
Titelblatt, Vorrede,			
16 Kantaten	16 (17?) Kantaten	18 (19?) Kantaten	18 Kantaten
S. 1–40 (+8 ungez. S.?) = 2 1/2 (3?) Bogen	S. 41–80 = 2 1/2 Bogen	S. 81–120 = 2 1/2 Bogen	S. 121–160 = 2 1/2 Bogen

Daß aus der Zusammenarbeit Bachs und Picanders auch ein gemeinsamer Kantatenjahrgang erwuchs, verwundert nicht. Unter all seinen Librettisten stand dieser Dichter dem Thomaskantor eindeutig am nächsten, immerhin ist er der einzige, den er selbst nennt (auf dem Titelblatt der Partitur der *Matthäus-Passion*); und daß die künstlerische Beziehung der beiden Männer allmählich zur persönlichen Freundschaft wurde, belegt die Patenschaft von Picanders Frau bei Bachs Tochter Johanna Carolina²⁸. So wird man nach wie vor daran festhalten müssen, daß der Picander-Bachsche Kantatenjahrgang 1728/29 den reichgearbeiteten Rahmen für die ebenfalls gemeinsam verfaßte *Matthäus-Passion* abgab (ganz gleich, ob es 1729 deren erste oder zweite Aufführung war).

Weder Scheides (1980 interessanterweise nicht wieder aufgegriffener) Einwand, Bach könne sich für Texte, bei denen Eingangsarien die Regel bilden, schwerlich interessiert haben – womit ich mich 1975 eingehend auseinandersetzte – noch sein Nachweis der wahrscheinlichen Kongruenz von PJ I und II konnten meine These: PJ = Bachs Kantatenjahrgang IV entkräften, vielmehr ist es mit seiner indirekten Hilfe gelungen, ein weiteres wesentliches Argument für ihre Richtigkeit zu finden, und deshalb gilt weiterhin, daß Bach fünf Kantatenjahrgänge komponiert hat, wovon drei weitgehend erhalten sind. Während von dem einen der beiden übrigen fast jegliche Spur fehlt, liegen von dem anderen – dem vierten – mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit wenigstens die Texte aus Picanders Feder vor.

Abkürzungsverzeichnis:

- BJ = *Bach-Jahrbuch*
 Dok I, II, III = *Bach-Dokumente*, Band I–III, Kassel 1963–72.
 Dürr Chr = Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: BJ 1957, S. 5 ff.
 Dürr Chr 2 = Alfred Dürr, *Zur Chronologie . . .* 2. Auflage, Kassel 1976.
 Dürr K = Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Band 1–2, Kassel 1971.
 H I–V = *Picanders Ernst = Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, Theil I–V, Leipzig 1727–51.
 PJ = Picander-Jahrgang.

Richard Wagners Begriff der dichterisch-musikalischen Periode

von Herbert von Stein, Bad Schwartau

In den *Beiträgen zur Geschichte der Musikanschauung im neunzehnten Jahrhundert*, herausgegeben von Walter Salmen¹, setzt Carl Dahlhaus sich mit *Wagners Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“* auseinander. Er kommt zu dem Ergebnis, Wagner habe darunter – im Sinne des herkömmlichen Periodenbegriffs – kurze Abschnitte, etwa nach Art von Fasolts „Lichtsohn du“ in *Rheingold* verstanden, „eine Modulation von *f*-moll über *es*-moll, *Des*-dur und *Es*-dur zurück nach *f*-

die Frage auf, ob in PJ I hier wirklich die Texte P 22–26 gestanden haben (s. o. Anm. 18). Warum änderte Picander die Abfolge nur und gerade an der einen Stelle? Oder ging in PJ I P 21, P 27 doch unmittelbar voran, wie ich ursprünglich annahm, als ich durch vorliegenden Sachverhalt in P 22–26 einen sekundären Einschub zu erkennen glaubte?

²⁸ Dok II/405.

¹ Regensburg 1965.

moll. Und nichts hindert uns, in den 30 Takten das Muster einer ‚dichterisch-musikalischen Periode‘ zu sehen“ (S. 180).

Ganz anders deutet Alfred Lorenz in seinen Untersuchungen über *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*² diesen Begriff. In dem Band *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen* macht er ihn zur Grundlage oft sehr weiträumiger Formen.

Dahlhaus sagt hierüber: „Die Perioden, die Lorenz voneinander abgrenzt, erstrecken sich im allgemeinen über ungefähr 100, im Extrem über 840 Takte“ (S. 179).

Da beide Autoren sich auf Worte Wagners beziehen, die sich in seiner Abhandlung *Oper und Drama* finden³, sollen zunächst die Übereinstimmungen betrachtet werden.

Gemeinsamer Ausgangspunkt ist eine Betrachtung Wagners über das Verbleiben in einer gewählten Tonart. An dem Beispiel des Verses „Liebe gibt Lust zum Leben“ erläutert Wagner, wie hier der Musiker „keine natürliche Veranlassung zum Hinaustreten aus der einmal gewählten Tonart“ habe. Der Stabreim drücke einen vollkommen gleichbleibenden Empfangungsgehalt aus (*Oper und Drama*, S. 152).

„Setzen wir dagegen einen Vers von gemischter Empfindung“, fährt Wagner fort – und hier beginnt das Zitat von Dahlhaus (S. 179), während Lorenz schon den oben erwähnten Satz anführt (S. 18), dann aber übereinstimmend mit Dahlhaus fortfährt – „wie: ‚die Liebe bringt Lust und Leid‘, so würde hier, wie der Stabreim zwei entgegengesetzte Empfindungen verbindet, der Musiker auch aus der angeschlagenen, der ersten Empfindung entsprechenden Tonart in eine andere, der zweiten Empfindung, nach ihrem Verhältnisse zu der in der ersten Tonart bestimmten, entsprechende überzugehen sich veranlaßt fühlen.“

Bis hierher stimmen die beiden Zitate vollständig überein. Lorenz bringt dann noch den anschließenden Satz: „Das Wort ‚Lust‘, welches als äußerste Steigerung der ersten Empfindung zu der zweiten hinzudrängen scheint, würde in dieser Phrase eine ganz andere Betonung erhalten als in jener . . .“ Wagners Beispiel: „Die Liebe gibt Lust zum Leben“, für Lorenz zunächst der Ausgangspunkt, wird hier nicht mehr wiederholt.

Dahlhaus setzt nach einer längeren Auslassung mit Worten Wagners fort, die bei Lorenz erst an späterer Stelle erscheinen (S. 19): „Lassen wir dem Verse ‚die Liebe bringt Lust und Leid‘ als zweiten folgen: ‚doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen‘, so würde ‚webt‘ wieder zum Leitton in die erste Tonart werden, wie von hier die zweite Empfindung zur ersten, nun bereicherten, wieder zurückkehrt“ (*Oper und Drama*, S. 153).

Sieht man davon ab, daß Wagners Beispiel einen gewissen Gegensatz zwischen gefühlsbetonter Wortwahl und rationalistischer Folgerung verspüren läßt, so bleibt die Stelle doch aufschlußreich und wird daher von Dahlhaus und Lorenz zu Recht in ihrem vollen Wortlaut wiedergegeben. Dabei bleibt allerdings das Wort vom „Leitton“ bei Dahlhaus unkritisiert. Dagegen sagt Lorenz zu dem schon vorher aufgetretenen Ausdruck (S. 18):

„Wir dürfen hier gleich einfügen, daß Wagner unter ‚Leitton‘ hier nicht das verstehen kann, was der Musiker mit diesem Worte im engeren Sinne meint, weil dies einen künstelnden Einfluß auf den natürlichen Fluß der Melodie ausüben würde. Er will vielmehr sagen, daß auf dieses Wort⁴ ein Spannungsakkord zu stehen kommt, welcher als Zuspitzung aus der ersten Tonart heraus entwickelt ist, aber gleichzeitig in harmonischer Umdeutung in die zweite hinüberleitet. Also der Kernpunkt der Modulation.“

Wagner hat es in *Oper und Drama* mit dem Verhältnis von Wort und Ton zu tun, keineswegs mit den Fachausdrücken des Musikers. Ohne Zweifel ist also nicht der „Leitton“ in seinem engeren Sinn gemeint. Man könnte – Dahlhaus variierend – hinzufügen: nichts hindert uns, auch das Wort „Periode“ in einem erweiterten Sinn zu verstehen, also über die klassische acht- und sechzehntaktige Periode hinauszugreifen. (In dem von Dahlhaus angeführten Beispiel umfaßt sie 30 Takte.)

Insofern bliebe also unentschieden, was Wagner mit der „dichterisch-musikalischen Periode“ wirklich meint.

² Zweite unveränderte Auflage Tutzing 1966, vier Bände.

³ *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Faksimiledruck der Ausgabe von 1887, Hildesheim 1976, 4. Band.

⁴ Gemeint ist das Wort „Lust“.

Dahlhaus – der im Unterschied zu Lorenz in geschlossenerem Zusammenhang zitiert – gibt auf S. 180 eine längere Stelle aus *Oper und Drama* wieder. Sie beginnt mit den Worten: „Wie unermeßlich groß dieses Vermögen ist . . .“ (S. 154) und endet bei „ . . . wohl bedingt und die Fähigkeit zu dieser Lichtgebung gewissermaßen selbst erst verliehen wird.“

Auch bei Lorenz findet sich diese Stelle (S. 20), sie reicht aber nur bis zu dem Satz: „Hier würde die musikalische Modulation, um die dichterische Absicht zu verwirklichen, in die verschiedensten Tonarten hinüber und zurückzuleiten haben; alle die berührten Tonarten würden aber in einem genauen verwandtschaftlichen Verhältnisse zu der ursprünglichen Tonart erscheinen . . .“

Lorenz setzt das zuvor wiedergegebene Zitat von Dahlhaus zwar über dessen Ende hinaus fort, aber mit einer Auslassung, die vielleicht von entscheidender Bedeutung ist. Es heißt da: „Diese Haupttonart würde als Grundton der angeschlagenen Empfindungen in sich die Urverwandtschaft mit allen Tonarten offenbaren . . . und somit diese Empfindungen zur allumfassenden, allmenschlichen, unfehlbar verständlichen erhoben werden.“

Weder bei Lorenz noch bei Dahlhaus ist zu finden, was Wagner an der hier durch Punkte bezeichneten Stelle sagt. Nach dem Wort „offenbaren“ heißt es bei Wagner weiter: „die bestimmte Empfindung somit, vermöge des Ausdruckes, während ihrer Äußerung in einer Höhe und Ausdehnung kundtun, daß nur das ihr Verwandte für die Dauer ihrer Äußerung unser Gefühl bestimmen könnte, unser allgemeines Gefühlsvermögen von dieser Empfindung, vermöge ihrer gesteigerten Ausdehnung, einzig erfüllt würde, und somit diese eine Empfindung zur allumfassenden, allmenschlichen, unfehlbar erhoben worden wäre.“ (Bei Lorenz infolge der Auslassung ungenau: „ . . . erhoben werden“.)

Die Worte „in einer Höhe und Ausdehnung“ und nochmals „vermöge ihrer gesteigerten Ausdehnung“ scheinen hier doch mehr für Lorenz als für Dahlhaus zu sprechen. Vollkommene Eindeutigkeit kann ihnen dennoch nicht zugesprochen werden.

Da Dahlhaus genauer und zusammenhängender zitiert als Lorenz, finden sich auch bei ihm die bedeutungsvollen Worte Wagners von einer „Modulation in die verschiedensten Tonarten“. „Die Vermutung, daß Wagner den Ausdruck ‚erweiterte Periode‘ so meinte, wie er um 1850 verstanden werden mußte“, sagt Dahlhaus, „dürfte näher liegen als die Hypothese, daß er an Formen dachte, die sich über Hunderte von Takten erstrecken.“ Er fügt hinzu: „Daß Wagner von einer ‚Modulation in die verschiedensten Tonarten‘ spricht, darf nicht beirren.“ Gegenüber dieser offenkundigen Schwierigkeit beruft er sich auf den Begriff der „auskomponierten Nebenstufe“, der sich in schwachen Ansätzen 1853 in Simon Sechters Kompositionslehre herauszubilden beginne. Dieser sei Wagner fremd; eine „auskomponierte Nebenstufe“ gelte ihm als Modulation.

Den Worten von Dahlhaus, nichts hindere, das Arioso Fasolts „Lichtsohn du“ als „das Muster einer ‚dichterisch-musikalischen Periode‘ zu sehen“ (vgl. oben), folgt ein bemerkenswerter Hinweis: „Die Deutung, die Lorenz dem Begriff aufzwang, beruht auf einem Fehlschluß. Aus Wagners Worten, daß eine Periode ‚sich nach einer Haupttonart bestimme‘, zog Lorenz die Folgerung, daß ein Verlauf, der ‚sich nach einer Haupttonart bestimmt‘, eine Periode sei. Die Umkehrung aber ist logisch brüchig.“

Sie wäre es zweifellos, wenn Lorenz sie wirklich vollzöge. Daß aber eine Periode in seinem Sinne auch thematisch einheitlich sein müsse, geht allein daraus hervor, daß Perioden von gleicher Tonart bei Lorenz nicht selten aufeinanderfolgen, somit einzig thematisch unterschieden sein können. Im ersten Aufzug der *Walküre* stehen vom Vorspiel an nicht weniger als fünf aufeinanderfolgende Perioden in *d*-moll. Erst der Auftritt Hundings moduliert nach *c*-moll. Nacheinander stehen auch die neunte und zehnte Periode (dritter Teil von Siegmunds Erzählung und Hundings Forderung) in *c*-moll. Der zweite Aufzug bringt die zehnte Periode (Todesverkündigung), die elfte Periode (Siegmunds Weigerung) und die zwölfte Periode (Brünnhildes Entschluß, für Siegmund zu kämpfen) übereinstimmend in *fis*-moll.

Die Beispiele lassen sich beliebig vermehren, so etwa im zweiten Akt des *Tristan* *B*-dur für die Einleitung wie für die zweite Periode mit der Warnung Brangänes vor Melot, später *C*-dur für die lange, sechs Perioden umfassende Strecke von der Begegnung Tristans und Isolde bis zum Abschluß des sogenannten Tagesgesprächs.

Daß Lorenz musikalische Entwicklungen von so großem Umfang trotz gleichbleibender Haupttonart nicht zu einer einzigen Periode zusammenfaßt – also keineswegs die von Dahlhaus gerügte

Umkehrung des Periodenbegriffs vollzieht –, ist vor allem durch die jeweils wechselnde musikalische Thematik bedingt. Am deutlichsten wird dies im dritten Aufzug des *Siegfried*, wo mit Brünnhildes Erwachen die achte Periode beginnt. Lorenz nennt hier als musikalischen Inhalt die „Aufstellung der Motive der Weltbegrißung und des Liebesgrußes“. Um des neuen Themas der Liebesentzückung willen läßt er nach der Schlußkadenz des vorangegangenen Duets (Brünnhilde: „Erwachen durft' ich nur dir“, Siegfried: „... das jetzt mir Seligem lacht“) die ebenfalls in C-dur stehende neunte Periode folgen. Er setzt also gerade dort einen Einschnitt, wo der Hörer eher geneigt ist, eine weitere Steigerung zu empfinden.

In seiner Kritik an Lorenz erwähnt Dahlhaus das „Extrem“ einer Periode von 840 Takten. Es handelt sich – in der von Lorenz zugrundegelegten Gliederung – um die dritte Periode des ersten *Siegfried*-Aktes. Sie reicht von Siegfrieds Worten: „Da hast du die Stücke, schändlicher Stümper!“ bis zu „... die Waffe gewinn' ich noch heut!“ Ihre szenische Einheitlichkeit liegt auf der Hand. Daß mit Siegfrieds Lied: „Aus dem Wald fort in die Welt zieh'n“ und seiner instrumentalen Wiederkehr nach der Wandererszene nicht nur auf der Bühne, sondern auch musikalisch etwas völlig Neues geschieht, ist unbestreitbar. Lorenz behandelt die ganze Periode als Rondoform mit einem viermal auftretenden Hauptsatz in g-moll von allerdings sehr unterschiedlicher Länge (nacheinander 158 Takte umfassend, dann 83, 53 und zuletzt 102 Takte). Der erste und dritte Zwischensatz, von Mime als dem „falschen Vater“, dann von den „wahren Eltern“ handelnd, stehen in d-moll, der mittlere Zwischensatz (Siegfrieds Liebe vor Natur) in D-dur. Die Symmetrie geht insofern noch weiter, als der erste Zwischensatz von anfänglichem f-moll nach d-moll moduliert, der dritte von d-moll nach abschließendem f-moll. Um die letzte Reprise des Hauptsatzes als solche kenntlich zu machen, greift Lorenz zu „stellvertretenden“ Motiven. Sie haben hier insofern nichts Bedenkliches⁵, als sie zum thematischen Bestand der ganzen Periode gehören, ihre Einheitlichkeit also nicht in Frage stellen. Die letzte Abrundung aber entspricht mit ihren 50 Takten offenkundig dem Rondotheema des Anfangs. Dieses umfaßt 76 Takte und ist seinerseits rondoartig gebaut.

Ob Wagner an derart weitgehende Möglichkeiten gedacht hat, als er in *Oper und Drama* seine Gedanken über die dichterisch-musikalische Periode entwickelte, ist fraglich. Die Introduktionen und Finaleszenen seiner Vorgänger, namentlich Mozarts, könnten ihm ursprünglich vor Augen gestanden haben, da sich in ihnen musikalische und dramatische Bedingungen am ungezwungensten miteinander verbinden.

Entscheidend bleibt daher zuletzt seine Praxis. Auch wenn man im einzelnen an den Formdeutungen von Lorenz Zweifel anmelden mag, kann von der praktischen Verwirklichung, wie sie in Wagners Werk sichtbar vor Augen liegt, jedenfalls gesagt werden, daß sie mit den beiden ersten Aufzügen des *Siegfried*, mit *Tristan* und den *Meistersingern* einen Höhepunkt an Vollkommenheit auch der rein formalen Gestaltung erreicht.

Der Weg zu solchen Möglichkeiten mag noch dem Verfasser von *Oper und Drama* nur in sehr ungefähren Umrissen vorgeschwebt haben – daher die begriffliche Unsicherheit. Immer neuen Wandlungen unterliegt auch die Gestaltung der Singstimme in der „Versmelodie“ (die Dahlhaus als „synonym“ mit der „dichterisch-musikalischen Periode“ bezeichnet, soweit sie in *Oper und Drama* theoretisch erörtert wird). Von den Anfängen der Rheintöchter bis in die erste Hälfte des dritten Aufzugs der *Walküre* herrscht in der Gesangslinie eine rhythmisch oft sehr stark betonte Form der „aus dem Wortverse emporwachsenden Melodie“ (*Oper und Drama*, S. 151). Sie verändert sich merklich (und wird gleichsam lyrischer) in der letzten Szene der *Walküre* (Wotan-Brünnhilde). Von da an nimmt sie, den jeweiligen dramatischen Gegebenheiten entsprechend, immer neue Formen an. In der Erzählung Kundrins von Herzeleide gewinnt sie in zartesten Umbiegungen etwas fast Arabeskenhaftes.

Aus den theoretischen Äußerungen Wagners in *Oper und Drama* ist nichts herauszulesen, was derartige Weiterungen auch nur ahnen ließe. Diese beruhen durchaus auf künstlerischen Erfahrungen, die mit den beschränkten Mitteln der Theorie überhaupt nur sehr unvollkommen zu erfassen sind.

⁵ Lorenz (1. Band, S. 123) entwickelt den Begriff der freien Symmetrie, auf Ähnlichkeiten der Motive fußend, und den weitergehenden Begriff der Gegensatzsymmetrie. Von ihm sagt er: „Das ist natürlich ein Fall, wo die Wissenschaftlichkeit der Untersuchung in subjektive Phantasien übergehen kann.“ Im Gegensatz zu den „stellvertretenden Motiven“ der freien Symmetrie sind die Beispiele für Gegensatzsymmetrie meist wenig überzeugend.