. Lwów 1907.
- Bernbach, Udo / Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner – „Der Ring des Nibelungen“*. *Ansichten des Mythos*. Weimar 1995.
- Bernbach, Udo: *Zeitstrukturen in Richard Wagners 'Ring'-Tetralogie*. Frankfurt am Main 1994.
- Bitner-Szurawitzki, Agnieszka: *Wagner als Philologe. Textarchäologische Erhellung des «Ring des Nibelungen» und dreier polnischer Übersetzungen*. Würzburg 2013.
- Borchmeyer, Dieter: *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner. Der Ding des Nibelungen*. München 1987.
- Breig, Werner: *Das Schicksalskunde-Motiv in Ring des Nibelungen. Versuch einer harmonischen Analyse*, In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*. Regensburg 1971, S. 223-234.
- Breig, Werner: *Zur musikalischen Struktur von Wagners, Ring des Nibelungen'*. In: Bernbach, Udo (Hrsg.): *In den Trümmern der eigenen Welt. Richard Wagners ‚Der Ring des Nibelungen‘*, Berlin 1989, S. 39-62.
- Brinkmann, Reinhold: *Szenische Epik. Marginalien zu Wagners Dramakonzeption im Ring des Nibelungen*, In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Richard Wagner. Werk und Wirkung*. Regensburg 1971, S. 85-96.
- Cleather, Alice/ Crump, Basil: *The Ring of the Nibelung. An Interpretation embodying Wagner's own explanations*. London 1911.
- Cooke, Dereck: *I Saw the World End. A Study of Wagner's «Ring»*. London 1979.
- Corse, Sandra: *Wagner and the New Consciousness. Language and Love in the 'Ring'*. London, Toronto 1999.
- Dahlhaus, Carl: *Über den Schluß der Götterdämmerung*, In: Ders. (Hrsg.): *Richard Wagner. Werk und Wirkung*. Regensburg 1971, S. 97- 116.
- DiGaetani, John Louis: *Penetrating Wagner's Ring. An Anthology*. London 1978.
- Dollhopf, Karl: *Der Ring des Nibelungen von R. Wagner. Sachliche und sprachliche Erläuterungen mit einer Charakteristik der Dichtung*. München 1870.
- Donnington, Robert: *Richard Wagners Ring des Nibelungen und seine Symbole*. Stuttgart 1978.

- Dullo, Gustav: *Richard Wagner. Ein Wort der Aufklärung über dessen Nibelungen-Trilogie.* Königsberg 1872.
- Günther, Harri (Hrsg.): *Die Edda. Göttersagen, Heldensagen und Spruchweisheiten der Germanen.* Mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Harri Günther. Nach der Handschrift des Brynjolfur Sveinsson in der Übertragung von Karl Simrock. Wiesbaden 1986.
- Engelsmann, Walter: *Wagners klingelndes Universum: Der Ring aus Gott, Welt, Macht, Besitz, Liebe, Weib, Mutter und Mensch.* Potsdam 1933.
- Golther, Wolfgang: *Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagners.* Charlottenburg 1902.
- Großmann-Vendrey, Susanna: *Wilhelm Mohr, ein liberaler Kritiker von Wagners Ring,* In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Richard Wagner. Werk und Wirkung.* Regensburg 1971, S.75-84.
- Hagen, Edmund von: *Ueber die Dichtung der ersten Szene des ‚Rheingold‘ von Richard Wagner. Ein Beitrag zur Beurteilung des Dichters.* München 1876.
- Hermannn, Paul: *Richard Wagner und der Stabreim.* Leipzig 1883.
- Huber, Herbert: *Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen. Nach seinem mythologischen, theologischen und philosophischen Gehalt Vers für Vers erklärt von Herbert Huber.* Weinheim 1988.
- Kloss, Erich / Weber, Hans: *Richard Wagner über den Ring des Nibelungen. Ansprüche des Meisters über sein Werk in Schriften und Briefen.* Leipzig 1913.
- Kneif, Tibor: *Wagner: eine Rekapitulation. Mythos und Geschichte im Ring des Nibelungen,* In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk.* Regensburg 1971, S. 213-222.
- Kozłowski, Krzysztof: „Wagner w kraju bez Wagnera”. *O polskiej recepcji Pierścienia Nibelunga,* In: Lisiecka, Katarzyna / Ratajczakowa, Dobrochna (Hrsg.): *Horyzonty opery.* Poznań 2012, S. 131-137.
- Kunze, Stefan: *Über Melodiebegriff und musikalischen Bau in Wagners Musikdrama, dargestellt an Beispielen aus Holländer und Ring.* In: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk.* Regensburg 1971, S. 111-148.
- Mack, Dietrich: *Zur Dramaturgie des Ring,* In: Carl Dahlhaus (Hrsg.): *Richard Wagner. Werk und Wirkung.* Regensburg 1971, S. 53-64.
- Magee, Elisabeth: *Richard Wagner and the Nibelungs.* Oxford 1993.
- Meinck, Ernst: *Richard Wagners Dichtung ‚Der Ring des Nibelungen‘ aus der Sage neu erläutert von Professor Dr. E. Meinck.* Liegnitz 1920.
- Mertens, Volker: *Das ‚Nibelungenlied‘, Richard Wagner und kein Ende.* In: Heinze, Joachim (Hrsg.): *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos.* Wiesbaden 2003, S. 459-496.
- Müller, Franz: *Der Ring des Nibelungen. Eine Studie zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagners.* Leipzig 1862.
- Müller, Ulrich / Panagl, Oswald: *Ring und Gral. Texte., Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners ‚Der Ring des Nibelungen‘, ‚Tristan und Isolde‘, ‚Die Meistersinger von Nürnberg‘ und ‚Parsifal‘.* Würzburg 2002.
- Panagl, Oswald: *Richard Wagner als Sprachhistoriker: Linguistische Streiflichter auf seine musikdramatischen Texte.* In: Anreiter, Peter/ Jerem, Erzsébet (Hrsg.): *Studia Celtica et Indogermanica.* Budapest 1999, S. 297-304.
- Pochhammer, Adolph: *Richard Wagner's Der Ring des Nibelungen.* Berlin 1911.
- Reiter, Isolde: *Richard Wagners ‚Der Ring des Nibelungen‘.* Regensburg 2010.
- Richter, Karl: *Richard Wagner. Visionen.* Vilsbiburg 1993.
- Shaw, Bernard: *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Niblung's Ring.* London 1911.
- Spencer, Stewart: *The Language of the Ring* In: DiGaetani, John Louis (Hrsg.): *Inside the Ring.* London 2006, S. 213-222.
- Stemmler, Rolf: *Der Ring des Nibelungen: Richard Wagners vielschichtige Tetralogie eingängig erzählt.* Würzburg 2005.
- Strobel, Otto: *Richard Wagner. Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Mit der Dichtung „Der junge Siegfried“.* München 1930.
- Thielemann, Christian: *Mein Leben mit Wagner.* München 2012.

- Urban, Erich: *Strauss contra Wagner*. Berlin und Leipzig 1902.
- Vaget, Hans Rudolf: *Germanistik und Wagner-Kritik: Anmerkungen zu den Wagner-Studien von Peter Wapnewski*. „Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies” 37, Kopenhagen 1982, S. 185-195.
- Vaget, Hans Rudolf: *Thomas Mann und Wagner. Zur Funktion des Leitmotivs in Der Ring des Nibelungen und Buddenbrooks*, In: Dürr, Walter von / Lühning, Helga / Oellers, Norbert / Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1998, S. 326-347.
- Vancsa, Kurt (Hrsg): *Das Nibelungenlied*. Übertragen von Karl Simrock, Auswahl, Einleitung und Angang über die „Forschungslage“ von Kurt Vancsa.
- Wapnewski, Peter: *Der Ring des Nibelungen. Richard Wagners Weltendrama*. München 2008.
- Wapnewski, Peter: *Liebestod und Götternot. Zum „Tristan“ und zum „Ring des Nibelungen“*. Berlin 1988.
- Wapnewski, Peter: *Weisst du wie das wird...? Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“; erzählt, erläutert und kommentiert*. München 1995.
- Weltrich, Richard: *Richard Wagners Tristan und Isolde*. Berlin 1904.

8. Anhang

8.1. Liste der Unterschiede zwischen dem Textbuch und der Partitur

Im vorliegenden Anhang befindet sich ein vollständiges Verzeichnis der Änderungen, die Richard Wagner in den Text der Partitur in Bezug auf das Textbuch eingeführt hat.

Diese Änderungen wurden hier in einer typologischen Ordnung aufgelistet, von der einzelne Kategorien dieser Änderungen widerspiegelt werden, welche im Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit ausführlich besprochen und analysiert worden sind.

Die Angaben bei Versnummern bedeuten entsprechend: (R) *Das Rheingold*, (W) *Die Walküre*, (S) *Siegfried* und (G) die *Götterdämmerung*.

Die Angaben bei den Taktnummern bedeuten entsprechend: keine Angabe – das Vorspiel, (I) – Erster Aufzug, (II) – Zweiter Aufzug, (III) – Dritter Aufzug.

Ersetzen (Kapitel 4.2.):

Textbuch, Vers 24(R): naht' ich euch gern,
Partitur, Takt 189: naht' ich mich gern,

Textbuch, Vers 34(R): Was willst du da unten?
Partitur, Takt 204: Was willst du dort unten?

Textbuch, Vers 82(R): Ich rate dir gut:
Partitur, Takt 273: Ich rate dir wohl:

Textbuch, Vers 130(R): von einer kieste mich keine! –
Partitur, Takt 351: bei einer kieste mich keine! –

Textbuch, Vers 203(R): schaut, es lächelt
Partitur, Takt 527: Schaut, er lächelt

Textbuch, Vers 230(R): Wallalaleia jahei!
Partitur, Takt 560-561: Wallalalalaleia jahei!

Textbuch, Vers 234(R): daß vom Rheingold nie du gehört?
Partitur, Takt: 573-575: daß vom Rheingold nicht du gehört?

Textbuch, Vers 261(R): daß kein Falscher der Flut ihn entführte:
Partitur, Takt 608-610: daß kein Falscher der Flut ihn entführe:

Textbuch, Vers 269(R): Macht versagt
Partitur, Takt 618-619: Macht entsagt

Textbuch, Vers 290(R): Wallalalleia! Lahei!
Partitur, Takt 643-644: Wallala! Wallaleialala!

Textbuch, Vers 291(R): Lieblicher Albe,
Partitur, Takt 645-646: Lieblichster Albe!

Textbuch, Vers 302(R): Heia! Heia! Heiahahei!
Partitur, Takt 680-681: Heia! Heia! Heiajahei!

Textbuch, Vers 332(R): prachtvoll prahlt
Partitur, Takt 812: prächtig prahlt

Textbuch, Vers 392(R): gebunden, ich mir
Partitur, Takt 888-889: gefangen, ich mir

Textbuch, Vers 424(R): Manch Schlimmes schuf er uns schon
Partitur, Takt 938-940: Viel Schlimmes schuf er uns schon

Textbuch, Vers 467(R): Bedungen ist's
Partitur, Takt 1013-1014: Bedungen ist

Textbuch, Vers 521(R): und verkehrt nennt ihr den Kauf?
Partitur, Takt 1101-11103 : und verkehrt nennst du den Kauf?

Textbuch, Vers 527(R): den Göttern sie zu entführen
Partitur, Takt 1109-1110: den Göttern sie zu entreißen

Textbuch, Vers 544(R): Sinnt auf andern Sold!
Partitur, Takt 1130t: Fordert andern Sold!

Textbuch, Vers 546(R): Du da, folg uns fort!
Partitur, Takt 1133-1134: Du da! Folge uns!

Textbuch, Vers 563(R): geb' ich in gutem Gewicht!
Partitur, Takt 1161-1162: wäg' ich mit gutem Gewicht.

Textbuch, Vers 595(R): sie steht nun stark gebaut
Partitur, Takt 1228-1229: sie steht nun fest gebaut.

Textbuch, Vers 650(R): Um dich nur besorgt
Partitur, Takt 1323-1324: Für dich nur besorgt

Textbuch, Vers 689(R): das dünkt ihn nun
Partitur, Takt 1392-1393: das dünkt ihm nun

Textbuch, Vers 756(R): Alberich zögerte nicht;
Partitur, Takt 1512-1513: Alberich zauderte nicht

Textbuch, Vers 780(R): denn darum bitten sie dich.
Partitur, Takt 1551-1554: denn darum flehen sie dich.

Textbuch, Vers 804(R): leicht wird's dir
Partitur, Takt 1603: leicht wird dir's

Textbuch, Vers 839(R): den Rauhen über dem Rücken! -
Partitur, Takt: den Rauhen über den Rücken!

Textbuch, Vers 856(R): entfällt ja der Hammer! -
Partitur, Takt 1692- 1693: entsinkt ja der Hammer!

Textbuch, Vers 859(R): ob Wotans grämlichen Grau's
Partitur, Takt 1697-1698: ob Wotans grämlichem Grau,

Textbuch, Vers 882(R): bin ich wie, Herrliche, ihr!
Partitur, Takt 1739-1740: bin ich wie Selige, ihr!

Textbuch, Vers 948(R): Her das Gewirk!
Partitur, Takt 1927-1928: Her das Geschmied!

Textbuch, Vers 988(R): wie blitzen dort feurige Funken!
Partitur, Takt 2037-2038: was blitzen dort feurige Funken?

Textbuch, Vers 1034(R): Den Trägen soeben
Partitur, Takt 2129-2130: Dich Trägen soeben

Textbuch, Vers 1036(R): Mich Armen, ach!
Partitur, Takt 2133-2134: Mich Ärmsten, ach!

Textbuch, Vers 1045(R): das aus Erz ich wirkte:
Partitur, Takt 2149-2150: das aus Erz ich wob

Textbuch, Vers 1112(R): meines Armes Schwunge:
Partitur, Takt 2276- 2277: meiner Geißel Schwunge!

Textbuch, Vers 1114(R): wo niemand es wähnt
Partitur, Takt 2280-2281: wo keiner mich wähnt

Textbuch, Vers 1122(R): Was sucht ihr hier?
Partitur, Takt 2320: Was wollt ihr hier?

Textbuch, Vers 1130(R): führt euch wohl Neid:
Partitur, Takt 2331: führt euch der Neid:

Textbuch, Vers 1172(R): und nichts um Schätze hier feil?
Partitur, Takt 2390-2392: und nichts für Schätze hier feil?

Textbuch, Vers 1206(R): hört ihr mich recht?
Partitur, Takt 2501: Habt ihr's gehört?

Textbuch, Vers 1227(R): Einen Ring rührtest du kühn,
Partitur, Takt 2566-2569: Einen Reif rührtest du kühn;

Textbuch, Vers 1261(R): wäre dies ein'zge möglich,
Partitur, Takt 2639-2640: wäre dies eine möglich,

Textbuch, Vers 1290(R): willig glaub' ich das Wunder
Partitur, Takt 2691-2692: willig glaub ich dem Wunder.

Textbuch, Vers 1300(R): Daß die engste Klinze dich fasse,
Partitur, Takt 2711-2713: Daß die feinste Klinze dich fasse

Textbuch, Vers: 1314(R): Hier, Vetter,
Partitur, Takt 2857-2858: Da, Vetter,

Textbuch, Vers 1348(R): So heißt, was ihr begehrt!
Partitur, Takt 2899-2900: So heischt, was ihr begehrt!

Textbuch, Vers 1383(R): Weh euch, find' ich euch faul!
Partitur, Takt 2965-2966: Weh euch, treff' ich euch faul!

Textbuch, Vers 1404(R): Bind' ich ihn frei?
Partitur, Takt 3007: Lass' ich ihn frei?

Textbuch, Vers 1406(R): glänzt dir am Finger:
Partitur, Takt 3008-3009: ragt dir am Finger:

Textbuch, Vers: 1419(R): ist nicht mehr mein Eigen
Partitur, Takt 3019-3020: sind nicht mehr mein Eigen

Textbuch, Vers 1442(R): die List, es zu schmieden, erlangt?
Partitur, Takt 3050-3052: die Kunst, es zu schmieden, erlangt?

Textbuch, Vers: 1450(R): Des Unseligsten,
Partitur, Takt 3061-3062: Des Unseligen,

Textbuch, Vers 1467(R): schwört dein Schwatzen dir zu.
Partitur, Takt 3085-3087: schwörst du schwatzend dir zu.

Textbuch, Vers 1468(R): Weh! Zertrümmert! Zerknickt!
Partitur, Takt 3092-3094: Ha! – Zertrümmert! Zerknickt!

Textbuch, Vers 1511(R): der Nibelung seinen Hort! –
Partitur, Takt 3171-3173: der Nibelung seinen Ring:
Textbuch, Vers 1559(R): häufe denn so,
Partitur, Takt 3294: häufet denn so,

Textbuch, Vers 1582(R): brennt mich die Schmach!
Partitur, Takt 3346-3347: brennt mir die Schmach!

Textbuch, Vers 1627(R): ganz schwand uns das Gold?
Partitur, Takt 3410-3411: ganz schwand uns der Hort?

Textbuch, Vers 1706(R): Zu uns, Freia!
Partitur, Takt 3551-3554: Zu mir, Freia!

Textbuch, Vers 1779(R): duftig Gedünst!
Partitur, Takt 3688-3689: Dunstig Gedämpft! Schwebend Gedüft!

Textbuch, Vers 1781(R): Bruder, zu mir!
Partitur, Takt 3710: Bruder, hierher!

Textbuch, Vers 1829(R): leuchtetest einst du uns!
Partitur, Takt 3832-3833: leuchtetest hold du uns.

Textbuch, Vers 1834(R): Welch Klagen klingt zu mir her?
Partitur, Takt 3933-3834: Welch Klagen dringt zu mir her?

Textbuch, Vers 135(W): einst kehrten sie heim:
Partitur, Takt 503(I): einst kehrten wir heim,

Textbuch, Vers 226(W): klagte die unsel'ge Braut. –
Partitur, Takt 628-629(I): klagte die unsel'ge Maid.

Textbuch, Vers 352(W): Angst schuf er allen,
Partitur, Takt 972-973(I): Angst schuf es allen,

Textbuch, Vers 366(W): der aus dem Stamm es zög'.
Partitur, Takt 1001-1002(I): wer aus dem Stamm es zög'.

Textbuch, Vers 411(W): ruft nun den Frohen!
Partitur, Takt 1077-1078(I): lacht nun den Frohen! (*Rache lacht*)

Textbuch, Vers 425(W): auf lauen Lüften
Partitur, Takt 1110-1111(I): auf linden Lüften

Textbuch, Vers 426(W): lind und lieblich
Partitur, Takt 1112(I): leicht und lieblich

Textbuch, Vers 429(W): über Wald und Auen
Partitur, Takt 1114-1115(I): durch Wald und Auen

Textbuch, Vers 488(W): daß deutlich ich schaue
Partitur, Takt 1231-1232(I): daß hell ich schaue

Textbuch, Vers 538(W): Nicht heiß' ich so
Partitur, Takt 1345-1346(I): Nicht heiß' mich so,

Textbuch, Vers 543(W): Heiße mich du
Partitur, Takt 1354-1355(I): Nenne mich du,

Textbuch, Vers 566(W): sollt' ich es finden:
Partitur, Takt 1392-1393(I): fänd' ich es einst;

Textbuch, Vers 590(W): folge ihm nun,
Partitur, Takt 1461-1462(I): folge mir nun,

Textbuch, Vers 689(W): die Schwester der Bruder!
Partitur, Takt 226-227(II): die Schwester den Bruder!

Textbuch, Vers 758(W): eh' nicht ertagte die Tat.
Partitur, Takt 348-350(II): eh' dir ertagte die Tat.

Textbuch, Vers 829(W): dein ew'ges Gemahl?
Partitur, Takt 466(II): dein ewig Gemahl?

Textbuch, Vers 923(W): in der Macht gehrt' ich nach Minne:
Partitur, Takt 703-704(II): in der Macht verlangt' ich nach Minne.

Textbuch, Vers 931(W): Den Reif, den er schuf,
Partitur, Takt 711(II): Den Ring, den er schuf,

Textbuch, Vers 940(W): was einstens war,
Partitur, Takt 719-720(II): was einsten war

Textbuch, Vers 957(W): von mir doch barg sie ein Pfand:
Partitur, Takt 734-736(II): von mir doch empfing sie ein Kind:

Textbuch, Vers 993(W): in neidischem Grimm
Partitur, Takt 783-784(II): mit neidischem Grimm

Textbuch, Vers 996(W): seine nächtlichen Scharen -
Partitur, Takt 785-786(II): seine nächtigen Scharen,

Textbuch, Vers 1031(W): Nur einer dürfte
Partitur, Takt 818-820(II): Nur einer könnte,

Textbuch, Vers 1051(W): der in eigenem Trotze
Partitur, Takt 845-846(II): der im eignen Trotze

Textbuch, Vers 1057-1058(W): O göttliche Schmach! / O schmäbliche Not!
Partitur, Takt 852-854(II): O göttliche Not! / Gräßliche Schmach!

Textbuch, Vers 1074(W): das eines Gottes
Partitur, Takt 880-881(II): das seines Gottes

Textbuch, Vers 1089(W): morden, was je ich minne,
Partitur, Takt 910-911(II): morden, wen je ich minne!

Textbuch, Vers 1122(W): den Freien erlang' ich mir nie! -
Partitur, Takt 956-958(II): den Freien erlang' ich mir nicht.

Textbuch, Vers 1128(W): zernage sie gierig dein Neid!
Partitur, Takt 987-989(II): zernage ihn gierig der Neid!

Textbuch, Vers 1161(W): Was bist du, als meines Willens
Partitur, Takt 1040-1042(II): Wer bist du, als meines Willens

Textbuch, Vers 1206(W): über Fels und Stein,
Partitur, Takt 1211-1212(II): über Feld und Stein,

Textbuch, Vers 1219(W): umfaßt dich mein Arm;
Partitur, Takt 1260-1261(II): umfängt dich ihr Arm;

Textbuch, Vers 1231(W): heiligster Weihe,
Partitur, Takt 1293-1294(II): heiliger Weihe,

Textbuch, Vers 1265(W): vor hartem Schlaf;
Partitur, Takt 1358-1360(II): aus hartem Schlaf;

Textbuch, Vers 1366(W): vom Bleiben zwingt er mich nie!
Partitur, Takt 1634-1636(II): vom Bleiben zwingt er mich nicht.

Textbuch, Vers 1372(W): Wo wäre der Held,
Partitur, Takt 1647-1648(II): Wo wäre der Feind,

Textbuch, Vers 1401(W): nicht soll ich dich schirmen,
Partitur, Takt 1688-1689(II) : nicht sollt' ich dich schirmen,

Textbuch, Vers 1403(W): O Schande ihm,
Partitur, Takt 1691-1692(II): Ha, Schande ihm,

Textbuch, Vers 1428(W): nur von Walhalls spröden Wonnen
Partitur, Takt 1733-1734(II): doch von Walhalls spröden Wonnen

Textbuch, Vers 1472(W): Auf der Walstatt grüß' ich dich wieder!
Partitur, Takt 1815-1817(II): Auf der Walstatt seh' ich dich wieder!

Textbuch, Vers 1486(W): und Friede dich erfreu'!
Partitur, Takt 1882-1884(II): und Frieden dich erfreu'!

Textbuch, Vers 1493(W): Mit dem Knaben noch weilt er im Frost.
Partitur, Takt 1923-1925(II): mit dem Knaben noch weilt er im Wald.

Textbuch, Vers 1565(W): Brichtst du den Frieden?
Partitur, Takt 98-99(III): Bricht nicht den Frieden!

Textbuch, Vers 1595(W): dann säumt nicht lange:
Partitur, Takt 191-192(III): so säumt nicht lange:

Textbuch, Vers 1619(W): Was hält sie im Sattel?
Partitur, Takt 233-234(III): Wen hält sie im Sattel?

Textbuch, Vers 1712(W): Waltraute! Gerhilde!
Partitur, Takt 371(III): Grimgerde! Gerhilde!

Textbuch, Vers 1714(W): Ortlinde! Siegrune!
Partitur, Takt 373(III): Schwertleite! Siegrune!

Textbuch, Vers 1789(W): und Leiden dich nagt!
Partitur, Takt 488-490(III): ob Leiden dich nagt;

Textbuch, Vers 1803(W): Du hehrstes Wunder!
Partitur, Takt 534-538(III): O hehrstes Wunder,

Textbuch, Vers 1859(W): zu Kämpfen zu ziehn
Partitur, Takt 659-660 (III): zum Kampfe zu ziehn,

Textbuch, Vers 1896(W): gegen ihn doch hast du gewollt;
Partitur, Takt 740-742(III): gegen mich doch hast du gewollt;

Textbuch, Vers 1899(W): gegen ihn doch hast du befohlen;
Partitur, Takt 745-747(III): gegen mich doch hast du befohlen;

Textbuch, Vers 1927(W): bei der Götter traulichem Mahle
Partitur, Takt 803-807(III): bei der Götter traurem Mahle

Textbuch, Vers 1928-1929(W): das Trinkhorn reichst du/ mir traut nicht mehr;
Partitur, Takt 807-811(III): das Trinkhorn nicht reichst du/ traulich mir mehr;

Textbuch, Vers 1939(W): Schwester! O Schwester!
Partitur, Takt 835-837(III): Schwester! Ach Schwester!

Textbuch, Vers 1966(W): dem herrischen Manne
Partitur, Takt 892-893(III): dem herrschenden Manne

Textbuch, Vers 1982(W): Hurtig jagt mir von dannen,
Partitur, Takt 928-935(III): Hurtig jagt mir von hinnen;

Textbuch, Vers 1997(W): Deute mir hell
Partitur, Takt 1038-1040(III): und deute mir klar

Textbuch, Vers 1999(W): die mit starrem Trotze dich zwingt
Partitur, Takt 1041-1044(III): die mit starkem Trotze dich zwingt,

Textbuch, Vers 2061(W): stand ich in Scham:
Partitur, Takt 1167-1168(III): stand ich vor Scham:

Textbuch, Vers 2079(W): Wonne der Liebe erworben,
Partitur, Takt 1213-1214(III): Wonne des Herzens erworben,

Textbuch, Vers 2068-2071(W): Der mir ins Herz/ diese Liebe gehaucht./ dem Willen,
der mich/ dem Wälsung gesellt,
Partitur, Takt 1185-1194(III): Der diese Liebe mir/ ins Herz gelegt./ dem Willen, der/
dem Wälsung mich gesellt,

Textbuch, Vers 2087(W): Wo gegen mich selbst
Partitur, Takt 1224-1225(III): Wo gegen mich selber

Textbuch, Vers 2128(W): du Gott, vergiß das nicht!
Partitur, Takt 1308-1311(III): du Gott, vergiß dess' nicht!

Textbuch, Vers 2141-2142(W): soll ich gehorchen/ dem herrschenden Mann –
Partitur, Takt 1337-1340(III): dem herrischen Manne/ gehorchen fortan:

Textbuch, Vers 2148(W): nicht wählen darf er für dich.
Partitur, Takt 1348-1350(III): nicht wählen darf ich für dich.

Textbuch, Vers 2168(W): Sie bewahrt das Schwert,
Partitur, Takt 1380-1381(III): Sie wahret das Schwert,

Textbuch, Vers 2177(W): fern von dir ziehn:
Partitur, Takt 1402(III): fern mich verziehn;

Textbuch, Vers 2186(W): daß ich erdulde?
Partitur, Takt 1410-1411(III): das ich erdulde?

Textbuch, Vers 2205-2206(W): Dies eine muß -/ muß du erhören!
Partitur, Takt 1454-1457(III): Dies eine/ muß du gewähren!

Textbuch, Vers 2220(W): und fresse ihr Zahn
Partitur, Takt 1480-1481(III): es fresse ihr Zahn

Textbuch, Vers 2221(W): den Zagen, der frech es wagte
Partitur, Takt 1481-1485(III): den Zagen, der frech sich wagte

Textbuch, Vers 2226(W): heiliger Stolz,
Partitur, Takt 1504-1505(III): heiligstes Stolz!

Textbuch, Vers 2229-2230(W): und darf minnig/ mein Gruß nimmer dich grüßen
Partitur, Takt 1516-1520(III): und darf nicht minnig/ mein Gruß dich mehr grüßen;

Textbuch, Vers 2235(W): dich, die ich liebte,
Partitur, Takt 1529-1530(III): dich, die ich liebe,

Textbuch, Vers 2238(W): soll dir nun brennen,
Partitur, Takt 1536(III): soll dir entbrennen,

Textbuch, Vers 13(S): Nothungs Trümmer
Partitur, Takt 167-168(I): Nothungs Trümmern

Textbuch, Vers 29(S): erränge er mir.
Partitur, Takt 214-215(I): erränge ich mir;

Textbuch, Vers 33(S): Und nicht kann ich's schweißen,
Partitur, Takt 225-226(I) : Und ich kann's nicht schweißen,

Textbuch, Vers 154(S): schweifst du umher.
Partitur, Takt 551-552(I): jagst du umher.

Textbuch, Vers 160(S): ist das nun der Lohn,
Partitur, Takt 568-571(I): ist das nun mein Lohn,

Textbuch, Vers 217(S): wenn er im Nest es nährt,
Partitur, Takt 760-761(I): wenn er im Nest es hegt -

Textbuch, Vers 279(S): ein glänzender Fisch;
Partitur, Takt 885-887(I): der glänzende Fisch;

Textbuch, Vers 280(S): doch kroch nie ein Fisch aus der Kröte.
Partitur, Takt 887-890(I): doch kroch nie der Fisch aus der Kröte!

Textbuch, Vers: 289(S): Von dir noch muß ich erfahren,
Partitur, Takt 904-905(I): Von dir erst muß ich erfahren,

Textbuch, Vers 316(S): deinem einz'gen Freund;
Partitur, Takt 963-964(I): dem einzigen Freund!

Textbuch, Vers 329(S): Stark war die Not, sie starb -
Partitur, Takt 990-995(I): groß war die Not! Sie starb: -

Textbuch, Vers 457(S): heißt dich Wanderer die Welt!
Partitur, Takt 1315-1316(I): nennt dich »Wanderer« die Welt!

Textbuch, Vers 496(S): entfragst du mir nicht
Partitur, Takt 1387-1389(I): erfragst du dir nicht,

Textbuch, Vers 532(S): ruht auf der Erde Rücken?
Partitur, Takt 1476-1478(I): wohnt auf der Erde Rücken?

Textbuch, Vers 551(S): melde mir weiter,
Partitur, Takt 1518-1519(I): Nun sage mir wahr,

Textbuch, Vers 569(S): sind in den Schaft geschnitten:
Partitur, Takt 1559-1561(I): schnitt in den Schaft er ein.

Textbuch, Vers 590(S): was dir nützt,
Partitur, Takt 1611-1612(I): was dir frommt,

Textbuch, Vers 610(S): Doch frommt mir's nun weise zu sein,
Partitur, Takt 1650-1652(I): Doch frommt mir nun weise zu sein,

Textbuch, Vers 667(S): Behütet' ich Zwerg
Partitur, Takt 1772-1774(I): Behalt' ich Zwerg

Textbuch, Vers 723(S): Da glimmert's und glitzt's
Partitur, Takt 1926-1927(I): Dort glimmert's und glitzt's

Textbuch, Vers 750(S): nicht erfuhr,
Partitur, Takt 1997-1999(I): nie erfuhr,

Textbuch, Vers 774(S): Für dich nur besorgt,
Partitur, Takt 2050-2051(I): Um dich nur besorgt,

Textbuch, Vers 821(S): das Fürchten blieb dir dann fremd.
 Partitur, Takt 2144-2146(I): das Fürchten blieb dir noch fremd.

Textbuch, Vers 831(S): sehnend verlangt mich's der Lust. -
 Partitur, Takt 2164-2166(I): sehnend verlangt mich der Lust!

Textbuch, Vers 899(S): die Dummheit selbst!
 Partitur, Takt 2349-2351(I): die Dummheit allein.

Textbuch, Vers 900(S): Wie er sich müht
 Partitur, Takt 2353-2354(I): Wie er sich rührt,

Textbuch, Vers 918(S): Wie erräng' er mir den Ring?
 Partitur, Takt 2407-2409(I): Wie erräng' ich mir den Ring?

Textbuch, Vers 924(S): wie hieß das Schwert?
 Partitur, Takt 2421-2422(I): Wie heißt das Schwert?

Textbuch, Vers 943(S): brannt' ich zu Kohl',
 Partitur, Takt 2467-2468(I): brannt' ich zur Kohl';

Textbuch, Vers 961(S): Schon schmilzt deines Stahles Spreu:
 Partitur, Takt 2568-2571(I): Nun schmolz deines Stahles Spreu!

Textbuch, Vers 967(S): das seh' ich nun sicher voraus.
 Partitur, Takt 2518-2520(I): das seh' ich nun deutlich voraus.

Textbuch, Vers 972(S): erlang' ich beides,
 Partitur, Takt 2530-2531(I): gewinn' ich beides.

Textbuch, Vers 975(S): von der Müh' erlab' ihn ein Trank;
 Partitur, Takt 2541-2544(I): von der Müh' erlab' ihn ein Trunk:

Textbuch, Vers 1019(S): lernt nun kochen,
 Partitur, Takt 2666-2667(I): lernt jetzt kochen,

Textbuch, Vers 1042(S): Hahahei! hahahei!
 Partitur, Takt 2712-2713(I): Heiaho! Haha!

Textbuch, Vers 1043(S): hahahei! hei! hei!
 Partitur, Takt 2713-2714(I): Haheiaha!

Textbuch, Vers 1053(S): Hoho! hoho! hahei!
 Partitur, Takt 2725-2727(I): Hahei! Hahei! Hahei!

Textbuch, Vers 1066(S): Hahahei! hahahei!
 Partitur, Takt 2761-2762(I): Heiaho, haha,

Textbuch, Vers 1082(S): Siegfried zu fällen,
 Partitur, Takt 2734-2735(I): Siegfried zu fangen,

Textbuch, Vers 1096(S): zu Zwergenfrohne
Partitur, Takt 2804-2805(I): zur Zwergenfrohne

Textbuch, Vers 1103(S): was wird er geehrt!
Partitur, Takt 2818-2820(I): wie wird er geehrt!

Textbuch, Vers 1119(S): Wer glaubte wohl das von dir!
Partitur, Takt 2932-2935(I): Wer hätte wohl das gedacht!

Textbuch, Vers 1133(S): Neu und verjüngt!
Partitur, Takt 2905-2908(I): Neidliches Schwert!

Textbuch, Vers 1151(S): durch das Dunkel her?
Partitur, Takt 118-120(II): durch das Dunkel auf?

Textbuch, Vers 1178(S): Genug deines Truges
Partitur, Takt:185-186(II): Genug des Truges

Textbuch, Vers 1197(S): mein Ring lohnte
Partitur, Takt 215-216(II): mein Ring zahlte

Textbuch, Vers 1232(S): heiliger Hüter!
Partitur, Takt 282-283(II): ewiger Hüter!

Textbuch, Vers 1256(S): tue frei wie's dir frommt!
Partitur, Takt335-337(II): tue frei wie dir's frommt!

Textbuch, Vers 1270(S): einzig das Gut.
Partitur, Takt 361-362(II): einzig das Gold.

Textbuch, Vers 1271(S): Und doch gewänn' ich ihn nicht?
Partitur, Takt 362(II): Und dennoch gewänn' ich ihn nicht?

Textbuch, Vers 1301(S): Den gold'nen Ring
Partitur, Takt 426(II): Den goldn'nen Reif

Textbuch, Vers 1312(S): merke noch recht:
Partitur, Takt 455-456(II): achte noch wohl! –

Textbuch, Vers 1323(S): mir läßt er Sorg' und Spott.
Partitur, Takt 485-488(II): mich läßt er in Sorg' und Spott.

Textbuch, Vers 1343(S): was ich lernen muß,
Partitur, Takt 559(II): was ich lernen soll,

Textbuch, Vers 1346(S): Glaub mir, Lieber,
Partitur, Takt 562-563(II): Glaube, Liebster,

Textbuch, Vers 1365(S): dem Herrn gehorchend
Partitur, Takt 2930-2931: Ihrem Herrn gehorchend

Textbuch, Vers 1387(S): nun kommt dir das Fürchten wohl an?
Partitur, Takt 698-609(II): Jetzt kommt dir das Fürchten wohl an?

Textbuch, Vers 1398(S): Was ich dir sagte,
Partitur, Takt 623-624(II): Was ich dir sage,

Textbuch, Vers 1410(S): sagt' ich dir's nicht?
Partitur, Takt 647-648(II): sagt' ich's dir nicht?

Textbuch, Vers 1490(S): bist du im Hain hier daheim? –
Partitur, Takt 858-859(II): bist du im Wald hier daheim?

Textbuch, Vers 1506(S): versteh' ich wohl auch was er spricht.
Partitur, Takt 885-887(II): versteh' ich wohl auch was es spricht.

Textbuch, Vers 1514(S): von dir lern' ich nicht leicht! –
Partitur, Takt 921-923(II): von dir lernt sich's nicht leicht.

Textbuch, Vers 1529(S): Nun will ich sehn,
Partitur, Takt 950-951(II): Nun laß mich sehn,

Textbuch, Vers 1543(S): Mut und Übermut –
Partitur, Takt 1027(II): Mut oder Übermut, -

Textbuch, Vers 1546(S): lehrst du das Fürchten mich nicht!
Partitur, Takt 1029-1030(II): lehrst du das Fürchten mir nicht.

Textbuch, Vers 1567(S): Sieh dich vor, Brüller:
Partitur, Takt 1050(II): Hab acht, Brüller!

Textbuch, Vers 1568(S): der Prahler kommt!
Partitur, Takt 1050-1051(II): Der Prahler naht!

Textbuch, Vers 1601(S): berät nun des Blühenden Tod.
Partitur, Takt 1150-1152(II): berät jetzt des Blühenden Tod. -

Textbuch, Vers 1628(S): doch möcht' er den Ring sich erraten,
Partitur, Takt 1204-1205(II): doch wollt' er den Ring sich erraten,

Textbuch, Vers 1668(S): willst du Knicker nun knaustern?
Partitur, Takt 1272-1273(II): will der Knicker nun knaustern?

Textbuch, Vers 1677(S): schäbige Knecht
Partitur, Takt 1283-1284(II): schäbige Wicht

Textbuch, Vers 1686(S): hüte ihn wohl,
Partitur, Takt 1297-1298(II): und hüt ihn wohl,

Textbuch, Vers 1707(S): sollst du dir nehmen!
Partitur, Takt 1328-1329(II): sollst du mir nehmen.

Textbuch, Vers 1720(S): Den Tarnhelm hat er! –
Partitur, Takt 1344-1345(II): Den Tarnhelm hält er.

Textbuch, Vers 1723(S): Laß ihn den Reif dir doch geben! –
Partitur, Takt 1347-1348(II): Laß ihn den Ring dir doch geben!

Textbuch, Vers 1734(S): mich mahne der Tand,
Partitur, Takt 1368-1369(II): es mahne der Tand,

Textbuch, Vers 1736(S): doch das Fürchten noch nicht gelernt!
Partitur, Takt 1371-1375(II): doch das Fürchten noch nicht erlernt.

Textbuch, Vers 1775: zu ew'gem Schlaf
Partitur, Takt 1453-1454(II): zum ew'gen Schlaf

Textbuch, Vers 1800(S): Das sag' ich doch nicht?
Partitur, Takt 1505-1506(II): Das sagt' ich doch nicht?

Textbuch, Vers 1829(S): tatst du wohl unwirsch,
Partitur, Takt 1557-1558(II): tatst du auch unwirsch,

Textbuch, Vers 1856(S): Ich will dir Kind
Partitur, Takt 1604-1605(II): Ich will dem Kind

Textbuch, Vers 1859(S): auch nicht so hell,
Partitur, Takt 1608(II): auch nicht so sehr,

Textbuch, Vers 1911(S): hab' nicht Bruder noch Schwester;
Partitur, Takt 1743-1745(II): hab' nicht Brüder noch Schwestern:

Textbuch, Vers 1928(S): und erlost' es nicht:
Partitur, Takt 1782-1785(II): und erlost' es mir nie.

Textbuch, Vers 1950(S): Sing es mir, süßer Freund!
Partitur, Takt 1820-1822(II): Sag es mir, süßer Freund!

Textbuch, Vers 1953(S): wonnig und weh'
Partitur, Takt 1831-1832(II): Wonnig aus Weh'

Textbuch, Vers 1969(S): mein Vöglein, das bin ja ich!
Partitur, Takt 1863-1864(II): mein Vöglein, der bin ja ich!

Textbuch, Vers 1973(S): Nun brennt mich die Lust,
Partitur, Takt 1869-1871(II): nun brenn' ich vor Lust,

Textbuch, Vers 1979(S): Wache! Wache!
Partitur, Takt 74-75(III): Wache, Wala!

Textbuch, Vers 1982(S): weck' ich dich schlummernde wach.
Partitur, Takt 79-81(III): weck' ich dich Schlummernde auf.

Textbuch, Vers 1994(S): sing' ich dich auf!
Partitur, Takt 104-105(III): weck' ich dich auf!

Textbuch, Vers 2008(S): was fester Schlaf umschließt.
Partitur, Takt 149-151(III): was fester Schlaf verschließt.

Textbuch, Vers 2026(S): weckt' ich dich aus dem Schlaf!
Partitur, Takt 184-186(III): weck' ich dich aus dem Schlaf!

Textbuch, Vers 2074(S): Wirr wird mir's
Partitur, Takt 281-282(III): Wirr wird mir,

Textbuch, Vers 2084(S): Der die Tat entzügelt
Partitur, Takt 294-295(III): Der die Tat entzündet,

Textbuch, Vers 2086(S): Der das Recht wahrh
Partitur, Takt 297-299(III): Der die Rechte wahrh,

Textbuch, Vers 2120(S): Dir unweisen
Partitur, Takt 252-253(III): Dir Urweisen

Textbuch, Vers 2132(S): dem wonnigsten Wälsung
Partitur, Takt 381-383(III): dem herrlichsten Wälsung

Textbuch, Vers 2138(S): errang des Niblungen Ring:
Partitur, Takt 391-394(III): errang den Niblungenring.

Textbuch, Vers 2165(S): wies es mir wonnig den Weg:
Partitur, Takt 472-473(III): wies es mich wonnig des Wegs:

Textbuch, Vers 2201(S): zum Schwertschlag aber,
Partitur, Takt 528-529(III): zum Schwertstreich aber,

Textbuch, Vers 2202(S): der ihn erschlug,
Partitur, Takt 529-530(III): der ihn erstach,

Textbuch, Vers 2222(S): laß mich nicht lange mehr schwatzen!
Partitur, Takt 559-560(III): laß mich nicht länger hier schwatzen.

Textbuch, Vers 2237(S): sieh dich vor, mein' ich
Partitur, Takt 579(III): sieh dich vor, sag' ich,

Textbuch, Vers 2242(S): Warum hängt der dir so ins Gesicht?
Partitur, Takt 588-589(III): Warum hängt er dir so ins Gesicht?

Textbuch, Vers 2251(S): Sonst möchtest du leicht
Partitur, Takt 600-601(III): sonst könntest du leicht

Textbuch, Vers 2323(S): zu Brünnhilde muß ich jetzt hin!
Partitur, Takt 717-719(III): zu Brünnhilde muß ich dahin!

Textbuch, Vers 2340(S): wich mir der Feige?
Partitur, Takt 753-754(III): floh mir der Feige?

Textbuch, Vers 2347(S): Hoho! hoho!
Partitur, Takt 767(III): Hoho! Hahei!

Textbuch, Vers 2352(S): auf sonniger Höh'!
Partitur, Takt 858-860(III): auf wonniger Höh'!

Textbuch, Vers 2392(S): daß sie die Augen mir öffne? -
Partitur, Takt 937-938(III): daß sie ihr Auge mir öffne? -

Textbuch, Vers 2399(S): sehrendes Sengen
Partitur, Takt 972-973(III): Sehrendes Sehnen

Textbuch, Vers 2404(S): Ist es das Fürchten? –
Partitur, Takt 982-983(III): Ist dies das Fürchten?

Textbuch, Vers 2435(S): Siegfried heiß' ich,
Partitur, Takt 1114-1115(III): Siegfried bin ich,

Textbuch, Vers 2449(S): das jetzt mir Seligen strahlt!
Partitur, Takt 1139-1144(III): das jetzt mir Seligem lacht!

Textbuch, Vers 2512(S): da all' meine Sinne
Partitur, Takt 1261-1262(III): wenn alle Sinne

Textbuch, Vers 2561(S): die brennt mir nun im Gebein! –
Partitur, Takt 1349-1351(III): die brennt mir nun in der Brust! -

Textbuch, Vers 2562(S): Du Weib, jetzt lösche den Brand!
Partitur, Takt 1352-1354(III): O Weib! Jetzt lösche den Brand!

Textbuch, Vers 2563(S): Schweige die schäumende Glut!
Partitur, Takt 1354-1356(III): Schweige die schäumende Wut!

Textbuch, Vers 2589(S): das Licht verlischt:
Partitur, Takt 1426-1427(III): mein Licht verlischt:

Textbuch, Vers 1596(S): Nacht umbangt
Partitur, Takt 1445-1446(III): Nacht umfängt

Textbuch, Vers 2603(S): leuchtet der Tag meiner Not! -
Partitur, Takt 1463-1466(III): leuchtet der Tag meiner Schmach! -

Textbuch, Vers 2719(S): ich Dummer vergaß es schon wieder!
Partitur, Takt 1702-1704(III): ich Dummer vergaß es nun ganz.

Textbuch, Vers 2723(S): töriger Hort!
Partitur, Takt 1710-1711(III): törichter Hort!

Textbuch, Vers 4(G): umlodert feurig den Fels.
Partitur, Takt 32-33 lodert feurig um den Fels.

Textbuch, Vers 17(G): schäumt' ein Quell,
Partitur, Takt 58: rauscht' ein Quell,

Textbuch, Vers 42(G): - dir schwing' ich's zu -
Partitur, Takt 106-107: dir werf' ich's zu:

Textbuch, Vers 43(G): weißt du wie das ward?
Partitur, Takt 108-109: weißt du wie das wird?

Textbuch, Vers 51(G): in Trümmern sprang
Partitur, Takt 125-126: in Trümmer sprang

Textbuch, Vers 61(G): an dem scharfen Fels das Seil:
Partitur, Takt 145-146: an den scharfen Fels das Seil, -

Textbuch, Vers 63(G): - dir schwing' ich's zu -
Partitur, Takt 148-149: dir werf' ich's zu:

Textbuch, Vers 92(G): brannte in lichter Brunst: -
Partitur, Takt 201-202: brannte in lichter Glut.

Textbuch, Vers 116(G): schwingt mir, Schwestern, das Seil!
Partitur, Takt 255-257: Schwinget, Schwestern, das Seil!

Textbuch, Vers 154(G): macht mich säumen,
Partitur, Takt 372-373: läßt mich säumen,

Textbuch, Vers 247(G): Getrennt – wer mag es scheiden?
Partitur, Takt 606-609: Getrennt – wer will uns scheiden?

Textbuch, Vers 253(G): siegender Stern!
Partitur, Takt 620-621: siegendes Licht!

Textbuch, Vers 258(G): sitz' ich selig am Rhein,
Partitur, Takt 9-10(I): sitz' ich herrlich am Rhein,

Textbuch, Vers 263(G): Frau Grimhild' hieß mich's begreifen.
Partitur, Takt 19-22(I): Frau Grimhild ließ mich's begreifen.

Textbuch, Vers 285(G): das hehrste der Welt: -
Partitur, Takt 74-76(I): das herrlichste der Welt:

Textbuch, Vers 312(G): er wahrt den neidlichsten Schatz?
Partitur, Takt 133-135(I): er birgt den neidlichsten Schatz?

Textbuch, Vers 319(G): Wie weckst du Zweifel und Zwist?
Partitur, Takt 151-152(I): Was weckst du Zweifel und Zwist?

Textbuch, Vers 327(G): für mich die Meid zu frein?
Partitur, Takt: für mich die Braut zu frein?

Textbuch, Vers 350(G): Wie suchten wir ihn auf?
Partitur, Takt 236-237(I): Wie fänden ihn wir auf?

Textbuch, Vers 364(G): gegen den Strom;
Partitur, Takt 297(I): wider den Strom:

Textbuch, Vers 374(G): In seine Halle entbiet' ich dich:
Partitur, Takt 322-326(I): Zu seiner Halle entbiet' ich dich.-

Textbuch, Vers 470(G): steh' ich bei dir?
Partitur, Takt 578-579(I): steh' ich zu dir?

Textbuch, Vers 484(G): erwerb' ich Gutrun' zum Weib.
Partitur, Takt 612-615(I): gewinn' ich mir Gutrun' zum Weib.

Textbuch, Vers 512(G): Mein Blut verdärb' euch den Trank!
Partitur, Takt 748-752(I): Mein Blut verdürb' euch den Trank;

Textbuch, Vers 570(G): und stell den Renner zu Ruh'! -
Partitur, Takt 1084-1085(I): und stell den Renner zur Rast!

Textbuch, Vers 589(G): fesselt' er mich auf den Fels,
Partitur, Takt 1128-1129(I): fesselt' er mich auf dem Fels,

Textbuch, Vers 612(G): fesselt dich Arme?
Partitur, Takt 1192-1193(I): fesseln dich Arme?

Textbuch, Vers 621(G): drängt mich die Angst,
Partitur, Takt 1214(I): treibt mich die Angst,

Textbuch, Vers 633(G): ohne Ruh' und Rast,
Partitur, Takt 1234-1235(I): ohne Ruh' noch Rast,

Textbuch, Vers 640(G): Walhalls Starke
Partitur, Takt 1248-1249(I): Walhalls Edle

Textbuch, Vers 645(G): zum ragenden Hauf'
Partitur, Takt 1257-1258(I): zu ragendem Hauf

Textbuch, Vers 657(G): auf hehrem Stuhle
Partitur, Takt: 1277-1278(I) auf hehrem Sitze

Textbuch, Vers 665(G): Seiner Raben beide
Partitur, Takt 1296-1297(I): Seine Raben beide

Textbuch, Vers 700(G): vollführ' es dein Mut!
Partitur, Takt 1363-1365(I): vollend' es dein Mut;

Textbuch, Vers 747(G): Geh heim zu der Götter
Partitur, Takt 1464-1476(I): Geh hin zu der Götter,

Textbuch, Vers 751(G): die Liebe ließe ich nicht,
Partitur, Takt 1482-1485(I): die Liebe ließe ich nie,

Textbuch, Vers 760(G): den Ring entführst du mir nicht!
Partitur, Takt 1505-1508(I): Den Reif entführst du mir nie!

Textbuch, Vers 765(G): vom Wind geblasen,
Partitur, Takt 1536-1537(I): vom Wind getragen,

Textbuch, Vers 819(G): Stärker wie Stahl
Partitur, Takt 1734-1735(I): Stärker als Stahl

Textbuch, Vers 831(G): meine Treue während dem Bruder,
Partitur, Takt 1819-1823(I): Die Treue während dem Bruder,

Textbuch, Vers 832(G): trenne mich von seinem Weib!
Partitur, Takt 1824-1827(I): trenne mich von seiner Braut!

Textbuch, Vers 841: wie dich deine Mutter gebar.
Partitur, Takt 58-60(II): wie die Mutter dich mir gebar!

Textbuch, Vers 869(G): Des Ewigen Macht,
Partitur, Takt 101-102(II): Der Ewigen Macht, -

Textbuch, Vers 880(G): und kindisch den Ring sich errang:
Partitur, Takt 114-115(II): und kindisch den Reif sich errang:

Textbuch, Vers 887(G): denn nicht weiß er
Partitur, Takt 121(II): denn nicht kennt er

Textbuch, Vers 895(G): Hörst du, Hagen, mein Sohn?
Partitur, Takt 128-129(II): Schläfst du, Hagen, mein Sohn?

Textbuch, Vers 902(G): riet' sie ihm je
Partitur, Takt 139-140(II): riet' es ihm je,

Textbuch, Vers 919(G): erzog ich dich Hagen:
Partitur, Takt 156-157(II): doch erzog ich Hagen;

Textbuch, Vers 932(G): Hoiho! Hagen!
Partitur, Takt 237(I): Hoioh! Hagen!

Textbuch, Vers 941(G): so rasch war meine Fahrt!
Partitur, Takt 250-251(II): so schnell war meine Fahrt.

Textbuch, Vers 966(G): Und dich hat es verschont?
Partitur, Takt 295-296(II): Doch dich hat es verschont.

Textbuch, Vers 999(G): Laßt sie uns hold empfahn,
Partitur, Takt 362-363(II): Lasset uns sie hold empfangen,

Textbuch, Vers 1009(G): Hoiho! Hoiho! Hoiho!
Partitur, Takt 393-396(II): Hoiho! Hoihohoho!

Textbuch, Vers 1020(G): Hoiho! Hoiho! Hoiho!
Partitur, Takt 427-430(II): Hoiho! Hoihohoho!

Textbuch, Vers 1070(G): Das Horn in der Hand,
Partitur, Takt 617-618(III): das Trinkhorn zur Hand, -

Textbuch, Vers 1071: wie halten wir's dann?
Partitur, Takt 619-622(II): wie halten wir es dann?

Textbuch, Vers 1082(G): zum Hochzeitrufer
Partitur, Takt 658-659(II): zum Hochzeitsrufer

Textbuch, Vers 1086(G): Empfängt Gunthers Braut:
Partitur, Takt 693-696(II): Empfah't Gunthers Braut:

Textbuch, Vers 1115(G): Was müht Brünnhildes Blick?
Partitur, Takt 833-835(II): Was müht Brünnhildens Blick?

Textbuch, Vers 1159(G): als den starken Wurm ich erwürg.
Partitur, Takt 928-930(II): als den starken Wurm ich erschlug.

Textbuch, Vers 1162(G): Ist's der, den Gunther du gabst,
Partitur, Takt 934-935(II): Ist's der, den du Gunthern gabst,

Textbuch, Vers 1173(G): Himmlische Walter!
Partitur, Takt 968-972(II): himmlische Lenker!

Textbuch, Vers 1206(G): Nothung, mein wertes Schwert,
Partitur, Takt 1058-1062(II): Nothung, das werste Schwert,

Textbuch, Vers 1214(G): Wohl kenn' ich die Schärfe,
Partitur, Takt 1079-1080(II): Wohl kenn' ich seine Schärfe,

Textbuch, Vers 1219(G): als die Traute sein Herr sich gefreit.
Partitur, Takt 1088-1091(II): als die Traute sein Herr sich gewann.

Textbuch, Vers 1247(G): Wo mich Scharfes schneidet,
Partitur, Takt 1161-1163(II): Wo Scharfes mich schneide,

Textbuch, Vers 1252(G): brach ich dem Bruder die Treu'!
Partitur, Takt 1174-1176(II): brach ich dem Bruder den Eid.

Textbuch, Vers 1261(G): deine Schärfe segn' ich
Partitur, Takt 1202-1204(II): Seine Schärfe segne ich,

Textbuch, Vers 1272(G): daß die freche Wut sich lege,
Partitur, Takt 1230-1231(II): daß ihre freche Wut sich lege,

Textbuch, Vers 1315(G): faßt er die Beute,
Partitur, Takt 1370(II): hält er die Beute,

Textbuch, Vers 1344(G): mir klugen Rat,
Partitur, Takt 1421-1422(II): mir guten Rat,

Textbuch, Vers 1346(G): O Undank! schändlicher Lohn!
Partitur, Takt 1423-1426(II): O Undank! Schändlichster Lohn!

Textbuch, Vers 1379(G): das solche Zagen erzeugt!
Partitur, Takt 1493-1495(II): das solche Zagen gezeugt.

Textbuch, Vers 1431(G): gehen wir morgen:
Partitur, Takt 1613-1614(II): ziehen wir morgen;

Textbuch, Vers 1458-1459(G): entrissen drum/ sei ihm der Ring!
Partitur, Takt 1638-1644(II): drum sei der Reif/ ihm entrissen!

Textbuch, Vers 1469(G): des Ringes Herrn!
Partitur, Takt 1668-1672(II): des Reifes Herrn!

Textbuch, Vers 1478(G): Wie hell strahltest du einst,
Partitur, Takt 90-93(III): wie hell du einsten strahltest,

Textbuch, Vers 1482(G): der das Gold uns wieder gäbe!
Partitur, Takt 125-128(III): der das Gold uns wieder gebe!

Textbuch, Vers 1485(G): neideten dann wir nimmer.
Partitur, Takt 133-136(III): neideten dann wir nicht länger!

Textbuch, Vers 1511(G): drum bittet, was ihr begehrt.
Partitur, Takt 203-204(III): so bittet, was ihr begehrt!

Textbuch, Vers 1513(G): ragt dir am Finger -
Partitur, Takt 209-210(III): glänzt dir am Finger:

Textbuch, Vers 1517(G): für des schlechten Bären Tatzen
Partitur, Takt 216-217(III): für eines schlechten Bären Tatzen

Textbuch, Vers 1536(G): Wie leid' ich doch
Partitur, Takt 263-264(III): Was leid' ich doch

Textbuch, Vers 1551(G): Nun singet was ihr wißt.
Partitur, Takt 295-297(III): So singet, was ihr wißt.

Textbuch, Vers 1554(G): Zu deinem Wehe
Partitur, Takt 308-309(III): Zu deinem Unheil

Textbuch, Vers 1557(G): ist der Reif geglüht.
Partitur, Takt 311-312(III): ist der Ring geglüht:

Textbuch, Vers 1567(G): - so heißen wir dir's -
Partitur, Takt 323-325(III): So heißen wir's dir,

Textbuch, Vers 1573(G): laßt das frei!
Partitur, Takt 344-345(III): laßt das sein!

Textbuch, Vers 1575(G): euer Schrecken trägt mich noch minder.
Partitur, Takt 347-349(III): euer Drohen schreckt mich noch minder!

Textbuch, Vers 1596(G): ich geb' ihn euch, gönnt ihr mir Lust,
Partitur, Takt 389-390 : ich geb' ihn euch, gönnt ihr mir Gunst.

Textbuch, Vers 1611(G): wähnt er sich,
Partitur, Takt 407-410(III): verwähnt sich der Held,

Textbuch, Vers 1629(G): lent' ich nun Weiberart:
Partitur, Takt 457-458(III): lernte nun ich Weiber Art:

Textbuch, Vers 1662(G): Das wäre böse Jagd,
Partitur, Takt 579-581(III): Das wäre üble Jagd,

Textbuch, Vers 1701(G): der faul dort hütet' einen Hort.
Partitur, Takt 665-667(III): der lang schon hütet' einen Hort.

Textbuch, Vers 1709(G): neu zu schweißen zum Schwert.
Partitur, Takt 679-680(III): neu zu schmieden zum Schwert.

Textbuch, Vers 1735(G): doch möcht' er den Ring sich erraten,
Partitur, Takt 717-718(III): doch wollt' er den Ring sich erraten,

Textbuch, Vers 1746(G): der Niblungen Hort:
Partitur, Takt 735(III): der Helm und der Ring

Textbuch, Vers 1748(G): dem falschen, nicht!
Partitur, Takt 737(III): dem treulosen nicht!

Textbuch, Vers 1750(G): jetzt lauert er listig am Weg:
Partitur, Takt 739(III): nun lauert er listig am Weg;

Textbuch, Vers 1753(G): Es mahnte dich gut?
Partitur, Takt 744(III): Er mahnte dich gut?

Textbuch, Vers 1765(G): ich würzte dir holden Trank,
Partitur, Takt 762-764(III): ich würzte dir hold den Trank,

Textbuch, Vers 1783(G): zog ich da aus,
Partitur, Takt 798-799(III): zog ich nun aus: -

Textbuch, Vers 1797(G): Rache raten sie mir!
 Partitur, Takt 842-843(III): Rache rieten sie mir!

Textbuch, Vers 1828(G): das zum Rhein ich schreiten sah? –
 Partitur, Takt 1008-1009(III): das ich zum Ufer schreiten sah? –

Textbuch, Vers 1836(G): Hört ich sein Horn?
 Partitur, Takt 1025(III): War das sein Horn?

Textbuch, Vers 1839(G): Säh' ich Siegfried nur bald!
 Partitur, Takt 1031-1032(III): Säh' ich Siegfried nun bald! -

Textbuch, Vers 1902(G): wie des hehrsten Helden sie wert.
 Partitur, Takt 1182-11185(III): des höchsten Helden wert.

Textbuch, Vers 1918(G): O Jammer! Jammer!
 Partitur, Takt 1213(III): Ach, Jammer!

Textbuch, Vers 1919: Wie jäh nun weiß ich,
 Partitur, Takt 1213-1214(III): Wie jäh nun weiß ich's: -

Textbuch, Vers 1934(G): Vollbringt Brünnhildes Wunsch!
 Partitur, Takt 1258-1260(III): Vollbringt Brünnhildes Wort!

Textbuch, Vers 1956(G): heilige Hüter!
 Partitur, Takt 1312-1313(III): ewge Hüter!

Textbuch, Vers 1966(G): des Verderbens dunkler Gewalt: -
 Partitur, Takt 1331-1332(III): dem Fluche dem du verfielest, -

Textbuch, Vers 2000(G): der zum Unheil euch geraubt. -
 Partitur, Takt 1410-1413(III): das euch zum Unheil geraubt.

Textbuch, Vers 2032: Grüße den Freund!
 Partitur, Takt 1494(III): Grüß' deinen Herren!

Textbuch, Vers 2034(G): Selig gilt dir mein Gruß!
 Partitur, Takt 1496-1499(III): Sieh! Selig grüßt dich dein Weib.

Erweiterung der Verbform (Kapitel 4.3.1.):

Textbuch, Vers 215(R): entgleißt dir weihlich im Wag!
 Partitur, Takt 544-545: entgleißet dir weihlich im Wag!

Textbuch, Vers 251(R): wüßt er all seine Wunder!
 Partitur, Takt 598: wüßte er all seine Wunder.

Textbuch, Vers 347(R): vergißt du, was du vergabst?
 Partitur, Takt 833-835: vergaßest du, was du vergabst?

Textbuch, Vers 1278(R): verschling mich nicht!
Partitur, Takt 2672: verschlinge mich nicht!

Textbuch, Vers 1532(R): die Sinne füllt!
Partitur, Takt 3243-3244: die Sinne erfüllt!

Textbuch, Vers 1822(R): und wären's göttlichste Götter!
Partitur, Takt 3818-3819: und wären es göttlichste Götter!

Textbuch, Vers 268(W): Dich Wölfing treff' ich morgen:
Partitur, Takt 778-780(I): Dich Wölfing treffe ich morgen;

Textbuch, Vers 276(W): rast' ich hier: -
Partitur, Takt 821-822(I): raste ich hier:

Textbuch, Vers 504(W): Mir zagt's vor der Wonne,
Partitur, Takt 1266-1267(I): Mir zagt es vor der Wonne,

Textbuch, Vers 729(W): wie des Wechsels Lust du gewännst,
Partitur, Takt 294-296(II): wie des Wechsels Lust du gewännest,

Textbuch, Vers 831(W): der Niedrigste schmähn,
Partitur, Takt 468-469(II): der Niedrigste schmähnen,

Textbuch, Vers 859(W): schirme heut ihr Schild!
Partitur, Takt 544-546(II): beschirme heut ihr Schild!

Textbuch, Vers 1048(W): wie fänd' ich ihn?
Partitur, Takt 842-843: wie fände ich ihn?

Textbuch, Vers 1419(W): kennt dich mein Herz! -
Partitur, Takt 1721-1722(II) : erkennt dich mein Herz!

Textbuch, Vers 1431(W): die das Herz dir nagt;
Partitur, Takt 1739-1740(II): die das Herz dir zernagt;

Textbuch, Vers 1584(W): Führt die Mähren
Partitur, Takt 166(III): Führet die Mähren

Textbuch, Vers 1802(W): »Siegfried« freu' sich des Siegs!
Partitur, Takt 527-531(III): Siegfried erfreu' sich des Siegs!

Textbuch, Vers 1986(W): daß mein Verbrechen so schmäählich du strafst?
Partitur, Takt 1007-1010(III): daß mein Verbrechen so schmäählich du bestrafst?

Textbuch, Vers 2162(W): wie kein Weib sie litt,
Partitur, Takt 1372-1373(III): wie kein Weib sie gelitten,

Textbuch, Vers 2169(W): das du Siegmund schufst.
Partitur, Takt 1381-1382(III): das du Siegmund schufest.

Textbuch, Vers 41(S): Ich tapp'r' und hämm're nur,
Partitur, Takt 244-245(I): ich tapp're und hämm're nur,

Textbuch, Vers 67(S): ließ ich da hallend tönen:
Partitur, Takt 296-298(I): ließ ich hallend da ertönen:

Textbuch, Vers 481(S): wußt'er nicht;
Partitur, Takt 1350-1351(I): wußte er nicht:

Textbuch, Vers 617(S): dem Wotan schlimm sich zeigt
Partitur, Takt 1669-1671(I): dem Wotan schlimm sich zeigte,

Textbuch, Vers 625(S): und zärtlich liebt,
Partitur, Takt 1683-1684(I): und zärtlich liebte,

Textbuch, Vers 792(S): was ich gelobt,
Partitur, Takt 2084-2085(I): was ich gelobte,

Textbuch, Vers 795(S): dich nicht zu lassen,
Partitur, Takt 2090-2091(I): dich nicht zu entlassen,

Textbuch, Vers 813(S): Grausen die Glieder dir fah'n?
Partitur, Takt 2124-2125: Grausen die Glieder dir fahen?

Textbuch, Vers 953(S): sprüht sie auf,
Partitur, Takt 2498(I): sprühet sie auf:

Textbuch, Vers 954(S): schmilzt mir des Stahles Spreu.
Partitur, Takt 2500-2503(I): zerschmilzt mir des Stahles Spreu.

Textbuch, Vers 1485(S): meine Mutter sehn! - -
Partitur, Takt 809-813(II): meine Mutter sehen!

Textbuch, Vers 1553(S): Gut wär's den Schlund dir zu schließen,
Partitur, Takt 1037-1038(II): Gut wär' es, den Schlund dir zu schließen,

Textbuch, Vers 1739(S): O traut' er Mime
Partitur, Takt 1388-1389(II): O! traute er Mime

Textbuch, Vers 1773(S): Nur sacht'! Nicht lange
Partitur, Takt 1449-1451(II): Nur sachte! Nicht lange

Textbuch, Vers 1923(S): dich frag' ich nun:
Partitur, Takt 1768-1770(II): dich frage ich nun.

Textbuch, Vers 1992(S): daß du erwachst;
Partitur, Takt 100-101(III): daß du erwachest;

Textbuch, Vers 2068(S): in ihr Auge drückt' er Schlaf;
Partitur, Takt 266-268(III): in ihr Auge drückte er Schlaf;

Textbuch, Vers 2129(S): führ' ich frei es nun aus.
Partitur, Takt 372-374(III): führe frei ich nun aus.

Textbuch, Vers 237(G): O wär' Brünhild' deine Seele!
Partitur, Takt 576-578: O wäre Brünhild' deine Seele!

Textbuch, Vers 337(G): vertrau mir, der ihn gewann:
Partitur, Takt 195-197(I): vertraue mir, der ihn gewann:

Textbuch, Vers 369(G): Siegfried ist's, sicher kein anderer!
Partitur, Takt 305(I): Siegfried ist es, sicher kein anderer!

Textbuch, Vers 398(G): was du siehst,
Partitur, Takt 37(I): was du ersiehst,

Textbuch, Vers 404(G): Nicht Land noch Leute biet' ich,
Partitur, Takt 409-410(II): Nicht Land noch Leute biete ich,

Textbuch, Vers 566(G): schwingst du kühn dich zu mir?
Partitur, Takt 1075-1077(I): Schwingst dich kühn zu mir her?

Textbuch, Vers 618(G): Wehr deiner Wallung:
Partitur, Takt 1210-1211(I): Wehre der Wallung,

Textbuch, Vers 750(G): raun ihnen zu:
Partitur, Takt 1480-1481(I): raune ihnen zu:

Textbuch, Vers 757(G): entläßt du lieblos die Schwester?
Partitur, Takt 1499-1501(I): entlässest du lieblos die Schwester?

Textbuch, Vers 813(G): so lang der Ring mich schützt.
Partitur, Takt 1717-1721(I): so lang der Ring mich beschützt.

Textbuch, Vers 814(G): Mannesrecht geb' er Gunther:
Partitur, Takt 1723-1725(I): Mannesrecht gebe er Gunther:

Textbuch, Vers 908(G): keine List erlangt' es mir je.
Partitur, Takt 145-146(II): keine List erlangte es je.

Textbuch, Vers 999(G): Laßt sie uns hold empfahn,
Partitur, Takt 362-363(II): Lasset uns sie hold empfangen,

Textbuch, Vers 1040(G): führt er heim.
Partitur, Takt 526-527(II): führet er heim.

Textbuch, Vers 1056(G): Was, Hagen, was heiß'st du uns dann?
Partitur, Takt 579-582(II): Was, Hagen, was heißest du uns dann?

Textbuch, Vers 1202(G): muß ich der Lüge sie zeihn? -
Partitur, Takt 1046-1048(II): muß ich der Lüge sie zeihen?

Textbuch, Vers 1249(G): wo der Tod mich trifft,
Partitur, Takt 1166-1168(II): wo der Tod mich soll treffen,

Textbuch, Vers 1259(G): Deine Wucht weih' ich,
Partitur, Takt 1197-1199(II): Ich weihe deine Wucht,

Textbuch, Vers 1261(G): deine Schärfe segn' ich
Partitur, Takt 1202-1204(II): Seine Schärfe segne ich,

Textbuch, Vers 1493(G): Ein Albe führt mich irr',
Partitur, Takt 163-164(III): Ein Albe führte mich irr,

Textbuch, Vers 1547(G): bis du das Unheil rätst,
Partitur, Takt 284-286(III): bis du das Unheil errätst,

Textbuch, Vers 1593(G): gewann mir ein Ring:
Partitur, Takt 385-386(III): gewänne mir ein Ring: -

Textbuch, Vers 1611(G): wähnt er sich,
Partitur, Takt 407-410(III): verwähnt sich der Held,

Textbuch, Vers 1642(G): wohin du flogst?
Partitur, Takt 521(III): wohin du flogest?

Textbuch, Vers 1648(G): Der uns das Wild verscheucht,
Partitur, Takt 556-557(III): Der uns das Wild verscheuchte,

Textbuch, Vers 1653(G): bitt' ich für mich.
Partitur, Takt 564(III): bitte ich für mich.

Textbuch, Vers 1669(G): so wär' das wahr?
Partitur, Takt 589(III): so wäre das wahr?

Text, Vers 1726(G): was da ein Vöglein sang,
Partitur, Takt 701-702(III): was da die Vöglein sangen,

Textbuch, Vers 1747(G): o traut' er Mime,
Partitur, Takt 736-737(III): Oh! traute er Mime,

Textbuch, Vers 2026(G): faßt mir das Herz:
Partitur, Takt 1484-1485(III) : das Herz mir erfaßt,

Erweiterung der Substantivform (Kapitel 4.3.2.):

Textbuch, Vers 293(R): In des Goldes Schein
Partitur, Takt 648-649: In des Goldes Scheine

Textbuch, Vers 581(R): In Tiefen und Höh'n
Partitur, Takt 1207-1209: In Tiefen und Höhen

Textbuch, Vers 1217(R): was mit dem Hort du heischest,
Partitur, Takt 2535-2537: was mit dem Horte du heischest:

Textbuch, Vers 387(W): in Schand' und Schmach, -
Partitur, Takt 1037-1038(I): in Schande und Schmach:

Textbuch, Vers 979(W): und Streit ihr nun stacheln,
Partitur, Takt 762-763(II): und Streite ihr stacheln,

Textbuch, Vers 1660(W): er naht, er naht von Nord!
Partitur, Takt 305-306(III): er naht, er naht von Norden!

Textbuch, Vers 1735(W): so erhöre heilig mein Flehn -
Partitur, Takt 404-406(III): so erhöre heilig mein Flehen: -

Textbuch, Vers 1897(W): meinen Befehl nur
Partitur, Takt 743-744(III): meine Befehle nur

Textbuch, Vers 2217(W): den Fels umglühe
Partitur, Takt 1476-1477(III): den Felsen umglühe

Textbuch, Vers 42(S): Weil der Knab' es heischt:
Partitur, Takt 245-246(I): Weil der Knabe es heischt;

Textbuch, Vers 241(S): zum Nest das Männchen,
Partitur, Takt: 805-806(I)zum Neste das Männchen,

Textbuch, Vers 325(S): Ein Kind trug sie im Schoß;
Partitur, Takt 984-985(I): Ein Kind trug sie im Schoße;

Textbuch, Vers 449(S): Wald mich sucht?
Partitur, Takt 1301-1302(I): Walde mich sucht?

Textbuch, Vers 548(S): Viel, Wanderer,
Partitur, Takt 1513(I): Viel, Wanderer,

Textbuch, Vers 847(S): Bei Neidhöhl' liegt sie ganz nah.
Partitur, Takt 2192-2194(I): Bei Neidhöhle liegt sie ganz nah.

Textbuch, Vers 1104(S): zu dem Hort hin drängt sich
Partitur, Takt 2824-2826(I): Zu dem Horte hin drängt sich

Textbuch, Vers 1225(S): dem Niblung wieder gehören?
Partitur, Takt 266-267(II): dem Niblungen wieder gehören?

Textbuch, Vers 1785(S): Siegfried, hör doch, mein Sohn!
Partitur, Takt 1472-1474(II): Siegfried! Hör doch, mein Söhnchen!

Textbuch, Vers 1861(S): und der schändlichen Müh'
Partitur, Takt 1610-1611(II): und der schändlichen Mühe

Textbuch, Vers 1863(S): aus dem Weg dich zu räumen
Partitur, Takt 1613-1615(II): aus dem Wege dich zu räumen

Textbuch, Vers 1904(S): lauscht' ich gern deinem Sang:
Partitur, Takt 1730-1732(II): lauscht' ich gerne deinem Sange:

Textbuch, Vers 1932(S): nun sing, ich lausche dem Sang.
Partitur, Takt 1793-1796(II): Nun sing! – Ich lausche dem Gesang.

Textbuch, Vers 2086(S): Der das Recht wahrh
Partitur, Takt 297-299(III): Der die Rechte wahrh,

Textbuch, Vers 2271(S): trifft mich schmerzlich dein Dräun.
Partitur, Takt 640-642(III): trifft mich schmerzlich dein Dräuen.

Textbuch, Vers 2743(S): Siegfrieds Stern;
Partitur, Takt 1751-1752(III) : Siegfriedes Stern:

Textbuch, Vers 2761(S): der Brünhild' erwacht!
Partitur, Takt 1744-1746(III): der Brünnhilde lebt!

Textbuch, Vers 36(G): ward mein Sang.
Partitur, Takt 99-100: ward mein Gesang.

Textbuch, Vers 249(G): Heil dir, Brünnhild',
Partitur, Takt 615-616: Heil dir, Brünnhilde,

Textbuch, Vers 325(G): wär' dann Brünnhild' nicht dein?
Partitur, Takt 168-169(I): wär' dann nicht Brünnhilde dein?

Textbuch, Vers 860(G): vom eignen Geschlecht
Partitur, Takt 87-88(II): vom eignen Geschlechte

Textbuch, Vers 865(G): in Angst ersieht er sein End'.
Partitur, Takt 92-94(II): in Angst ersieht er sein Ende.

Textbuch, Vers 1291(G): helfet, ihr Frau'n! -
Partitur, Takt 1266-1267(II): helfet, ihr Frauen!

Textbuch, Vers 1385(G): Hilf meiner Ehr'!
Partitur, Takt 1506-1507(II): Hilf meiner Ehre!

Textbuch, Vers 1414(G): Des Niblungen Reif.
Partitur, Takt 1575-1577(II): Des Nibelungen Reif!

Textbuch, Vers 1484(G): dein lichtiges Aug'
Partitur, Takt 132-133(III): dein lichtiges Auge

Textbuch, Vers 1495(G): He Schelm! In welchem Berg
Partitur, Takt 167-169(III): He, Schelm! In welchem Berge

Textbuch, Vers 1631(G): den schrecken sie mit Drohn;
Partitur, Takt 460-462(III): den schrecken sie mit Drohen;

Textbuch, Vers 1740(G): Ring und Helm
Partitur, Takt 720-721(III): Ring und Tarnhelm

Textbuch, Vers 1781(G): des Vögleins Rat?
Partitur, Takt 796-797(III): des Vögleins Rate?

Textbuch, Vers 1856(G): zum Streit nicht mehr,
Partitur, Takt 1054-1055(III): zum Streite nicht mehr,

Textbuch, Vers 1862(G): Hebe dein Aug'!
Partitur, Takt 1079-1080(III): hebe dein Auge, -

Textbuch, Vers 1888(G): Rührst du an Gutruns Erbe,
Partitur, Takt 1144-1146(III): Rührst du an Gutrunes Erbe,

Textbuch, Vers 1994(G): rein'ge den Ring vom Fluch:
Partitur, Takt 1400-1401(III): rein'ge vom Fluche den Ring! –

Textbuch, Vers 2004(G): An Brünnhilds Felsen
Partitur, Takt 1428-1430(III): An Brünnhildes Felsen

Erweiterung der Adjektivform (Kapitel 4.3.3.):

Textbuch, Vers 1789(R): in prächt'ger Glut
Partitur, Takt 3749-3751: in prächtiger Glut

Textbuch, Vers 321(W): nächt'ges Dunkel
Partitur, Takt 916(I): nächtiges Dunkel

Textbuch, Vers 354(W): sein mächt'ges Dräu'n:
Partitur, Takt 974-976(I): sein mächtiges Dräu'n

Textbuch, Vers 1821(W): wenn eu'r Schutz ihn nicht zähmt.
Partitur, Takt 582-584(III): wenn euer Schutz ihn nicht zähmt!

Textbuch, Vers 40(S): zu der einz'gen Tat!
Partitur, Takt 243-244(I): zu der einzigen Tat:

Textbuch, Vers 316(S): deinem einz'gen Freund;
Partitur, Takt 963-964(I): dem einzigen Freund!

Textbuch, Vers 1916(S): war ein garst'ger Zwerg;
Partitur, Takt 1753-1754(II): war ein garstiger Zwerg;

Textbuch, Vers 1970(S): Noch heut gab ich
Partitur, Takt 1866-1867(II): Noch heute gab ich

Textbuch, Vers 1986(S): aus nächt'gem Grunde herauf!
 Partitur, Takt 87-88(III): aus nächtigem Grunde herauf!

Textbuch, Vers 2136(S): ein kühnster Knabe,
 Partitur, Takt 389-390(III): ein kühnester Knabe

Textbuch, Vers 2519(S): in mächt'gen Banden,
 Partitur, Takt 1273(III): in mächtigen Banden,

Textbuch, Vers 2688(S): keusches Licht
 Partitur, Takt 1655-1656(III): keuschestes Licht

Textbuch, Vers 305(G): bewachte ein ries'ger Wurm:
 Partitur, Takt 119-121(I): bewachte ein riesiger Wurm:

Textbuch, Vers 362(G): wie von müß'ger Hand
 Partitur, Takt 294(I): wie von müßiger Hand

Textbuch, Vers 485(G): Gutrune gönn' ich dir gern.
 Partitur, Takt 616-618(I): Gutrune gönn' ich dir gerne.

Erweiterung um ein Personalpronomen (Kapitel 4.3.4.):

Textbuch, Vers 373(R): als selbst um den Bau sie bat?
 Partitur, Takt 860-863: als selbst um den Bau sie mich bat?

Textbuch, Vers 387(R): erstand die ragende Burg
 Partitur, Takt 881-883: erstand dir die ragende Burg

Textbuch, Vers 433(R): versprach Freia zu lösen
 Partitur, Takt 955-957: versprach mir, Freia zu lösen

Textbuch, Vers 816(R): Als Pfand folgst du jetzt
 Partitur, Takt 1616-1618: Als Pfand folgst du uns jetzt

Textbuch, Vers 1737(R): Halt fest, daß er nicht fall'
 Partitur, Takt 3606-3607: Halt ihn fest, daß er nicht fall'!

Textbuch, Vers 735(W): Heda! Fauler!
 Partitur, Takt 1950-1953(I): Heda! Du Fauler!

Textbuch, Vers 1511(W): die wonnige Weise nicht. –
 Partitur, Takt 917-918(II): die wonnige Weise mir nicht

Textbuch, Vers 1928(W): und erlost' es nicht:
 Partitur, Takt 1782-1785(II): und erlost' es mir nie.

Textbuch, Vers 2168(W): selbst nun den Berg:
 Partitur, Takt 1476-1477(III): mir selbst nun den Berg:

Textbuch, Vers 2700(W): entbrennst du nicht?
Partitur, Takt 1676-1677(III): entbrennst du mir nicht?

Textbuch, Vers 473(S): und erspähtest viel,
Partitur, Takt 1344(I): und erspähtest du viel:

Textbuch, Vers 2213(S): daraus das Schwert du geschweißt?
Partitur, Takt 544-545(III): daraus das Schwert du dir geschweißt?

Textbuch, Vers 440(G): was du gabst,
Partitur, Takt 486(I): was du mir gabst,

Textbuch, Vers 484(G): erwerb' ich Gutrun' zum Weib.
Partitur, Takt 612-615(I): gewinn' ich mir Gutrun' zum Weib.

Textbuch, Vers 624(G): Höre mit Sinn was ich sage! -
Partitur, Takt 1220-1222(I): Höre mit Sinn, was ich dir sage!

Textbuch, Vers 816(G): Erfreche dich nicht zu nahn!
Partitur, Takt 1731-1733(I): Erfreche dich nicht mir zu nahn!

Textbuch, Vers 841(G): wie dich deine Mutter gebar.
Partitur, Takt 58-60(II): wie die Mutter dich mir gebar!

Textbuch, Vers 1095(G): Heil deiner Braut!
Partitur, Takt 752-753(II): Heil dir, und deiner Braut!

Textbuch, Vers 1108(G): Dich seh' ich froh zur Seite
Partitur, Takt 799-801(II): Dich seh' ich froh ihm zur Seite,

Textbuch, Vers 1287(G): dankt gewiß noch das Weib.
Partitur, Takt 1258-1260(II): dankt dir gewiß noch das Weib.

Textbuch, Vers 1496(G): bargst du so schnell das Wild?
Partitur, Takt 170-171(III): bargst du so schnell mir das Wild?

Textbuch, Vers 1676(G): So misch' ich's mit dem deinen!
Partitur, Takt 607-608(III): So misch es mit dem deinen!

Erewiterung um einen Artikel (Kapitel 4.3.5.):

Textbuch, Vers 1492(R): den sehre Sorge,
Partitur, Takt 3143-3144 : den sehre die Sorge,

Textbuch, Vers 1494(R): nage der Neid!
Partitur, Takt 3145-3146: den nage der Neid!

Textbuch, Vers 1545(W): Hieher dein Roß!
Partitur, Takt 50-52(III): Hieher mit dem Roß!

Textbuch, Vers 827(S): Glühen und Schauern,
Partitur, Takt 2157-2158(I): das Glühen und Schauern,

Textbuch, Vers 1738(S): nun der Helm und Ring!
Partitur, Takt 1387(II): nun der Helm und der Ring.

Textbuch, Vers 2126(S): Was in Zwiespalts wildem Schmerze
Partitur, Takt 367-369(III): Was in des Zwiespalts wildem Schmerze

Textbuch, Vers 1728(G): Auf Ästen saß es und sang: -
Partitur, Takt 706-709(III): Auf den Ästen saß es und sang: -

Textbuch, Vers 1768(G): In Leid zum Wipfel
Partitur, Takt 774-776(III): In Leid zu dem Wipfel

Erweiterung um ein emotives oder betonendes Element (Kapitel 4.3.6.):

Textbuch, Vers 295(R): Komm, Lieblicher, lache mit uns!
Partitur, Takt 650-652: O komm, Lieblicher, lache mit uns!

Textbuch, Vers 709(R): viel Not schuf uns der Niblung
Partitur, Takt 1432-1434: viel Not schon schuf uns der Niblung

Textbuch, Vers 735(R): Frauen zu schönem Schmuck?
Partitur, Takt 1471-1473: auch Frauen zu schönem Schmuck?

Textbuch, Vers 973(R): neigt euch Alberich!
Partitur, Takt 1991-1992: neigt euch nun Alberich!

Textbuch, Vers 1312(R): Schnell hinauf!
Partitur, Takt 2742-2743: Nun schnell hinauf:

Textbuch, Vers 1351(R): Behalt' ich mir nur den Ring
Partitur, Takt 2904-2905: Doch behalt' ich mir nur den Ring

Textbuch, Vers 1566(R): gehäuft füll' es der Hort.
Partitur, Takt 3315-3317: gehäuft nun füll' es der Hort!

Textbuch, Vers 1609(R): So sind wir fertig. –
Partitur, Takt 3381-3382: So sind wir denn fertig!

Textbuch, Vers 1613(R): ist sie gelöst?
Partitur, Takt 3389: so ist sie gelöst?

Textbuch, Vers 458(W): was sie getrennt;
Partitur, Takt 1158-1159(I): was je sie getrennt;

Textbuch, Vers 486(W): Laß in Nähe
Partitur, Takt 1227-1228(I): O laß in Nähe

Textbuch, Vers 695(W): sei zuvor auch nie es geschehn.
Partitur, Takt 239-240(II): sei zuvor auch noch nie es geschehn.

Textbuch, Vers 906(W): bleib' es ewig:
Partitur, Takt 681-682(II): bleib' es denn ewig:

Textbuch, Vers 1185(W): erzürnt' ihn sonst auch ein Zank!
Partitur, Takt 1112-1114(II): erzürnt' ihn sonst wohl auch ein Zank.

Textbuch, Vers 1340(W): heilig gewahr' ich
Partitur, Takt 1578-1580(II): und heilig gewahr' ich

Textbuch, Vers 1593(W): trafen uns heut.
Partitur, Takt 189-190(III): und trafen uns heut.

Textbuch, Vers 1949(W): Halt ein, Vater,
Partitur, Takt 856-857(III): Halt ein! O Vater!

Textbuch, Vers 1997(W): Deute mir hell
Partitur, Takt 1038-1040(III): und deute mir klar

Textbuch, Vers 2150(W): kein Zager kann ihm entschlagen:
Partitur, Takt 1354-1356(III): kein Zager kann je ihm entschlagen:

Textbuch, Vers 2231(W): sollst du nicht mehr
Partitur, Takt 1521-1522(III): sollst du nun nicht mehr

Textbuch, Vers 385(S): Eile dich, Mime,
Partitur, Takt 1134-1137(I): Auf! Eile dich, Mime!

Textbuch, Vers 785(S): fort in die Welt?
Partitur, Takt 2070-2071(I): doch fort in die Welt?

Textbuch, Vers 884(S): Was machst du da?
Partitur, Takt 2315-2316(I): Was machst du denn da?

Textbuch, Vers 1013(S): mit der Kunst ist's beim Alten aus,
Partitur, Takt 2646-2648(I): mit der Kunst nun ist's beim Alten aus,

Textbuch, Vers 1124(S): ich zwang dich ganz,
Partitur, Takt 2858-2860(I): ich zwang dich zu ganz;

Textbuch, Vers 1125(S): kein Schlag soll nun dich zerschlagen.
Partitur, Takt 2861-2866(I): kein Schlag soll nun dich mehr zerschlagen.

Textbuch, Vers 1236(S): Deinen Sinn kenn' ich;
Partitur, Takt 293-295(II): Deinen Sinn kenn' ich wohl,

Textbuch, Vers 1347(S): lernst du heute
Partitur, Takt 563(II): lernst du heut und

Textbuch, Vers 1369(S): dem schwinden Fleisch und Gebein.
Partitur, Takt 586-587(II): dem schwinden wohl Fleisch und Gebein.

Textbuch, Vers 1423(S): steigt die Sonne zur Höh',
Partitur, Takt 667-668(II): steigt dann die Sonne zur Höh',

Textbuch, Vers 1524(S): der lustigen sollst du lauschen.
Partitur, Takt 940-942(II): der lustigen sollst du nun lauschen:

Textbuch, Vers 1711(S): Gegen dich ruf' ich
Partitur, Takt 1334-1335(II): Gegen dich doch ruf' ich

Textbuch, Vers 1784(S): Wie sagt' ich das? –
Partitur, Takt 1470-1471(II): Wie sagt' ich denn das?

Textbuch, Vers 1801(S): Du verstehst mich falsch!
Partitur, Takt 1507-1509(II): Du verstehst mich ja falsch! –

Textbuch, Vers 1804(S): brünstig brennt dir der Leib:
Partitur, Takt 1514-1516(II): Brünstig wohl brennt dir der Leib;

Textbuch, Vers 1819(S): geb' ich mir,
Partitur, Takt 1540-1541(II): geb' ich mir doch,

Textbuch, Vers 1827(S): Hier nimm, trinke die Labung!
Partitur, Takt 1553-1555(II): Hier nimm, und trinke dir Labung,

Textbuch, Vers 1853(S): dann hab' ich mir Ruh' und den Ring!
Partitur, Takt 1593-1595(II): dann hab' ich mir Ruh' und auch den Ring!

Textbuch, Vers 1864(S): darf ich nicht rasten
Partitur, Takt 1616-1617(II): darf ich doch nicht rasten:

Textbuch, Vers 2343(S): Strahlend offen
Partitur, Takt 760-761(III): Strahlend nun offen

Textbuch, Vers 442(G): lass' ich nie: -
Partitur, Takt 487-488(I): lass' ich doch nie:

Textbuch, Vers 1046(G): bestand den Kampf?
Partitur, Takt 545-547(II): so bestand er den Kampf?

Textbuch, Vers 1095(G): Heil deiner Braut!
Partitur, Takt 752-753(II): Heil dir, und deiner Braut!

Textbuch, Vers 1183(G): wie nie er gezähmt!
Partitur, Takt 996-998(II): wie noch nie er gezähmt!

Textbuch, Vers 1309(G): Weh! ach Weh!
Partitur, Takt 1359-1360(II): Weh, ach Wehe!

Textbuch, Vers 1412(G): den der Tod ihm nur entreißt.
Partitur, Takt 1572-1574(II): den der Tod ihm wohl nur entreißt.

Textbuch, Vers 1475(G): des Vaters Gold in ihr glänzte!
Partitur, Takt 84-87(III): des Vaters Gold noch in ihr glänzte!

Textbuch, Vers 1498(G): Was schiltst du in den Grund?
Partitur, Takt 180-181(III): Was schiltst du so in den Grund?

Textbuch, Vers 1542(G): He he! Ihr muntren
Partitur, Takt 272-273(III): He! hehe! Ihr muntren

Textbuch, Vers 1612(G): als gebunden und blind er ist.
Partitur, Takt 410-411(III): als gebunden und blind er doch ist!

Textbuch, Vers 2014(G): Weißt du, Freund,
Partitur, Takt 1465-1466(III): Weißt du auch, mein Freund,

Erweiterung durch Wiederholung ganzer Wörter oder Phrasen (Kapitel 4.3.7.):

Textbuch, Vers 173(R): Wallala! Lalaleia! Lalei!
Partitur, Takt 421-424: Wallala! Wallala! Lalaleia, leialalei!

Textbuch, Vers 229(R): Heiajaheia!
Partitur, Takt 558-559: Heiajaheia! Heiajaheia!

Textbuch, Vers 1589(R): Noch mehr hierher!
Partitur, Takt 3356-3357: Noch mehr! Noch mehr hierher!

Textbuch, Vers 1771(R): He da! He da!
Partitur, Takt 3675-3677: Heda! Heda! Hedo!

Textbuch, Vers 1826(R): Rheingold!
Partitur, Takt 3827-3828: Rheingold! Rheingold!

Textbuch, Vers 1846(R): Rheingold!
Partitur, Takt 3858-3859: Rheingold! Rheingold!

Textbuch, Vers 2205-2206(W): Dies eine muß -/ muß du erhören!
Partitur, Takt 1454-1457(III): Dies eine/ muß du gewähren!

Textbuch, Vers 422(S): Halte! Halte! Wohin?
Partitur, Takt 1222-1225(I): Halte! Halte! Halte! Wohin?

Textbuch, Vers: 1999(S): Wache, du Wala! erwache!
Partitur, Takt 114-119(III): Wache, erwache, du Wala! Erwache!

Textbuch, Vers 1018(G): Not! Not ist da!
Partitur, Takt 419-421(II): Not ist da!

Erweiterung durch Hinzufügung ganzer Wörter (Kapitel 4.3.8.):

Textbuch, Vers 969(R): Dank, du Dummer!
Partitur, Takt 1980-1982: Hab Dank, du Dummer!

Textbuch, Vers 1780(R): Donner ruft euch zu Heer!
Partitur, Takt 3690-3691: Donner, der Herr, ruft euch zu Heer!

Textbuch, Vers 775(W): das ihren Göttern verwehrt,
Partitur, Takt 378-380(II): das ihren Göttern wäre verwehrt,

Textbuch, Vers 1546(W): Hojotoho! Hojotoho!
Partitur, Takt 53-59(III): Hojotoho! Hojotoho! Hojotoho! Hojotoho! Heiaha!

Textbuch, Vers 1611(W): Heiaha! Heiaha!
Partitur, Takt 213-215: Hojotoho! Hojotoho! Heiaha!

Textbuch, Vers 1953-1954(W): Du Schrecklicher, wende/ die schreiende Schmach
Partitur, Takt 863-875(III): Schrecklicher Vater! Wende die Schmach! Schrecklicher,
wende, ach wende die schreiende Schmach von ihr!

Textbuch, Vers 1955(W): wie die Schwester träf' uns ihr Schimpf!
Partitur, Takt 873-881(III): wie die Schwester träf' uns selbst auch ihr Schimpf!

Textbuch, Vers 715(S): verfallen – lass' ich's dem,
Partitur, Takt 1892-1894(I): verfallen laß ich es dem,

Textbuch, Vers 837(S): sinnend fand ich's aus.
Partitur, Takt 2174-2175(I): sinnend fand ich es aus.

Textbuch, Vers 936(S): hahei! hahei!
Partitur, Takt 2450-2452(I): Hahei! Hahei! Hoho!

Textbuch, Vers 946(S): hahei! hahei!
Partitur, Takt 2478-2480(I): Hahei! Hahei! Hoho!

Textbuch, Vers 956(S): hahei! hahei!
Partitur, Takt 2506-2508(I): Hahei! Hahei! Hoho!

Textbuch, Vers 1054(S): Hoho! hahei! hoho!
Partitur, Takt 274-2745(I): Hoho! Hoho! Hoho! Hahei!

Textbuch, Vers 1323(S): mir läßt er Sorg' und Spott.
Partitur, Takt 485-488(II): mich läßt er in Sorg' und Spott.

Textbuch, Vers 1870(S): nie tust du mehr einen Schluck!
Partitur, Takt 1634-1635(II): Nie tust du mehr 'nen Schluck! – hihihihhi!

Textbuch, Vers 584(G): fehlend – ich weiß -
Partitur, Takt 1118-1119(I): fehlend – ich weiß es –

Textbuch, Vers 687(G): gäbe den Ring sie zurück,
Partitur, Takt 1334-1336(I): gäbe den Ring sie wieder zurück, -

Textbuch, Vers 1130(G): Merket klug,
Partitur, Takt 869-870(II): Jetzt merket klug,

Textbuch, Vers 1170-1171(G): Betrug?! An wem Verrat?
Partitur, Takt 958-959(II): Verrat?! An wem?

Textbuch, Vers 1280(G): Glaub, mehr zürnt's mich als dich,
Partitur, Takt 1245-1247(II): Glaub, mehr zürnt es mich als dich,

Textbuch, Vers 1611(G): wähnt er sich,
Partitur, Takt 407-410(III): verwähnt sich der Held,
Textbuch, Vers 1854(G): nicht bläst er's mehr;
Partitur, Takt 1052-1053(III): nicht bläst er es mehr;

Textbuch, Vers 1990(G): geb' ich euch:
Partitur, Takt 1394-1395(III): ich geb' es euch:

Textbuch, Vers 2014(G): Weißt du, Freund,
Partitur, Takt 1465-1466(III): Weißt du auch, mein Freund,

Reduktion der Verbform (Kapitel 4.4.1.):

Textbuch, Vers 28(R): Luget, wer uns belauscht!, S. 11
Partitur, Takt 193: Lugt, wer uns belauscht!, S. 20

Textbuch, Vers 597(R): prüfte ich selbst
Partitur, Takt 1230-1231: prüft' ich selbst

Textbuch, Vers 628(R): wie liebe sich das wohl geloben?
Partitur, Takt 1289-1291: wie ließ' sich das wohl geloben?

Textbuch, Vers 862(R): Was ist geschehen?
Partitur, Takt 1703-1704: Was ist gescheh'n?

Textbuch, Vers 1294(R): Das klügste schiene mir das,
Partitur, Takt 2695-2696: Das klügste schien' mir das,

Textbuch, Vers 1428(R): der Wassertiefe entwandtest?
Partitur, Takt 3031-3034: der Wassertiefe entwandt?

Textbuch, Vers 1692(R): sinne in Sorg' und Furcht!
Partitur, Takt 3520-3521: sinn in Sorg' und Furcht!

Textbuch, Vers 280(W): zehret mein Herz: -
Partitur, Takt 829(I): zehrt mein Herz.

Textbuch, Vers 1091(W): wer mir vertraut! -
Partitur, Takt 915-916(II): wer mir traut. –

Textbuch, Vers 1790(W): Denn eines wisse
Partitur, Takt 491-493(III): Denn eines wiss'

Textbuch, Vers 1946(W): schließe ich dich;
Partitur, Takt 851-852(III): schließ' ich dich fest,

Textbuch, Vers 2029(W): was zu schauen so herb
Partitur, Takt 1101-1102(III): was zu schaun so herb

Textbuch, Vers 2043(W): Siegmund mußte ich sehn.
Partitur, Takt 1126-1128(III): Siegmund muß' ich sehn.

Textbuch, Vers 2205-2206(W): Dies eine muß -/ muß du erhören!
Partitur, Takt 1454-1457(III): Dies eine/ muß du gewähren!

Textbuch, Vers 209(S): die du böser bändigen sollst. -
Partitur, Takt 732-735(I): die du böser bänd'gen sollst. –

Textbuch, Vers 1307(S): Ich lieg' und besitze: -
Partitur, Takt 440-443(II): Ich lieg' und besitz':

Textbuch, Vers 1420(S): Ich lasse dich schon:
Partitur, Takt 661-662(II): Ich lass' dich schon.

Textbuch, Vers 1727(S): Was ihr mir nützet
Partitur, Takt 1355-1356(II): Was ihr mir nützt,

Textbuch, Vers 1817(S): Stamml' ich und fas'le wohl gar?
Partitur, Takt 1538-1539(II): Stamml' ich, fasl' ich wohl gar?

Textbuch, Vers 1940(S): erweckt' er die Braut,
Partitur, Takt 1806-1807(II): weckt' er die Braut,

Textbuch, Vers 1980(S): Wala, erwache!
Partitur, Takt 76.77(III): Wala! Erwach'!

Textbuch, Vers 2607(S): ewig wäre ich,
Partitur, Takt 1488-1489(III): ewig bin ich,

Textbuch, Vers 2669(S): Dein werde ich
Partitur, Takt 1626-1628(III): Dein werd' ich

Textbuch, Vers 2734(S): Ende in Wonne,
Partitur, Takt 1737-1738(III): End' in Wonne,

Textbuch, Vers 184(G): Gedenke des wilden Feuers,
Partitur, Takt 451-453: gedenk des wilden Feuers,

Textbuch, Vers 277(G): so schelte auch ich.
Partitur, Takt 51(I): so schelt' auch ich.

Textbuch, Vers 486(G): Brünnhilde bringe ich dir.
Partitur, Takt 621-622(I): Brünnhilde bring' ich dir.

Textbuch, Vers 498(G): blüht im Trank unser Blut.
Partitur, Takt 674-675(I): blüh' im Trank unser Blut!

Textbuch, Vers 602(G): leucht' ich und lache nun auf. -
Partitur, Takt 1160-1164(I): leucht' und lach' ich heut auf!

Textbuch, Vers 682(G): Tief seufzte er auf,
Partitur, Takt 1325-1326(I): Tief seufzt' er auf, -

Textbuch, Vers 1705(G): selbst nicht konnte,
Partitur, Takt 673-674(III): selber nicht konnt',

Textbuch, Vers 1778(G): erweckt' er die Braut,
Partitur, Takt 792-793(III): weckt' er die Braut,

Textbuch, Vers 1824(G): wieherte sein Roß; -
Partitur, Takt 1003-1004(III): wiehern sein Roß

Textbuch, Vers 2005(G): fahret vorbei:
Partitur, Takt 1430-1431(III): fahrt vorbei:

Reduktion der Substantivform (Kapitel 4.4.2.):

Textbuch, Vers 1599(R): Nicht dich Schmähhlichen zu zerschmettern?
Partitur, Takt 3366-3367 : Nicht dich Schmähl'chen zu zerschmettern?

Textbuch, Vers 490(W): der dir aus Augen
Partitur, Takt 1235-1236(I): der dir aus Aug'

Textbuch, Vers 927(W): er fluchte der Liebe,
Partitur, Takt 707(II): er fluchte der Lieb',

Textbuch, Vers 1109(W): der Seligen Ende
Partitur, Takt 959-960(II): der Sel'gen Ende

Textbuch, Vers 1118(W): kreißt ihr im Schoße:
Partitur, Takt 971(II): kreißt ihr im Schoß:

Textbuch, Vers 1121(W): doch der in Liebe ich freite,
Partitur, Takt 975-976(II): doch der in Lieb' ich freite,

Textbuch, Vers 1132(W): hüte ihr Ehe und Eide!
Partitur, Takt 998-999(II): hüte ihr Eh' und Eid! rym Neid-Eid, ENDREIM!!!

Textbuch, Vers 1173(W): der in Grauen und Wust
 Partitur, Takt 1065-1066(II): der in Grau'n und Wust

Textbuch, Vers 1232(W): die ganz ihr Sinne
 Partitur, Takt 1294-1295(II): die ganz ihr Sinn

Textbuch, Vers 1528(W): Traue dem Siegschwert!
 Partitur, Takt 1982(II): Traue dem Schwert!

Textbuch, Vers 1741(W): ein Wälsung wächst dir im Schoße!
 Partitur, Takt 414-416(III): ein Wälsung wächst dir im Schoß!

Textbuch, Vers 1813(W): Steh! Brünnhilde!
 Partitur, Takt 570-571(III): Steh! Brünhild'!

Textbuch, Vers 1831(W): Wo ist Brünnhilde,
 Partitur, Takt 610-611(III): Wo ist Brünhild',

Textbuch, Vers 2219(W): es leck' ihre Zunge
 Partitur, Takt 1479-1480(III): es leck' ihre Zung',

Textbuch, Vers 1222(S): ist Fafner, des Hortes Hüter: -
 Partitur, Takt 260-261(II): ist des Hortes Hüter: -

Textbuch, Vers 876(S): stets In der Lehre:
 Partitur, Takt 2289-2290(I): stets In der Lehr'

Textbuch, Vers 928(S): deine Mutter gab mir die Märe.
 Partitur, Takt 2428-2430(I): deine Mutter gab mir die Mär'.

Textbuch, Vers 1014(S): als Koch dient er dem Kinde:
 Partitur, Takt 2648-2651(I): als Koch dient er dem Kind.

Textbuch, Vers 1222(S): ist Fafner, des Hortes Hüter: -
 Partitur, Takt 260-261(II): ist des Hortes Hüter: -

Textbuch, Vers 1981(S): Aus langem Schläfe
 Partitur, Takt 78-79(III): Aus langem Schlaf

Textbuch, Vers 2145(S): Brünnhilde,
 Partitur, Takt 405-406(III): Brünhild'

Textbuch, Vers 2188(S): dem Sange entnehmen?
 Partitur, Takt 512-513(III): dem Sang entnehmen?

Textbuch, Vers 2358(S): Welch glänzendes Stahlgeschmiede?
 Partitur, Takt 881(III): Welch glänzendes Stahlgeschmied'?

Textbuch, Vers 2448(S): daß ich das Auge erschaut,
 Partitur, Takt 1137-1138(III): daß ich das Aug' erschaut,

Textbuch, Vers 2637(S): O Siegfried! Siegfried!
Partitur, Takt 1548-1549(III): O Siegfried!

Textbuch, Vers 239(G): So wärst du Siegfried und Brünnhilde.
Partitur, Takt 582-584: So wärst du Siegfried und Brünnhild'?

Textbuch, Vers 341(G): genöss' er des würzigen Trankes,
Partitur, Takt 206-209(I): genöss' er des würzigen Tranks, -

Textbuch, Vers 401(G): Land und Leute -
Partitur, Takt 401(I): Land und Leut':

Textbuch, Vers 431(G): Brünnhilde! ...
Partitur, Takt 457(I): Brünnhild'!

Textbuch, Vers 576(G): galt meine Eile.
Partitur, Takt 1101-1102(I): galt meine Eil'.

Textbuch, Vers 1104(G): Heil! Heil dir, Gunther!
Partitur, Takt 783-784(II): Heil dir,

Textbuch, Vers 1112(G): Brünnhilde – und Gunther,
Partitur, Takt 809-810(II): Brünnhild' und Gunther, -

Textbuch, Vers 1113(G): Gutrune – und Siegfried!
Partitur, Takt 811-814(II) : Gutrun' und Siegfried! -

Textbuch, Vers 1409(G): Er falle – dir zum Heile!
Partitur, Takt 1566-1568(II): Er falle – dir zum Heil!

Textbuch, Vers 1440(G): mit seinem Blute
Partitur, Takt 1636-1638(II): mit seinem Blut

Textbuch, Vers 1446(G): Wotan! Wotan!
Partitur, Takt 1653-1654(II): Wotan!

Textbuch, Vers 1464(G): Alberich! Alberich!
Partitur, Takt 1654-1656(II): Alberich!

Textbuch, Vers 1578(G): weiche, weiche dem Fluche!
Partitur, Takt 355-357(III): Weiche! Weiche dem Fluch!

Textbuch, Vers 1855(G): nicht stürmt er zum Jagen,
Partitur, Takt 1053-1054(III): nicht stürmt er zur Jagd,

Textbuch, Vers 1861(G): Gutrune, holde Schwester!
Partitur, Takt 1075-1077(III): Gutrun', holde Schwester,

Textbuch, Vers 1907(G): Armselige, schweig!
Partitur, Takt 1195-1197(III): Armsel'ge, schweig!

Textbuch, Vers 1918(G): O Jammer! Jammer!
 Partitur, Takt 1213(III): Ach, Jammer!

Reduktion der Adjektivform (Kapitel 4.4.3.):

Textbuch, Vers 669(R): mächtiger dünk‘
 Partitur, Takt 1357 : mächt‘ger dünk‘

Textbuch, Vers 846(R): Den seligen Göttern wie geht’s?
 Partitur, Takt 1671-1673: Den sel‘gen Göttern wie geht’s?

Textbuch, Vers 1013(R): der Niblungen nächtiges Heer
 Partitur, Takt 2081-2084: der Niblungen nächt‘ges Heer

Textbuch, Vers 1149(R): der listige Schelm
 Partitur, Takt 2344: der list‘ge Schelm

Textbuch, Vers 279(W): entzückendes Bangen
 Partitur, Takt 827-828(I): entzückend Bangen

Textbuch, Vers 435(W): holdeste Däfte
 Partitur, Takt 1121(I): holde Däfte

Textbuch, Vers 534(W): An dem kühnen Blick
 Partitur, Takt 1336(I): An dem Blick

Textbuch, Vers 1283(W): mit mächtiger Wehr.
 Partitur, Takt 1398-1399(II): mit mächt‘ger Wehr:

Textbuch, Vers 1367(W): So lange du lebst
 Partitur, Takt 1637-1638(II): So lang du lebst,

Textbuch, Vers 1927(W): bei der Götter traulichem Mahle
 Partitur, Takt 803-807(III): bei der Götter traurem Mahle

Textbuch, Vers 2095(W): meine ewige Trauer zu enden: -
 Partitur, Takt 1236-1239(III): meine ew‘ge Trauer zu enden:

Textbuch, Vers 99(S): als könnt’ er ‘was rechtes:
 Partitur, Takt 374-376(I): als könnt’ er was recht’s:

Textbuch, Vers 219(S): das ist dir kindischem Sproß
 Partitur, Takt 764-765(I): das ist dir kind’schem Sproß

Textbuch, Vers 467(S): wichtiges konnt’ ich
 Partitur, Takt 1334(I): wicht‘ges konnt’ ich

Textbuch, Vers 709(S): hör, verfallener Zwerg; -
 Partitur, Takt 1876-1878(I): hör, verfall’ner Zwerg!

Textbuch, Vers 1200(S): was mit den trotzigen
Partitur, Takt 220-221(II): was mit den Trotz'gen

Textbuch, Vers 1330(S): So lange das Gold
Partitur, Takt 502-503(II): So lang das Gold

Textbuch, Vers 1752(S): mit listiger Runen Rat?
Partitur, Takt 1403-1404(II): mit list'ger Runen Rat?

Textbuch, Vers 1893(S): mein brünstiges Blut;
Partitur, Takt 1707-1708(II): mein brünst'ges Blut!

Textbuch, Vers 1925(S): wohl ein gutes Gesell?
Partitur, Takt 1775-1776(II): wohl ein gut' Gesell?

Textbuch, Vers 2331(S): zerspring' es am ewigen Speer!
Partitur, Takt 729-731(III): zerspring' es am ew'gen Speer!

Textbuch, Vers 2597(S): gebundene Augen;
Partitur, Takt 1446-1447(III) : gebund'ne Augen.

Textbuch, Vers 20(G): da sang ich heiligen Sinn. -
Partitur, Takt 60-62: da sang ich heil'gen Sinn.

Textbuch, Vers 1110(G): Zwei selige Paare
Partitur, Takt 803-804(II): Zwei sel'ge Paare

Textbuch, Vers 1172(G): Heilige Götter!
Partitur, Takt 964-967(II): Heil'ge Götter,

Textbuch, Vers 1209(G): von diesem traurigen Weib.
Partitur, Takt 1070-1072(II): von diesem traur'gen Weib. -

Textbuch, Vers 1461(G): Gefallener Fürst!
Partitur, Takt 1646-1647(II): gefall'ner Fürst!

Textbuch, Vers 1582(G): ewiges Seil,
Partitur, Takt 363(III): Seil!

Textbuch, Vers 1933(G): verlangt mein eigener Leib. -
Partitur, Takt 1254-1256(III): verlangt mein eigener Leib.

Reduktionum ein Personalpronomen (Kapitel 4.4.4.):

Textbuch, Vers 646(R): halte mir Stich!
Partitur, Takt 1319: Halte Stich!

Textbuch, Vers 936(R): Fertig ist es
Partitur, Takt 1912: Fertig ist's

Textbuch, Vers 1247(R): taugt mir der Helm.
Partitur, Takt 2611-2612: taugt der Helm.

Textbuch, Vers 1523(R): Bringst du mir gute Kunde?
Partitur, Takt 3233-3234: Bringst du gute Kunde?

Textbuch, Vers 1394(W): Du süßestes Weib!
Partitur, Takt 1676-1677(II): Süßestes Weib,

Textbuch, Vers 1816(W): weh' dir, Brünnhilde!
Partitur, Takt 574-576(III): Weh'! Brünhild'!

Textbuch, Vers 2158(W): ich rettete ihn:
Partitur, Takt 1367-1368(III): rettete ihn:

Textbuch, Vers 509(S): die Welt durchwandertest du weit: -
Partitur, Takt 1422-1424(I): die Welt durchwandertest weit; -

Textbuch, Vers 2146(S): sie weckt hold sich der Held:
Partitur, Takt 406-408(III): weckt sich hold der Held:

Textbuch, Vers 2745(S): er ist mir immer,
Partitur, Takt 1754-1755(III): ist mir immer,

Textbuch, Vers 2767(S): sie ist mir immer
Partitur, Takt 1758-1759(III): ist mir immer

Textbuch, Vers 1109(G): ihm, der zum Weib dich gewann.
Partitur, Takt:801-803(II): der dich zum Weib gewann.

Beschränkungen um/ in andere(n) Wörter(n) (Kapitel 4.4.5.):

Textbuch, Vers 319(R): Wehe! Wehe!
Partitur, Takt711-712: Weh! Weh!

Textbuch, Vers 380-381(R): sollten mit sanftem Band dich binden zu säumender Rast
Partitur, Takt 874-876: sollten dich binden zu säumender Rast

Textbuch, Vers 732(R): Taugte wohl auch
Partitur, Takt 1469: Taugte wohl

Textbuch, Vers 1132(R): glaubt, kenn' ich gar gut.
Partitur, Takt 2332: glaubt, kenn' ich gut!

Textbuch, Vers 1587(R): O böser Mann!
Partitur, Takt 3353: Böser Mann!

Textbuch, Vers 812(W): bang auf den Fersen dir folgt?
Partitur, Takt 424-425(II): auf den Fersen dir folgt?

Textbuch, Vers 1511(W): Steh dort, daß ich dich stelle!
Partitur, Takt 1953-1954(II): Steh, daß ich dich stelle!

Textbuch, Vers 1564(W): Ruhig dort, Brauner!
Partitur, Takt 97(III) : Ruhig, Brauner!

Textbuch, Vers 1566-1567(W): Hojotoho! Hojotoho!/ Heiaha! Heiaha!
Partitur, Takt 99-100(III): Hojoho! Hojoho!

Textbuch, Vers 1732(W): daß ich's nicht denke! -
Partitur, Takt 401-402(III): daß ich's denke!

Textbuch, Vers 1826(W): Wehe! Wehe!
Partitur, Takt 594(III): Weh'!

Textbuch, Vers 1880(W): gegen mich selbst die Waffe gewandt,
Partitur, Takt 696-697(III): gegen mich die Waffe gewandt,

Textbuch, Vers 1913(W): das sagte dir Wotan:
Partitur, Takt 771-772(III): sagte dir Wotan:

Textbuch, Vers 1938(W): Wehe! Wehe!
Partitur, Takt 832-834(III): Wehe! Weh'!

Textbuch, Vers 1950(W): halt ein mit dem Fluch!
Partitur, Takt 857-859(III): Halt ein den Fluch!

Textbuch, Vers 316(S): deinem einz'gen Freund;
Partitur, Takt 963-964(I): dem einzigen Freund!

Textbuch, Vers 371(S): so laß mich nun Zeichen sehn!
Partitur, Takt 1086-1088(I): so laß mich Zeichen sehn!

Textbuch, Vers 607(S): zur Höhle lugt' er es herein:
Partitur, Takt 1646-1647(I): zur Höhle lugt' er herein:

Textbuch, Vers 702(S): doch was zunächst sich dir fand,
Partitur, Takt 1863-1865(I): doch zunächst dir sich fand,

Textbuch, Vers 1067(S): hahahei! hei! hei!
Partitur, Takt 2762-2763(I): haheiaha!

Textbuch, Vers 1077(S): Hahei! hoho! hahei!
Partitur, Takt 2775(I): Heiah!

Textbuch, Vers 1341(S): fortan mich meiden!
Partitur, Takt 557-558(II): mich meiden!

Textbuch, Vers 1717(S): aus der Höhle kommt er schon her. –
Partitur, Takt 1341-1342(II): Aus der Höhle kommt er daher.

Textbuch, Vers 1778(S): das hast du vollbracht;
Partitur, Takt 1459-1460(II): hast du vollbracht;

Textbuch, Vers 1892(S): Brausend jagt sich
Partitur, Takt 1707(II): Brausend jagt

Textbuch, Vers 1900(S): erkies' ich mir unter der Linde!
Partitur, Takt 1718-1720(II): erkies' ich unter der Linde.

Textbuch, Vers 1938(S): ein Feuer umbrennt ihren Saal:
Partitur, Takt 1803-1804(II): Feuer umbrennt ihren Saal:

Textbuch, Vers 2182(S): Mich wies es ein singend
Partitur, Takt 503-504(III): Mich wies ein singend

Textbuch, Vers 2695(S): O Siegfried! Siegfried!
Partitur, Takt 1665-1667(III): Siegfried! Siegfried!

Textbuch, Vers 311(G): Von dem Niblungenhort vernahm ich:
Partitur, Takt 131-133(I): Vom Niblungenhort vernahm ich:

Textbuch, Vers 468(G): die kein Rat je mir erringt.
Partitur, Takt 373-376(I): die kein Rat mir je gewinnt.

Textbuch, Vers 505-506(G): was in Tropfen hold/ heute wir tranken,
Partitur, Takt 700-702(I): was in Tropfen heut/ hold wir tranken,

Textbuch, Vers 940(G): mit dem ich jetzt dich rief,
Partitur, Takt 249-250(II): mit dem ich dich rief,

Textbuch, Vers 1776(G): ein Feuer umbrennt ihren Saal:
Partitur, Takt 789-790(III): Feuer umbrennt ihren Saal:

Textbuch, Vers 1823(G): Wild hört ich
Partitur, Takt 1003(III): Wild

Textbuch, Vers 1838(G): Öde alles! - -
Partitur, Takt 1028(III): Öd' alles!

Textbuch, Vers 1902(G): wie des hehrsten Helden sie wert.
Partitur, Takt 1182-11185(III): des höchsten Helden wert.

Textbuch, Vers 1909(G): als Buhlerin nur
Partitur, Takt 1199-1200(III): als Buhlerin

Textbuch, Vers 1920(G): daß Brünnhild' die Traute war,
Partitur, Takt 1216-1217(III): Brünnhild' war die Traute,

Textbuch, Vers 1935(G): Wie die Sonne lauter
Partitur, Takt 1270-1271(III): Wie Sonne lauter

Textbuch, Vers 1018(G): Not! Not ist da!
Partitur, Takt 419-421(II): Not ist da!

Umstellung (Kapitel 4.5.):

Textbuch, Vers 102(R): wie du bist zu schau! S. 16
Partitur, Takt 302-303: wie bist du zu schau? S. 34

Textbuch, Vers 232(R): das dort so gleißt und glänzt? S. 23
Partitur, Takt 569-571: das dort so glänzt und gleißt? S. 66

Textbuch, Vers 312(R): das Gold entreiß ich dem Riff
Partitur, Takt 696-697: entreiße dem Riff das Gold

Textbuch, Vers 710-711(R): doch schlau entschlüpfte immer/ Unserm Zwange der Zwerg
Partitur, Takt 1434-1436(R): doch schlau entschlüpfte unserm Zwange/ Immer der Zwerg

Textbuch, Vers 718(R): daß es dem Niblung genügt?
Partitur, Takt 1444-1446: daß dem Niblung es genügt?

Textbuch, Vers 743(R): wohl sich das Gold?
Partitur, Takt -1485-1484: sich wohl das Gold?

Textbuch, Vers 776(R): ziehst du den Räuber zu Recht,
Partitur, Takt 1545-1547: ziehst den Räuber du zu Recht,

Textbuch, Vers 804(R): leicht wird's dir
Partitur, Takt 1603: leicht wird dir's

Textbuch, Vers 825(R): das Rheingold rot und licht -
Partitur, Takt 1632-1634: das Rheingold licht und rot –

Textbuch, Vers 1033(R): den Hort zu häufen dem Herrn.
Partitur, Takt 2123-2126: dem Herrn zu häufen den Hort.

Textbuch, Vers 1320(R): bestimmst du mir drin zum Stall?
Partitur, Takt 2863-2865: bestimmst du drin mir zum Stall?

Textbuch, Vers 1359(R): lass' ich für die Lehre den Tand. –
Partitur, Takt 2910-2911: lass' für die Lehre ich den Tand.

Textbuch, Vers 1386(R): laßt mich nun ziehn!
Partitur, Takt 2987-2989 nun laßt mich ziehn:

Textbuch, Vers 1431(R): ob sie ihr Gold
Partitur, Takt 3036-3037: ob ihr Gold sie

Textbuch, Vers 1432(R): dir zu eigen gaben
Partitur, Takt 3037-3038: zu eigen dir gaben

Textbuch, Vers 1650(R): nicht fahren doch lass' ich den Ring!
Partitur, Takt 3437-3438: doch nicht fahren lass' ich den Ring!

Textbuch, Vers 1729(R): Laß den Hort ihn raffen:
Partitur, Takt 3598-3599: Den Hort laß ihn raffen;

Textbuch, Vers 1831(R): nun wir klagen!
Partitur, Takt 3836: wir nun klagen:

Textbuch, Vers 116(W): sieh, wie sie gierig dich frägt!
Partitur, Takt 473-474(I): sieh wie gierig sie dich frägt.

Textbuch, Vers 380-381(W): O fänd' ich ihn heut/ und hier, den Freund;
Partitur, Takt 1025-1030(I): O fänd' ich ihn hier/ und heut, den Freund;

Textbuch, Vers 483(W): zuerst den Freund ich ersah.
Partitur, Takt 1215-1219(I): zuerst ich den Freund ersah.

Textbuch, Vers 502-503(W): in den Schläfen der Adern/ Geäst sich schlingt!
Partitur, Takt 1263-1265(I): der Adern Geäst/ in den Schläfen sich schlingt!

Textbuch, Vers 840(W): wenn zur Schlacht der Rächer ihn ruft.
Partitur, Takt 494-495(II): wenn zur Schlacht ihn der Rächer ruft!

Textbuch, Vers 872(W): wie er das Los gekiest!
Partitur, Takt 577-579(II): wie das Los er gekiest.

Textbuch, Vers 916(W): übt' ich Untreue,
Partitur, Takt 698(II): Untreue übt' ich,

Textbuch, Vers 955(W): daß sie nun Rede mir stand.
Partitur, Takt 731-732(II): daß sie Rede nun mir stand.

Textbuch, Vers 1078-1079(W): So leicht entfrug mir/ ja Fricka den Trug!
Partitur, Takt 885-886(II): So leicht ja entfrug mir/ Fricka den Trug:

Textbuch, Vers 1099(W): eines nur will ich noch:
Partitur, Takt 938-941(II): Nur eines will ich noch:

Textbuch, Vers 1138(W): kämpfe du nun!
Partitur, Takt 1005(II): kämpfe nun du!

Textbuch, Vers 1209(W): zur Rast hielt dich kein Ruf.
Partitur, Takt 1216-1218(II): kein Ruf hielt dich zur Rast.

Textbuch, Vers 1464(W): Du hörst den Ruf?
Partitur, Takt 1801-1802(II): Hörst du den Ruf?

Textbuch, Vers 1524(W): seine Schneide schmecke du jetzt!
Partitur, Takt 1972-1974(II): seine Schneide schmecke jetzt du!

Textbuch, Vers 1558(W): Als Feinde sah ich nur
Partitur, Takt 88-89(III): Als Feinde nur sah ich

Textbuch, Vers 1562-1563(W): Die Rosse entzweit noch/ der Recken Zwist!
Partitur, Takt 95-97(III): Der Recken Zwist/ entzweit noch die Rosse!

Textbuch, Vers 1583(W): zu Weid' und Rast!
Partitur, Takt 162-163(III): zu Rast und Weid'!

Textbuch, Vers 1589(W): schon büßte die Graue!
Partitur, Takt 173-174(III): büßte schon die Graue!

Textbuch, Vers 1881(W): die allein mein Wunsch ihr schuf! -
Partitur, Takt 697-6999(III): die mein Wunsch allein ihr schuf.

Textbuch, Vers 1928-1929(W): das Trinkhorn reichst du/ mir traut nicht mehr;
Partitur, Takt 807-811(III): das Trinkhorn nicht reichst du/ traulich mir mehr;

Textbuch, Vers 2031(W): daß Schutz du Siegmund versagtest.
Partitur, Takt 1104-1107(III): daß Siegmund Schutz du versagtest.

Textbuch, Vers 2106(W): du sagtest von mir dich los.
Partitur, Takt 1267-1269(III): von mir sagtest du dich los.

Textbuch, Vers 2140(W): mit dir nicht mehr schaffen und walten;
Partitur, Takt 1334-1336(III): nicht mehr mit dir schaffen und walten,

Textbuch, Vers 2170(W): Und das ich in Stücken ihm schlug. -
Partitur, Takt 1382-1383(III) : Und das ich ihm in Stücke schlug!

Textbuch, Vers 2204(W): der Gunst zu viel!
Partitur, Takt 1449-1451(III): zu viel der Gunst!

Textbuch, Vers 2229-2230(W): und darf minnig/ mein Gruß nimmer dich grüßen;
Partitur, Takt 1516-1520(III): und darf nicht minnig/ mein Gruß dich mehr grüßen;

Textbuch, Vers 33(S): Und nicht kann ich's schweißen,
Partitur, Takt 225-226(I) : Und ich kann's nicht schweißen,

Textbuch, Vers 67(S): ließ ich da hallend tönen:
Partitur, Takt 296-298(I): ließ ich hallend da ertönen:

Textbuch, Vers 74(S): doch bess're wohl fänd' ich noch!
Partitur, Takt 314-316(I): doch bess're fänd' ich wohl noch!

Textbuch, Vers 114(S): was Gutes ich ihm schuf,
Partitur, Takt 435-438(I): was ich ihm Gutes schuf,

Textbuch, Vers 168-169(S): Trägst du mir Speise/ und Trank herbei -
Partitur, Takt 611-614(I): Trägst du mir Trank/ und Speise herbei,

Textbuch, Vers 285(S): was zuvor ich umsonst besann:
Partitur, Takt 896-898(I): was zuvor umsonst ich besann:

Textbuch, Vers 301-302(S): entwand ich's nicht/ mit Gewalt dem Schuft
Partitur, Takt 933-936(I): entwand ich's mit Gewalt/ nicht dem Schuft!

Textbuch, Vers 348(S): Trank und Speise
Partitur, Takt 1042-1043(I): Speise und Trank

Textbuch, Vers 459(S): Gaben gönnten mir viele:
Partitur, Takt 1320-1322(I): Gaben gönnten viele mir:

Textbuch, Vers 644(S): daß er den Ring erränge,
Partitur, Takt 1719-1720(I): daß den Ring er erränge,

Textbuch, Vers 647(S): muß nun Siegfried schwingen,
Partitur, Takt 1725-1726(I): muß Siegfried nun schwingen,

Textbuch, Vers 877(S): was willst du nun rechtes rüsten?
Partitur, Takt 2290-2292(I): was willst du rechtes nun rüsten?

Textbuch, Vers 1030(S): Hoho! hahei! hoho!
Partitur, Takt 2694-2696(I): Hoho! Hoho! Hahei!

Textbuch, Vers 1034(S): hahei! hoho!
Partitur, Takt 2702-2703(I): Hoho! Hahei!

Textbuch, Vers 1058(S): hahei! hoho!
Partitur, Takt 2751-2752(I): Hoho! Hahei!

Textbuch, Vers 1092(S): ich hab' ihn gewonnen,
Partitur, Takt 2792-2793(I): ihn hab' ich gewonnen,

Textbuch, Vers 1334(S): Zur Stelle sind wir:
Partitur, Takt 543-544(II): Wir sind zur Stelle;

Textbuch, Vers 1345(S): dich werd' ich endlich da los!
Partitur, Takt 561-562(II): dich endlich werd' ich da los!

Textbuch, Vers 1457(S): Wie sah wohl mein Vater aus? –
Partitur, Takt 747-749(II): Wie sah mein Vater wohl aus?

Textbuch, Vers 1662(S): zwang mir zur Kunst erst den Zwerg.
Partitur, Takt 1263-1264(II): zwang mir den Zwerg erst zur Kunst.

Textbuch, Vers 1679(S): gar wohl König nun sein?
Partitur, Takt 1285-1287(II): wohl gar König nun sein?

Textbuch, Vers 1776(S): schließ ich die Augen dir bald!
Partitur, Takt 1454-1456(II): schließ' ich dir die Augen bald.

Textbuch, Vers 1793(S): nun gutwillig nicht, -
Partitur, Takt 1488-1489(II): gutwillig nun nicht,

Textbuch, Vers 1799(S): doch mein Leben auch muß ich dir lassen?
Partitur, Takt 1502-1505(II): doch auch mein Leben muß ich dir lassen?

Textbuch, Vers 1889(S): so fandet ihr beide nun Ruh'!
Partitur, Takt 1693-1696(II): so fandet beide ihr nun Ruh'.

Textbuch, Vers 1926(S): Willst du das rechte mir raten?
Partitur, Takt 1778-1779(II): Willst du mir das rechte raten?

Textbuch, Vers 2048(S): hieß er für ihn sie küren.
Partitur, Takt 233-235(III): hieß für sich er sie küren.

Textbuch, Vers 2057(S): wo am stärksten er selbst sich bezwang:
Partitur, Takt 252-254(III): wo er am stärksten selbst sich bezwang:

Textbuch, Vers 2093(S): da des Zaubers ich mächtig bin. –
Partitur, Takt 313-315(III): da des Zaubers mächtig ich bin. -

Textbuch, Vers 2122(S): daß du sorglos ewig nun schläfst. –
Partitur, Takt 354-357(III): daß sorglos ewig du nun schläfst!

Textbuch, Vers 2137(S): meines Rates bar,
Partitur, Takt 390-391(III): bar meines Rates,

Textbuch, Vers 2195(S): Erschlugst du den Riesen,
Partitur, Takt 521-522(III): Erschlugst den Riesen du,

Textbuch, Vers 2216(S): daß die Stücken nichts mir nützten,
Partitur, Takt 548-550(III): daß die Stücken mir nichts nützten,

Textbuch, Vers 2229(S): so sollst du mir Achtung bieten.
Partitur, Takt 569-571(III): so sollst du Achtung mir bieten.

Textbuch, Vers 2254(S): wo nichts du weißt,
Partitur, Takt 604-605(III): wo du nichts weißt,

Textbuch, Vers 2484-2485(S): der Gedanke, den nie/ ich nennen durfte
Partitur, Takt 1211-1214(III): der Gedanke, den ich nie/ nennen durfte

Textbuch, Vers 2553-2554(S): mir in die Brust/ brach nun die Lohe,
Partitur, Takt 1341-1342(III): nun brach die Lohe/ mir in die Brust;

Textbuch, Vers 2634-2635(S): lachst du aus mir/ dann selig selbst dir entgegen,
Partitur, Takt 1541-1545(III): lachst du selig dann/ aus mir dir entgegen,

Textbuch, Vers 2662(S): Lebe und lache,
Partitur, Takt 1604-1605(III): Lache und lebe,

Textbuch, Vers 2715(S): das nie ich gelernt –
Partitur, Takt 1697-1698(III): das ich nie gelernt,

Textbuch, Vers 2717(S): kaum mich gelehrt:
Partitur, Takt 1699-1700(III): mich kaum gelehrt:

Textbuch, Vers 7(G): Wollen wir singen und spinnen,
Partitur, Takt 38-39: Wollen wir spinnen und singen,

Textbuch, Vers 132(G): Aus Neid und Not
Partitur, Takt 274-275: Aus Not und Neid

Textbuch, Vers 211(G): für den Ring nun nimm auch mein Roß!
Partitur, Takt 524-526: Für den Ring nimm nun auch mein Roß!

Textbuch, Vers 325(G): wär' dann Brünnhild' nicht dein?
Partitur, Takt 168-169(I): wär' dann nicht Brünnhilde dein?

Text, Vers 350(G): Wie suchten wir ihn auf?
Partitur, Takt 236-237(I): Wie fänden ihn wir auf?

Textbuch, Vers 454(G): zehend ihn zünden mein Blut!
Partitur, Takt 519-521(I): ihn zehend zünden mein Blut!

Textbuch, Vers 468(G): die kein Rat je mir erringt.
Partitur, Takt 373-376(I): die kein Rat mir je gewinnt.

Textbuch, Vers 505-506(G): was in Tropfen hold/ heute wir tranken,
Partitur, Takt 700-702(I): was in Tropfen heut/ hold wir tranken,

Textbuch, Vers 575(G): Einzig nur dir
Partitur, Takt 1100-1101(I): Einzig dir nur

Textbuch, Vers 842(G): Gab die Mutter mir Mut,
Partitur, Takt 62-64(II): Gab mir die Mutter Mut,

Textbuch, Vers 843(G): nicht doch mag ich ihr danken,
Partitur, Takt 64-66(I): nicht mag ich ihr doch danken,

Textbuch, Vers 983(G): Wie empfing sie nun Gunther von dir?
Partitur, Takt 331-333(II): Wie empfing Gunther sie nun von dir?

Textbuch, Vers 1000(G): daß heiter und gern sie weile!
Partitur, Takt 363-365(II): daß heiter sie und gern hier weile!

Textbuch, Vers 1003(G): zur Hochzeit nach Gibichs Hof!
Partitur, Takt 368-379(I): nach Gibichs Hof zur Hochzeit!

Textbuch, Vers 1013-1014(G): Waffen durch's Land!/ Waffen! Waffen!
Partitur, Takt 405-410(II): Waffen! Waffen!// Waffen durchs Land!

Textbuch, Vers 1125(G): Hier ist dein Gatte.
Partitur, Takt 858-859(II): Hier steht dein Gatte.

Textbuch, Vers 1162(G): Ist's der, den Gunther du gabst,
Partitur, Takt 934-935(II): Ist's der, den du Gunthern gabst,

Textbuch, Vers 1078(G): da der grimme Hagen
Partitur, Takt 649-651(II): da Hagen, der Grimme,

Textbuch, Vers 1228-1229(G): Bezeuge, daß falsch/ jene dich zeiht!
Partitur, Takt 12'107-1109(II): Bezeuge, daß jene/ falsch dich zeiht!

Textbuch, Vers 1247(G): Wo mich Scharfes schneidet,
Partitur, Takt 1161-1163(II): Wo Scharfes mich schneide,

Textbuch, Vers 1259(G): Deine Wucht weih' ich,
Partitur, Takt 1197-1199(II): Ich weihe deine Wucht,

Textbuch, Vers 1286(G): daß dir ich es gewann,
Partitur, Takt 1255-1257(II): daß ich dir es gewann,

Textbuch, Vers 1352(G): das ihn nun vor Wunden gewahrt.
Partitur, Takt 1436-1439(II): das ihn vor Wunden nun gewahrt.

Textbuch, Vers 1358(G): nie reicht' er ihm fliehend den Rücken:
Partitur, Takt 1454-1455(II): nie reicht' er fliehend ihm den Rücken:

Textbuch, Vers 1411(G): gewinnst du von ihm den Ring,
Partitur, Takt 1571-1572(II): gewinnst von ihm du den Ring,

Textbuch, Vers 1426(G): der mir den Gatten entzückt!
Partitur, Takt 1604-1606(II): der den Gatten mir entzückt!

Textbuch, Vers 1458-1459(G): entrissen drum/ sei ihm der Ring!
Partitur, Takt 1638-1644(II): drum sei der Reif/ ihm entrissen!

Textbuch, Vers 1478(G): Wie hell strahltest du einst,
Partitur, Takt 90-93(III): wie hell du einsten strahltest,

Textbuch, Vers 1488(G): Wie froh strahltest du dann,
Partitur, Takt 139-141(III): wie froh du dann strahltest,

Textbuch, Vers 1610(G): So stark und weise
Partitur, Takt 406-409(III): So weise und stark

Textbuch, Vers 1625(G): wird heut noch dich argen beerben:
Partitur, Takt 437-439(III): wird noch heut dich Argen beerben;

Textbuch, Vers 1629(G): lent' ich nun Weiberart:
Partitur, Takt 457-458(III): lernte nun ich Weiber Art:

Textbuch, Vers 1828(G): das zum Rhein ich schreiten sah? –
 Partitur, Takt 1008-1009(III): das ich zum Ufer schreiten sah? –

Textbuch, Vers 1835(G): die zum Rhein ich schreiten sah? -
 Partitur, Takt 1022-1023(III): die ich zum Rheine schreiten sah? –

Textbuch, Vers 1886(G): sollst du nimmer empfahn.
 Partitur, Takt 1140-1142(III): sollst nimmer du empfahn!

Textbuch, Vers 1905(G): Die du ihm die Männer verhetzest,
 Partitur, Takt 1190-1192(III): die du die Männer ihm verhetzest, -

Textbuch, Vers 1906(G): weh, daß dem Haus du genaht!
 Partitur, Takt 1192-1194(III): weh, daß du dem Haus genaht!

Textbuch, Vers 1912(G): der er ewige Eide schwur,
 Partitur, Takt 1204-1207(III): der ewige Eide er schwur,

Textbuch, Vers 1994(G): rein'ge den Ring vom Fluch:
 Partitur, Takt 1400-1401(III): rein'ge vom Fluche den Ring! –

Textbuch, Vers 2000(G): der zum Unheil euch geraubt. -
 Partitur, Takt 1410-1413(III): das euch zum Unheil geraubt.

Textbuch, Vers 2026(G): faßt mir das Herz:
 Partitur, Takt 1484-1485(III) : das Herz mir erfaßt,

Hinzufügung (Kapitel 4.6.):

Textbuch, Vers(R): nach Vers 186: -
 Partitur, Takt 442-446: Wallala! Lalaleia! Leialalei!/ Heia! Heia! Hahei!

Textbuch, Vers(R): nach 245: -
 Partitur, Takt: 589-592: Wallala lalaleialalei! Wallala lalaleia jahei!

Textbuch, Vers(R): nach 295: -
 Partitur, Takt 653-656: Heiajaheia! Heiajaheia!/ Wallalalalalaleia jahei!

Textbuch, Vers(R): nach 480: -
 Partitur, Takt 1033-1037: Die dein Speer birgt, sind sie dir Spiel, des berat'nen Bundes
 Runen?

Textbuch, Vers(R): nach 832: -
 Partitur, Takt 1645- 1646: FREIA (aus der Ferne): Rettet! Helft!

Textbuch, Vers(R): nach 988 -
 Partitur, Takt 2038-2040: MIME Au! Au! Au!

Textbuch, Vers(R): nach 1578: - zwischen: LOGE. Zurück, du Grober! Und greif mir nichts an!

Partitur, Takt 3342-3343: FAFNER. Hierher!

Textbuch, Vers(R): Nach 1780: -

Partitur, Takt 3691-3693: Heda! Heda! Hedo! *nach* 1780

Textbuch, Vers(W): nach 1952: -

Partitur, Takt 863-864(III): Hör unser Flehn!

Textbuch, Vers(W): nach 1628: -

Partitur, Takt 253-255(III): HELMWIGE, GERHILDE;SIEGRUNE, ROSSWEISE:
Hojotoho! Hojotoho !
WALTRAUTE, GRIMGERDE, SCHWERTLEITE:
Heiaho! Heiaha!
ORTLINDE: Heiaha!

Textbuch, Vers(S): nach 953: -

Partitur, Takt 2489-2499(I): hahei, hoho, hahei!

Textbuch, Vers(S): nach 973: -

Partitur, Takt 2533-2537(I): SIEGFRIED Hoho! Hoho!/ Hoho, Hahei! Hahei!

Textbuch, Vers(G): nach 1032: -

Partitur, Takt 495-496(III): Mit schneidiger Wehr.

Textbuch, Vers(G): nach 1046

Partitur, Takt 548-549(II): Sag es an!

Textbuch, Vers(G): nach 1095 -

Partitur, Takt 757-758(II): Willkommen!

Textbuch, Vers(G): nach 1114: -

Partitur, Takt 829(II): Ist sie entrückt?

Textbuch, Vers(G): nach 1221 -

Partitur, Takt 1095-1096(II): MANNEN Brach er die Treue?

Textbuch, Vers(G): nach 1479 -

Partitur, Takt 97-111(III): Weialala, weialalaleialeiwala lalaleilalaleilalalei,
walalalalaweialawalalaweialalalawalalalaleialeialei
lalalala!

Textbuch, Vers(G): nach 1627: -

Partitur, Takt 447: Weialala weialala leialeiawalalala leialalala lei lalalala, lalalei,
wallalalala weia lawallala weialalaleiwallalalalaleialeialeialalal
alalalalala Lala!

Textbuch, Vers(G): nach 1798: -

Partitur, Takt 851-854(III): MANNEN Was tatest du!/ GUNTER Hagen, - was tatest du?

Nicht vertont (Kapitel 4.7.):

Textbuch, Vers 560-561(R): schuldig blieb ich/ Schächtern nie:
Partitur, Takt - : [nicht vertont]

Textbuch, Vers 1778(R): he da! he da!
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 617(W): Hahei! Hahei! Heiaho!
Partitur, Takt: [nicht vertont], durch Wiederholungen von 615-616 ersetzt

Textbuch, Vers 638(W): Hahei! Hahei! Heiaho!
Partitur, Takt: [nicht vertont], durch Wiederholungen von 636-637 ersetzt

Textbuch, Vers 657-659(W): Von dir nun heisch' ich/ harte Buße/ an Sieglinde und
Siegmund.
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 816-817(S): wirr verschwimmend/ schwinden die Sinne,
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 996(S): frierend zähmt' ihn der Frost.
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 1035(S): Hahei! hoho! hahei!
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 1044(S): Hoho! hoho! hoho!
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 1059(S): Hahei! hoho! hahei!
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 1068(S): Hoho! hoho! hoho!
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 1585(S): Die einst der Welt gewaltet,
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 1598-1599(S): der Hortes Herrn/ umringt Verrat
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 1617(S): deutlich dünken mich's Worte!
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 2210-2112(S): Friedloser/ laß mich frei/ Löse des Zaubers Zwang!
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 2348-2349(S): hahei! hahei!/ lustig! lustig!
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 1025(G): mit starken Waffen,
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 1452-1453(G): So soll es sein!/ Siegfried falle:
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 1602-1605(G): - sollt' ohne Lieb'// in der Furcht Bande/ bang ich sie
fesseln-/ Leben und Leib –
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 1915(G): Weh, ach weh!
Partitur, Takt: [nicht vertont]

Textbuch, Vers 1999(G): den strahlenden Stern des Rheins,
Partitur, Takt: [nicht vertont]



Agata Kochanowska – adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Krajów Niemieckiego Obszaru Językowego IFG UZ. Autorka pracy doktorskiej o relacji słowa i dźwięku w operach Ryszarda Wagnera oraz artykułów w czasopismach i tomach zbiorowych, a także licznych tłumaczeń prac literaturoznawczych, muzykologicznych i teatrologicznych, jak również tekstów dramatycznych na potrzeby teatru. Jej zainteresowania oscylują wokół librettologii, translatoryki oraz zagadnień z pogranicza literaturoznawstwa i muzykologii.

Jakkolwiek badania nad twórczością Richarda Wagnera należą w Europie i na świecie do badań znakomicie rozwiniętych, w Polsce wciąż jeszcze nie są one oczywistością. Widać to także na rynku wydawniczym, na którym – poza nielicznymi wyjątkami – nierzadko pojawiają się ujęcia powierzchowne, w najlepszym razie modne i niewiele mające wspólnego z rzeczywistym stanem wiedzy, który jest znany z publikacji obcojęzycznych. Dlatego też z tym większym zadowoleniem należy przyjąć książkę Agaty Kochanowskiej, *Wenn das Wort dem Ton gehorchen muss. Der Librettist Richard Wagner und sein „Ring des Nibelungen“*. Jest to książka znakomita, rzetelnie osadzona w nurcie badań międzynarodowych i pozwalająca spojrzeć na wiele problemów kluczowych dla badań nad Wagnerem. W oczy rzuca się przy tym spójność rozważań, która wynika z przyjęcia przez Autorkę literaturoznawczego i muzykologicznego punktu widzenia. Trzeba podkreślić, że ze znanstwem zapuszcza się ona na przyległe do literatury terytoria, kompetentnie i wyjątkowo inspirująco opisując muzykę i poetykę librett Wagnera. Niniejsza monografia to szeroko zakrojone studium badawcze, w imponujący sposób ukazujące złożoność rozpatrywanych problemów i dokumentujące poczynania kompozytora, których celem było umuzycznienie własnych librett do *Pierścienia Nibelunga*.



ISBN 978-83-947609-3-9



9 788394 760939

DOI:10.14746/9788394760939