

Das exogene Todesmotiv in den Musikdramen Richard Wagners

von Frits Noske, Amsterdam

In einer Studie über Wagners Leitmotivik nimmt Carl Dahlhaus Stellung gegen die Behauptung Curt von Westernhagens, eine gewisse Phrase aus den Skizzen zu *Siegfrieds Tod* sei als Vorform des Schicksals-Leitmotivs in der *Walküre* zu betrachten¹. Es handelt sich um ein Fragment der Nornenszene (Bsp. 1).

Beispiel 1

1. Norn

Ei-nen Wurm zeug-ten die Rie--sen, des
Rin-ges wür-gen-den Hü--ter

Dahlhaus stellt fest, daß diese Phrase kein Leitmotiv sondern einen Topos enthält, und bringt als Argument dazu bei, daß sowohl die melodische Formel (*es-d-f*) als auch die rhythmische Triolenfigur in transponierter Form schon in der Schluß-Szene des *Lohengrin* vorkommen. Leitmotive sind per Definition strukturelle Elemente, die als solche nur innerhalb eines einzelnen Werkes fungieren. Aus diesem Grunde darf man eine musikalische Formel, die in verschiedenen Dramen anzutreffen ist, nicht als Leitmotiv auffassen. Was nun die Figur der Schicksalsfrage im zweiten Akt der *Walküre* anbelangt, so wird ihr Leitmotivcharakter ausschließlich von der ungewöhnlichen Akkordverbindung bestimmt; diese Verbindung unterscheidet sich grundsätzlich von der Harmonik der Nornenszene und des *Lohengrin*-Fragments².

1 C. Dahlhaus, *Zur Geschichte der Leitmotivik bei Richard Wagner*, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, Regensburg 1970 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 23), S. 33-34; C. von Westernhagen, *Vom Holländer zum Parsifal*, Zürich 1962, S. 42 ff.

2 Vgl. W. Breig, *Das Schicksalskunde-Motiv im „Ring des Nibelungen“*, Versuch einer harmonischen Analyse, in: *Das Drama Richard Wagners*, S. 223-234.

Die Argumentation von Dahlhaus ist durchaus überzeugend. Eine andere Frage ist, ob man die Motive aus *Siegfrieds Tod* und *Lohengrin* ohne weiteres als Topoi bezeichnen kann. Diese Frage scheint zwar eine rein terminologische zu sein, ist es im Grunde aber nicht. Es handelt sich nämlich um zwei von einander unabhängige Figuren, eine melodische (fallende Sekunde, steigende Terz) und eine rhythmische (schnelle Triole von einer längeren Note gefolgt). Obwohl beide Formeln im Rahmen der Oper eine lange Vorgeschichte aufweisen, die bis in das 17. Jahrhundert zurückgeht, haben sie doch nur eine Eigenschaft gemein: es sind *exogene* Motive, welche, im Gegensatz zu den *endogenen* Leitmotiven, von aufeinanderfolgenden Generationen überliefert wurden. Die Verbindung beider Figuren wird von der Geschichte nicht bestätigt. Im Laufe der Jahrhunderte treten sie gesondert auf, und das gilt im allgemeinen auch für Wagner: die erwähnten Beispiele sind Ausnahmefälle. Der wesentliche Unterschied zwischen den Figuren ist jedoch semiotischer Art. Während die melodische Formel seit Monteverdi grundsätzlich in jeder denkbaren Situation angewendet werden kann, weist das rhythmische Motiv unter gewissen Voraussetzungen auf ein bestimmtes Designat hin. Wenn wir nun beide Figuren als Topoi bezeichnen, und zwar auf Grund der Definition des Quintilianus (*argumentorum sedes*)³, so soll doch der rein formale Topos von dem Inhaltstopos unterschieden werden.

Gegenstand dieses Aufsatzes ist Wagners Anwendung des rhythmischen Inhaltstopos. Es handelt sich hier um einen Zeichenträger, dessen Designat der Begriff des Todes ist, und zwar mehr oder weniger in Verbindung mit der Idee des Schicksals. Man trifft ihn in drei Varianten an, die mit Hilfe der klassisch-metrischen Terminologie folgendermaßen bezeichnet werden können (Bsp. 2).

Beispiel 2

A  (Anapäst)

B  (doppelter aufgelöster Jambus)

C  (Paeon)

Der Topos ist eine rein rhythmische Figur, deren Noten alle auf derselben Tonhöhe gespielt werden. Obwohl der Akzent meistens auf die letzte Note fällt, gibt es vornehmlich in Opern des 19. Jahrhunderts Stellen, wo die Anfangsnote betont wird. Die Notation ist selbstverständlich vom Tempo abhängig.

In einem anderen Kontext habe ich die Geschichte dieses Topos, insoweit die mir zur Verfügung stehenden Quellen dies ermöglichten, skizziert und seine Anwendung in den Opern von Giuseppe Verdi eingehend beschrieben⁴. Obwohl

³ Vgl. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern–München ⁶/1967, S. 79. Das Zitat des Quintilianus ist seiner *Institutio Oratoria*, V, 10, 20 entnommen.

⁴ Fr. Noske, *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague 1977, S. 171–214.

dieser historische Überblick gewiß noch manche Ergänzung und Verbesserung bedürfte, sei hier zum näheren Verständnis der Wagnerschen Praxis doch einiges vorausgeschickt.

Der Topos stammt wahrscheinlich aus Trommelsignalen bei alten Begräbnis- oder Hinrichtungsritualen. Eine frequente Anwendung in der Oper findet sich erst seit den letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts und zwar in Frankreich. Die Komponisten der *tragédie lyrique*, namentlich Lully und Rameau, benützen die Varianten A und C fast ausnahmslos für Situationen mit expliziter Todeskonnotation. Ihre Funktion ist, besonders in Ritualszenen, vorläufig noch illustrierend. Gluck und seine italienischen Nachfolger (Sacchini, Salieri) werten die Möglichkeiten einer mehr variablen Orchestration aus, z. B. in *Alceste* (III, 4), wo die Posaune bei Charons Worten Variante A spielt. Während der Revolution und des napoleonischen Zeitalters tritt der Todestopos häufiger auf als vorher. Das hängt nicht nur mit der realistischen Stoffwahl zusammen, sondern auch mit dem Verschwinden des „Verbots“ eines tragischen Ausgangs. Die Variante B, wahrscheinlich von den Italienern eingeführt, wird von nun an auch oft verwendet. Die Funktion des Topos ist nicht mehr wie früher fast ausschließlich illustrierend, sondern je nach der Situation auch prospektiv oder retrospektiv. Charakteristische Beispiele bieten die Opern von Cherubini, Spontini und Lesueur. In Italien sind es Paër (*Camilla*) und Simon Mayr (*Ginevra di Scozia* und *Medea in Corinto*), die das Motiv auf verschiedene Weise benützen.

Während der Restauration und der Epoche Louis-Philippes (1815-1848) beschränken die französischen Komponisten allmählich die Anwendung der Todesfigur. Trotzdem behält sie in den Opern von Meyerbeer, Berlioz und Halévy ihre dramatische Funktion. Dagegen degeneriert in Italien die Tradition zum Klischee. Donizetti, Bellini, Mercadante und Pacini zeigen eine Vorliebe für die Variante B; man trifft sie öfters als ostinate Figur in der tragischen Schluß-Szene an. Dieses Verfahren ist zwar besonders wirkungsvoll in der *scena ultima* von *Norma*, entartet aber bei kleineren Meistern, wie z. B. Pacini, der im letzten Finale seiner *Saffo* das Todesmotiv nicht weniger als 117 Mal hören läßt.

Verdis Einstellung der Konvention gegenüber ist in seinen frühesten Opern ziemlich zurückhaltend, und nach *I Lombardi* (1843) verschwindet die Todesfigur fast ganz aus seinen Partituren. Erst in *Macbeth* (1847) treffen wir den Topos wieder häufig an, und zwar in einer sehr persönlichen Weise angewendet: die Motive geben die unausgesprochenen Gedanken der dramatis personae wieder. Da von einem Einfluß Verdis auf Wagner kaum die Rede sein kann, erübrigt sich im Rahmen dieses Aufsatzes eine Besprechung des vielseitigen und wirkungsvollen Gebrauchs der „figurazione della morte“ von *Macbeth* bis *Falstaff*. Es sei nur erwähnt, daß nicht selten ganze Szenen strukturell von dem Topos beherrscht werden, wie z. B. die Ulrica-Szene im ersten Akt des *Ballo in maschera* und der Dialog zwischen Philipp II. und dem Großinquisitor in *Don Carlos*. Besonders ingeniös ist in der Gerichtsszene in *Aida* die musikalische Anwendung der anapästischen Skandierung des Namens Radames, sowie in der zweiten Fassung von *Simon Boccanegra* die Ankündigung eines Mordes in einem Moment, wo der zukünftige Mörder noch der Freund seines Opfers ist (das Paukensolo im ersten Akt bei den Worten Amelias

„*Non sono una Grimaldi*“). Für eine detaillierte Besprechung dieser und vieler anderer Beispiele sei auf das oben erwähnte Buch verwiesen⁵.

Die Todesfigur erscheint nicht nur in der Oper, sondern auch im Requiem (z. B. bei Gilles, Cherubini, Berlioz und Verdi). Selbstverständlich handelt es sich bei dieser Gattung meistens um Textillustration im *Dies Irae*. Obwohl in der Seelenmesse die Möglichkeit zur variablen Anwendung des Topos viel geringer ist als im Drama, zeigen die Komponisten auch hier ihren erfinderischen Geist. So verbindet Cherubini in seinem c-moll-Requiem die Variante B mit Tonmalerei (Text: „*ne cadant in obscurum*“).

Seit der französischen Revolution machen viele Opernkomponisten einen dramatisch wirkungsvollen Gebrauch von der potenziellen Ambiguität, die in dem Topos beschlossen liegt. Variante A kann auch als Kriegsmotiv verwendet werden; B als Ausdruck von Angst, indem sie als eine klangliche Wiedergabe des Zitterns aufgefaßt werden kann; schließlich C als Symbol des Erhabenen, der Majestät, z. B. bei einer Zeremonie oder Feier. Diese Mehrdeutigkeit wird nun so ausgenutzt, daß letztgenannte Designate sich unmittelbar auf die einschlägige Situation beziehen lassen, während die Todeskonnotation auf den tragischen Ausgang der Handlung hinweist. Auf diese Weise wird das Motiv sowohl „illustrierend“ als auch „antizipierend“ angewendet. Für unzweideutige Zwecke benützt man Unterschiede in Tonfarbe und Dynamik. Leise Paukenmotive weisen fast immer auf die Begriffe „Schicksal“ und „Tod“ hin, und auch die Posaune, deren Klang sich im 19. Jahrhundert nicht mehr wie vorher ausschließlich auf das Übernatürliche bezieht, wird zu diesem Zweck verwendet. Laute Trompetenmotive (Varianten A und C) haben dagegen nur selten eine eindeutige Todeskonnotation. Die Streicher fungieren mittels der Variante B häufig als Zeichenträger für Drohung oder Todesangst.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts erscheint die Todesfigur nur äußerst selten in deutschen Partituren. Zuweilen trifft man sie in der Seelenmesse an. In Mozarts *Requiem* begleitet die von der Pauke gespielte Variante B den Anfang des *Sanctus-Chorsatzes*⁶, und in dem ebenfalls unvollendeten *B-Dur-Requiem* von Michael Haydn wird das *Dies irae* völlig von der Variante C beherrscht. Dagegen fehlt der Topos fast gänzlich in der deutschsprachigen Oper. Praktische Faktoren spielten dabei zweifellos eine Rolle: die Herrschaft der *opera seria*, welche die Lebensfähigkeit einer „tragischen“ deutschen Operngattung verhindert, und die Konvention des gesprochenen Dialogs im Singspiel. Obwohl diese hemmenden Faktoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum noch zählen, bleibt das Vorhandensein der Figur auch in der deutschen romantischen Oper noch immer eine Ausnahme, wie z. B. die Todesverkündigung im ersten Finale von *Jessonda* (Variante C in der Pauke). Aus dem Mangel einer Tradition darf man übrigens nicht schließen, daß der Topos in Deutschland unbekannt gewesen sei. Französische und italienische Opern wurden auf allen Bühnen häufig aufgeführt, und es steht wohl fest, daß Wagners Kenntnis der Todesfigur schon aus seinen frühesten Jahren stammt.

5 Vgl. Anm. 4.

6 Die Frage, ob dieser Satz von Mozart stammt, ist in diesem Zusammenhang irrelevant.

*

Bereits in seinem ersten musikdramatischen Versuch, dem *Hochzeit*-Fragment, verwendet der neunzehnjährige Wagner den Topos, und zwar in einer höchst konventionellen Weise. Das Rezitativ in der Introduction enthält eine Stelle, wo die Streicher einen Ausruf des Cadolt („*Verrat?*“) mit der Variante B betonen. Diese Anspielung auf Todesgefahr ist zweifellos der italienischen Praxis entnommen. Viel interessanter ist die Anwendung der Figur in den *Feen* (1833). Es handelt sich um den dramatischen Höhepunkt des ersten Finales:

<i>„Ada</i>	<i>Was Du auch morgen sehen magst, was Dir für Unheil auch begegne, was Dich für Schrecken auch bedrohen, o Arindal, o Arindal, lass' nimmer Dich so weit verleiten, mich, deine Gattin, zu verfluchen!</i>
<i>Arindal</i>	<i>Was höre ich, Du spottest mein?</i>
<i>Ada</i>	<i>Sei standhaft denn und schwöre mir's, ach schwöre nicht!</i>
<i>Arindal</i>	<i>Ich schwöre Dir's!</i>

<i>Ada</i> <i>Weh' mir, er hat geschworen!</i> “

Unmittelbar darauf folgt ein Adagio, das von einem Paukensolo eingeleitet wird (Bsp. 3).

Beispiel 3

Adagio



Dieses Todesmotiv weist auf eine Szene im zweiten Finale hin. Dort erprobt die Fee Ada die Standhaftigkeit ihres Gatten, indem sie seine Kinder in einen Feuerschlund wirft und sein Heer vernichtet. Arindal unterliegt dieser Probe, und demzufolge werden die Geliebten für ewig getrennt⁷.

Der Topos weist an dieser Stelle nicht auf den Tod im eigentlichen Sinne hin – nachdem Arindal seine Gattin verflucht hat, erscheinen die Kinder wieder frisch und gesund auf der Bühne –, sondern auf die endgültige Trennung. Auch die formale Gestalt der Figur enthält einen bemerkenswerten persönlichen Zug. Die zwei Achtelnoten am Anfang stellen ein sekundäres Motiv dar, das mit der Variante C verbunden wird. Es wird sich erweisen, daß sowohl dieses Sekundärmotiv – ein „Spondeus“ – als auch die erweiterte Bedeutung des Topos in mehreren späteren Opern Wagners eine wichtige Rolle spielt.

⁷ Der Ausdruck „für ewig“ gilt nur für die Situation im 2. Akt. Am Ende des Dramas werden die Geliebten mit Hilfe der Zauberkunst Gromas wieder vereint.

Obwohl Wagner in seiner *Rienzi*-Partitur mit kriegerischen Anapästten nicht gerade sparsam umging, enthält sie jedoch nur ein einziges Beispiel der Todesfigur, nämlich die von der Pauke gespielte Variante C zu Anfang des zweiten Finales. Merkwürdigerweise leitet dieses Motiv eine Jubelfeier ein, weist aber deutlich auf das Attentat des Orsini hin, das allerdings erst nach dem Ballett verübt wird.

Im *Fliegenden Holländer* taucht zum ersten Mal eine Grundidee im Gesamtwerk Wagners auf: Erlösung durch den Tod. Senta opfert ihr Leben, damit der Holländer seine Sterblichkeit wiedererlange. Ihr gemeinsames Ende wird schon bei der ersten Begegnung im zweiten Finale dramatisch besonders wirkungsvoll angekündigt. In dem Moment, als der Holländer an der Tür erscheint, bricht Senta ihren Monolog in der Mitte eines Satzes ab, und es folgt nach einer langen Fermate ein Paukensolo (Bsp. 4)⁸.

Beispiel 4

Moderato

Solo

(Streicher)

Die Passage enthält nicht nur die Variante C, sondern auch ein zweites Sekundärmotiv, das mit dem eigentlichen Topos verbunden wird. Diese „punktierte Figur“ (deren Punkt hier so wie auch öfters in späteren Opern durch eine Pause ersetzt ist) stellt, ebenso wie der „Spondeus“ in den *Feen*, einen individuellen Zug in Wagners Anwendung des Topos dar. Weitere Todesfiguren erscheinen in der Arie des Daland und zwar in bedeutungsvollem Widerspruch mit dem Text („*Doch. . . Keines spricht? . . . Sollt' ich hier lästig sein?*“). Auch das darauffolgende Duett (Holländer-Senta) enthält diese Motive⁹. Schließlich seien noch die wiederholten

8 „Bei seinem ersten Auftreten vor Senta im zweiten Akte erscheint der Holländer in seiner äußeren Haltung wieder durchaus ruhig und feierlich: all' seine leidenschaftlichen Empfindungen sind mit straffer Spannung in sein Inneres zurückgedrängt. Während der langen Dauer der ersten Fermate bleibt er regungslos unter der Thüre stehen; mit dem Eintritte des Paukensolo's schreitet er langsam nach dem Vordergrunde; mit dem achten Takte dieses Solo's hält er an; (. . .) während der darauf folgenden drei Takte der Pauke schreitet der Holländer dann vollends bis in den äußersten Vordergrund zur Seite vor, wo er nun während des Folgenden regungslos stehen bleibt, sein Auge unverwandt auf Senta gerichtet“ (R. Wagner, *Bemerkungen zur Aufführung der Oper „Der fliegende Holländer“*, GS, Leipzig 3/1898, Bd. V, S. 164-165).

9 „Mit den zwei Takten des Paukensolo's vor dem folgenden Tempo E-moll rührt sich erst

Anapäste in der Begleitung des norwegischen Matrosenchores im dritten Akt erwähnt. Ihre Notation unterscheidet sich von der üblichen, indem die Anfangsnoten als doppelter Vorschlag geschrieben sind; man trifft sie bei keinem anderen Komponisten an, deshalb muß sie als eine Eigenart Wagners bezeichnet werden.

Die Paukentriolen im zweiten Akt des *Tannhäuser* haben wohl nur zeremonielle Bedeutung, indem sie den Chor der Edelleute („*Freudig begrüßen wir die edle Halle!*“) einleiten und begleiten. Dasselbe gilt natürlich für die Anapäst-Motive, die beim Auftreten der Sänger von den Trompeten auf der Bühne gespielt werden. Auch im übrigen enthält die Partitur keine Todesfiguren, obwohl verschiedene Szenen des dritten Aktes die Gelegenheit dazu böten. In Bezug hierauf fragt man sich, ob Wagner, ebenso wie Verdi, in der Mitte der vierziger Jahre die Gefahr erkannte, sich einer Konvention zu unterwerfen, und sich deswegen von der Anwendung des Topos distanzierte. Wie dem auch sei, im *Lohengrin* (1847) erscheinen die Todesfiguren wieder. Sie unterscheiden sich klar von den formal identischen zeremoniellen Motiven, die auf König Heinrich und die Hochzeitsfeier hinweisen: Während diese von den Trompeten und Hörnern gespielt werden, sind jene meistens den Pauken zugeteilt. Für die hochdramatischen Momente bevorzugt Wagner noch immer die Variante C. Sie betont in der Anfangsszene des ersten Aktes die Anklage (Männerchor: „*Ha, schwere Schuld zieht Telramund!*“) und in der zweiten Szene des dritten Aktes den Tod des brabantischen Grafen. Die letztgenannte Passage ist übrigens zweideutig, indem sie Lohengrins Worte „*Weh, nun ist all unser Glück dahin!*“ begleitet und deshalb nicht nur auf den mißlungenen Mordversuch Telramunds und dessen Tod hinweist, sondern auch auf die verhängnisvolle Frage Elsas und die daraus folgende Trennung der Geliebten. Ein weiteres Beispiel dieser Ambivalenz findet sich in der letzten Szene: das Bratschenmotiv (C), das die Worte des Königs beim Anblick der Leiche Telramunds betont¹⁰, wird kurz danach von der Pauke übernommen und bezieht sich dann auf Elsas Erschütterung (siehe dazu den 2. Chor: „*Wie ist ihr Antlitz trüb und bleiche!*“). Da Telramunds Tod weniger dem eigentlichen Drama als der vordergründigen Fabel dient, muß hier wohl der Begriff der Trennung als das wichtigste der beiden Designate aufgefaßt werden. Ein Argument dazu liefert das Wiedererscheinen der Figur – diesmal als Anapäst – bei der Ankunft des Schwans und dem Abgang Lohengrins.

Wie schwer es auch fällt, *Tristan und Isolde* in einer bestimmten dramatischen Kategorie unterzubringen, so steht doch eines fest: diese Oper ist keine Tragödie. Sie führt zu einem verklärten Ausgang, dem jeder Gedanke an Schuld und Katharsis fehlt. Brangänes Verwechslung von Todes- und Liebestrank ist nicht die ari-

der Holländer, um Senta etwas näher zu treten: mit einer gewissen Befangenheit und traurigen Höflichkeit schreitet er während des kleinen Ritornells einige Schritte nach der Mitte (. . .) Mit dem neunten und zehnten Takte schreitet der Holländer, während des Paukensolo's wieder einen und zwei Schritte näher an Senta heran“ (Ibid., S. 166). Sowohl aus diesem als auch aus dem vorigen Zitat (Anm. 8) erweist sich Wagners Intention: indem der Holländer auf Senta zuschreitet, nähert er sich dem Tod.

¹⁰ Es handelt sich hier um die von Dahlhaus (vgl. Anm. 1) erwähnte Passage.

stotelische *harmartia*, die eine Reihe verhängnisvoller Ereignisse in Gang setzt; Wagner entnahm dieses Handlungsmoment seinen mittelalterlichen Quellen, verwendete es jedoch ohne tragische Implikationen. Tausch und Täuschung dienen lediglich dem Bewußtwerden eines Zustands, dessen Wurzeln, wie sich aus Isoldes Erzählung ergibt, in der Vorgeschichte liegen. Auch der Tod ist in diesem Drama keineswegs das Erzeugnis eines Schicksals, sondern nur die logische Konsequenz einer Beschaffenheit im Schopenhauerschen Sinne, die von Wesen und Sein bedingt ist und deshalb eher positiv als negativ empfunden wird. Vielleicht ist dies der Grund, weshalb Wagner den Doppelbegriff von Tod und Nacht mittels endogener Motive darstellt und den Topos in der eigentlichen dramatischen Substanz keine wesentliche Rolle spielen läßt. Das exogene Todesmotiv erscheint nur im ersten Akt und zwar in Verbindung mit Isoldes Idee der „Sühne“. Hat die Figur hier kaum mehr als eine marginale Funktion, so wird sie doch in einer erstaunlich ingeniösen Weise angewendet.

Die Situation ist die folgende. Brangäne hat die Worte Isoldes („*Ungeminnt den hehrsten Mann stets nah zu sehen, – wie könnt' ich die Qual bestehen!*“) völlig mißverstanden, indem sie meint, sie bezögen sich auf König Marke. Mit „*geheimnisvoller Vertraulichkeit*“ nähert sie sich ihrer Meisterin und macht eine Anspielung auf den Liebestrank:

*„Kennst du der Mutter
Künste nicht?
Wähnst du, die Alles
klug erwägt,
ohne Rat in fremdes Land
hätt' sie mit dir mich entsandt?“* (I, 3)

Unmittelbar darauf klingt in der Pauke dreimal die Variante B; damit legt Wagner exakt den Moment fest, da Isolde den Einfall bekommt, den Todestrank als Mittel ihrer Erlösung zu benutzen. Die orchestrale Mitteilung geht der textlichen weit voraus: diese folgt erst nach 50 Takten. Den Beweis für die Richtigkeit unserer Interpretation finden wir in der nächsten Szene. Nachdem die irische Prinzessin Tristan zu sich beschieden hat („*Herr Tristan bringe meinen Gruß*“; vorangeht die Variante C mit dem „punktierten“ Sekundärmotiv), folgt ein leidenschaftlicher Dialog mit Brangäne, während dessen Isolde mit bitterer Ironie die obenerwähnten Zeilen wörtlich zitiert. Auch die Musik ist, von leichten Änderungen des Rhythmus und der Instrumentation abgesehen, dieselbe. Der einzige wesentliche Unterschied zwischen den beiden Fragmenten liegt in der Anwendung der Todesfigur: diesmal spielt die Pauke nicht dreimal die Variante B, sondern nur einmal die Variante C. Hieraus können wir schließen, daß wenigstens in diesem Kontext das Motiv B bloß „einen Einfall“ darstellt, C dagegen „einen gefaßten Entschluß“.

Im *Parsifal* assoziiert Wagner den Topos hauptsächlich mit negativen Begriffen; die Motive beziehen sich weniger auf den leiblichen Tod als auf „Entheiligung“ und „Fluch“. Nicht nur die Erinnerung an die Verspottung des Heilands (Kundry, im zweiten Akt), sondern auch das Töten eines Schwans (*Parsifal*, im ersten Akt) wird mittels der Todesfigur als Sakrileg dargestellt. Während der Erzählung des Gurnemanz im ersten Akt betont die Pauke den Fluch, der auf Klingsor ruht („*Titurel, der fromme Held, der kannt' ihn wohl!*“), und dasselbe Motiv bekräftigt

am Ende des zweiten Aktes das Versinken des Schlosses. Auch Amfortas, Kundry und Parsifal tragen jeder für sich eine Schuld; diese wird jedoch im Laufe der Handlung gesühnt. Trotzdem fordert der Fluch des Amfortas ein Opfer, und zwar seinen eigenen Vater:

*„Ihn fällt des Alters tödtende Last,
da den Gral er nicht mehr erschaute.“* (Akt III)

Titurel selbst weist darauf hin; gegen das Ende des ersten Aktes richtet er an seinen Sohn drei Fragen:

*„Mein Sohn Amfortas! Bist du am Amt?
Soll ich den Gral heut' noch erschau'n und leben?
Muß ich sterben, vom Retter ungeleitet?“*

Jede Zeile dieses dreiteiligen rituellen Fragments wird von dem Triolenmotiv (C) gefolgt und somit fungiert der Topos hier als Antwort auf die Fragen. Wagner benutzt die Variante C auch an den übrigen erwähnten Stellen. Nur wird im ersten Akt die Erschütterung Parsifals bei der Nachricht des Todes seiner Mutter durch einen Anapäst dargestellt. Auch in diesem Fall folgt die textliche Erklärung erst lange nachher:

*„Wehe! Wehe! Was that ich?
Mutter! Süße, holde Mutter!
Dein Sohn, dein Sohn mußte dich morden?“* (Akt II)

Besonders einleuchtend ist in diesem Drama der klare Unterschied zwischen „subjektiver“ und „objektiver“ Bedeutung des Topos. Diese wird ausschließlich von der Pauke vertreten, mit der Variante C; jene prägt sich dagegen in einer Streicherfigur aus, in der Form der Variante B. Da alle bisher besprochenen Anwendungen der „objektiven“ Kategorie angehören, seien hier nur noch einige Beispiele des „subjektiven“ Gebrauchs erwähnt.

Zu Anfang des zweiten Aktes bildet Klingsor sich ein, er sei mit seiner Zauberkraft Parsifal überlegen:

*„Du da, – kindischer Sproß!
Was auch
Weissagung dir wies, –
fiel'st du in meine Gewalt: –
die Reinheit dir entrissen,
bleib'st du mir zugewiesen!“*

Das zweifach gespielte Motiv B der Violoncelli schildert hier die falsche Illusion des Zauberers. Zwei andere Beispiele beziehen sich auf Kundry; sie wähnt sich mit Unrecht auf ewig verdammt, und deshalb wird sowohl ihr stürmisches Auftreten im ersten Akt als auch ihr Erwachen am Anfang des dritten Aktes von demselben Motiv B begleitet. In allen drei Fällen mildert das von dem Violoncello vertretene „wissende Orchester“¹¹ die implizite Verhängniskonnotation der Todesfigur.

Trotz seiner dramatischen prägnanten Wirkung fungiert in den bisher besprochenen Werken der Topos nirgendwo als ein konstituierendes Moment in der Gesamtstruktur. Ob die Motive nun marginal, wie im *Tristan*, oder zentral, wie im *Holländer*, erscheinen, immer wieder bestätigen sie ihren exogenen Charakter, indem sie un-

11 Der Ausdruck stammt von Thomas Mann.

abhängig von den musikalischen Bauelementen des Dramas angewendet werden. Ganz anders liegen die Verhältnisse im *Ring des Nibelungen*. Hier ist die Todesfigur in die musikdramatische Struktur einbezogen, so wie auch die Leitmotivik in diesem komplexen Drama stärker als in den übrigen Werken Wagners von der Struktur bedingt ist. Es mag kaum verwundern, daß die Todesmotive im *Ring* eine hohe Frequenz aufweisen; spielt doch das Schicksal hier eine entscheidende, musikalisch explizit dargestellte Rolle. Wichtiger als der quantitative Unterschied zu den anderen Opern ist übrigens der qualitative Aspekt. Dieser eignet sich weniger für eine chronologische als für eine systematische Besprechung. Deswegen sollen im folgenden verschiedene Anwendungsarten des Topos untersucht und mit Beispielen aus den vier Partituren erörtert werden.

1. **Musikalische Untermalung.** Im allgemeinen enthält sich Wagner der orchestralen Illustration des Sterbens mittels der Todesfigur. Im *Ring* fand ich nur ein einzelnes Beispiel dieses Verfahrens, und zwar in der *Walküre* (II, 5). Es handelt sich um den Tod des Hunding. Nachdem dieser mit Hilfe Wotans seinen Gegner Siegmund erschlagen hat, wird er von dem obersten Gott mit einer einfachen Gebärde erledigt. Die Todesmotive sind an dieser Stelle schon deshalb unerlässlich, weil die Regieanweisung („*Vor seinem verächtlichen Handwink sinkt Hunding todt zu Boden*“) nicht eindeutig dargestellt werden kann. Hunding hat keine körperliche Verletzung und der Zuschauer könnte denken, er fiele angesichts des Gottes in Ohnmacht. Auch der vorangehende Text Wotans gibt keine klare Auskunft, er ist sogar irreführend: „*Geh' hin Knecht! Kniee vor Fricka!*“ Deswegen fungiert hier der Topos als Vermittler der notwendigen Information.

2. **Bedeutungserweiterung.** Wie sich schon aus der Besprechung verschiedener Opern ergab, verlegt Wagner manchmal die Grenzen des Designats. Eine direkte Beziehung zum Todesbegriff ist jedoch immer nachweisbar. Die Idee der „endgültigen Trennung“ hat mit dem Tod die Idee des „Endes“ gemein (*Die Feen, Lohengrin*); auf die „Entheiligung“ folgt der „Fluch“ und dieser führt zur „ewigen Verdammung“ (*Parsifal*). Auch im *Ring* wird der Topos mit erweiterten Begriffen verbunden. Der Tod eines Gottes stellt überhaupt ein Problem dar, das in sich selbst unlösbar scheint und deshalb die Erweiterung des Designats erfordert. Fasolt, Fafner, Mime, Siegmund und Siegfried, sie sterben alle wie Menschen; dagegen erweist sich der Todesbegriff in bezug auf die Götter lediglich aus den Textwörtern „Untergang“ und „Ende“. Manchmal geschieht dies sogar in einer explizit paradoxen Weise, z. B. „*Der ewigen Götter Ende dämmert da auf*“ (*Götterdämmerung*, Vorspiel, Nornenszene; dazu die Variante C in der Pauke). In diesem Zusammenhang ist auch die Funktion der goldenen Äpfel Freias nicht ganz klar. Zwar machen in der zweiten Szene des *Rheingold* sowohl Fafner als Loge eine Anspielung auf diese Nahrung als notwendige Bedingung für das Leben der Götter; trotzdem weisen an anderer Stelle die Todesfiguren bei den Worten Loges („*Deiner Hand, Donner, entsinkt der Hammer*“) mehr auf den Verlust der ewigen Jugend als auf den eigentlichen Tod hin.

Eine analoge Anwendung findet sich in der letzten Szene der *Walküre*. Wotan hat Brünnhilde ihre Göttlichkeit genommen; logischerweise bedeutet dies, daß

sie einmal sterben muß. Es handelt sich jedoch in dieser Szene nicht um den leiblichen Tod Brünnhildes, sondern um den „Verlust der Unsterblichkeit“, und deswegen darf man wohl annehmen, daß die Todesfigur, die sowohl vor als nach dem chromatischen Schlafmotiv von der Pauke gespielt wird, sich hierauf bezieht. Übrigens schließt diese Interpretation eine zweite, nämlich die einer „endgültigen Trennung“, keineswegs aus. Vater und Tochter werden einander nie wiedersehen. Tatsächlich enthalten die Worte Wotans Anspielungen auf beide Designate: „*Denn so kehrt der Gott sich dir ab, so küßt er die Gottheit von dir*“.

3. **V o r a u s s a g e.** Die Zahl der prospektiv angewandten Todesmotive ist ungewöhnlich groß. Die Figur fungiert als eigentlicher Träger der Voraussage, die das gesamte Drama wie ein roter Faden durchzieht. Zum ersten Mal erscheint der Topos in der Anfangsszene des *Rheingold* und zwar bei den Worten Woglindes:

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

Zum letzten Mal hören wir ihn im Schlußmonolog Brünnhildes (*Götterdämmerung* II, 3). Aus ihren Worten geht hervor, daß nun endlich die Zeit der Voraussage vorbei ist. Nicht länger ist Wotans Tochter das Spiel des Schicksals, sie hat das Wesentliche des Geschehens erfaßt:

„Mich – mußte
der Reinste verrathen,
daß wissend wurde ein Weib!“

Zwischen diesen zwei Beispielen gibt es eine Menge anderer, die in verschiedenartiger Weise das dramatische Grundthema betonen. Überall wo die vom *Ring* symbolisierte Gier nach Herrschaft und Reichtum sich geltend macht, tauchen die Motive im Orchester auf. Somit weist fast jede Handlung, die mit dem *Ring* zusammenhängt, auf den Ausgang, den Untergang der Götter hin.

Einige Beispiele seien hier erwähnt. Sobald eine von Begierde getriebene Person sich des Ringes bemächtigt hat, erhält sie den Topos als musikalisches Attribut. So kündigt z. B. in der Nibelheimszene des *Rheingold* die Variante A das Auftreten Alberichs an (ausnahmsweise wird hier der Anapäst nicht von der Pauke, sondern vom Becken mit Schwammshlegeln gespielt). Im Gegensatz zu Alberich, Mime, Fasolt und Fafner ist Siegfried nicht von der Gier ergriffen; deshalb fehlt dort, wo er den Ring an seinen Finger steckt, die Todesfigur (*Siegfried* II, 3). Im Moment aber, als er ihn Brünnhilde überreicht, hören wir das Motiv C in der Pauke, und deshalb geschieht, als er auf Hagens Frage wohin er fahre, antwortet: „*Zu Gibich's starkem Sohne*“ (*Götterdämmerung* I, 1). Es sind also nicht Siegfrieds Gedanken, sondern seine verhängnisvollen Taten, die die Todesfigur herbeirufen.

Beim Tod des Riesen Fasolt (*Rheingold*, Szene 4) hat es den Anschein, als habe die Figur eine rein untermalende Funktion; in Wirklichkeit aber beziehen sich die Varianten A und C auf den Mordakt seines Bruders und dessen Raub des Ringes. Der Topos bringt an dieser Stelle zum Ausdruck, daß es sich um ein Glied in einer Kette schicksalsbedingter Ereignisse handelt; dasselbe gilt für den Tod Fafners (*Siegfried* II, 2) und Siegfrieds (*Götterdämmerung* III, 3).

Auf den ersten Blick assoziiert man die Todesfigur in „erzählenden“ Szenen mit einer vergangenen Situation, und ihre Funktion müßte deshalb als eine retrospektive bezeichnet werden. Trotzdem gilt auch in diesen Fällen, daß sie im wesentlichen Voraussage des verhängnisvollen Ausgangs ist. In *Siegfried* (III, 1) klärt Wotan in der Gestalt des Wanderers die Göttin Erda auf über die Bestrafung Brünnhildes und sagt dazu: „*Frommten mir Fragen an sie?*“ Hier bezieht sich das Motiv C nicht auf die verlorene Unsterblichkeit der Walküre, sondern auf die wichtige Tatsache, daß der oberste Gott seine und Erdas Tochter zu befragen versäumte und damit die einzige Möglichkeit, das „rollende Rad“ zu hemmen, ungenutzt ließ. Von nun an ist nichts mehr rückgängig zu machen, der Gang des Geschehens steht fest. Auch die Motive A und C, die die Erzählung Waltrautes in der *Götterdämmerung* (I, 3) begleiten, weisen nicht so sehr auf bestimmte Ereignisse in der Vergangenheit, wie z. B. die Zersplitterung des Speeres, als vielmehr auf die Zukunft, auf das Ende der Götter.

Da die „Menschen“ im Drama sich des unentrinnbaren Schicksals kaum bewußt sind, kann nur das Orchester durch endogene und exogene Motive den wahren Sachverhalt erkennbar machen. Was die Götter anbelangt, so wissen diese zwar mehr, unterschätzen aber die Macht des Schicksals, indem sie es durch Selbstbetrug abzulenken versuchen. Unter ihnen ist nur Erda allwissend; sie jedoch beteiligt sich kaum an der Handlung. Brünnhilde steht in gewisser Hinsicht zwischen Göttern und Menschen. Trotz des Verlustes ihrer Unsterblichkeit behält die Tochter Erdas die Erinnerung an die Zeit, in der sie als freie Walküre bei ihrem Vater Wotan lebte. Damit erklärt sich ihre Ahnung der nahenden Katastrophe (*Siegfried* III, 3):

„*Lachend lass' uns verderben –
lachend zu Grunde geh'n!*“

Hier ist die Voraussage sowohl musikalisch (nämlich durch Motiv A) als auch textlich explizit zum Ausdruck gebracht. In starkem Gegensatz dazu steht die Stelle, an der die Worte Siegfrieds:

„*Eine Lehre lernt' ich leicht:
Brünnhilde's zu gedenken!*“

von der Todesfigur mit scharfer Ironie verneint werden (*Götterdämmerung*, Vorspiel).

4. **Doppelte Bedeutung.** Wie erwähnt, wendeten schon die französischen und italienischen Opernkomponisten die Zweideutigkeit des Topos für dramatische Zwecke an. Wagner übernimmt dieses Verfahren besonders in bezug auf den fundamentalen Widerspruch in Wotans Ideen und Ambitionen: Freiheit und Macht sind wesentlich unvereinbar. Als in der *Walküre* (II, 2) der Gott seine Tochter Brünnhilde aufklärt über den Grund der Aufgabe, Walhall eine Heldenschar zu beschaffen, hören wir im Orchester neben den kriegerischen Anapäten der Bläser dieselben Motive auch in den Pauken. Zweifellos vertreten diese die Stimme des Schicksals, jene dagegen die Illusionen Wotans.

Interessanter noch ist die doppelte Anwendung der Triolenvariante (C) im *Rheingold*. Die zweite Szene beginnt mit einer musikalischen Schilderung der Götterburg. Während Wotan und Fricka noch in Schlaf versunken sind, klingt

in den Tuben das feierliche Walhall-Leitmotiv; dazu kommen Triolenfanfaren, welche die Erhabenheit des Baues betonen. Hier ist durchaus keine Spur von Schicksal und Tod. Auch die Orchesterbegleitung zu den Worten, die Wotan im Traum spricht:

„Der Wonne seligen Saal
bewachen mir Thür und Thor:
Mannes Ehre,
ewige Macht,
ragen zu endlosem Ruhm!“

weist noch keine Konnotation mit dem Schicksal auf. Zwar hört man neben einem Bruchstück des Walhallthemas das melodisch verwandte Ringmotiv, aber der von der Trompete gespielte Topos bezieht sich zweifellos nur auf die Pracht und Majestät der Burg. Weder Wotan noch die anderen Götter wissen von dem Raub des Goldes; vom Schicksal noch unberührt, ergötzen sie sich an dem Anblick ihres zukünftigen Wohnsitzes.

Betrachten wir nun das Ende der vierten Szene. Vieles ist inzwischen geschehen: Alberich hat seinen Fluch ausgesprochen, Freia ist erlöst und damit ist die Jugend der Götter gewährleistet, der Ring hat sein erstes Opfer gefordert. Der Kauf ist aber geschlossen, und nachdem Donner und Froh den Nebel beseitigt und die Regenbogenbrücke hergestellt haben, erscheint die Burg in ihrer vollen Pracht wieder. Die Tuben spielen das Walhallthema, die Trompeten die Triolenmotive, und es scheint, als folge nun eine Reprise des Anfangs der zweiten Szene (auch die Tonart *Des*-dur ist dieselbe). Aber schon bald schmettern die Trompeten nicht mehr so grell, das Motiv erscheint in tieferen Lagen und erhält, von den Hörnern und Posaunen übernommen, eine dumpfere Klangfarbe. Als schließlich die Götter auf die Burg zuschreiten, hören wir in der Begleitung der Worte Loges:

„Ihrem Ende eilen sie zu,
die so stark im Bestehen sich wähen!“

das Motiv zum erstenmal als Paukensolo¹². In kurzer Zeit hat die Formel ihr Designat geändert: vom Ausdruck des Erhabenen ist sie zum Zeichen des Untergangs geworden. Unter Benützung der doppelten Bedeutung eines bestimmten Motives hat Wagner zwei verschiedene Szenen sowohl musikalisch als dramatisch eng miteinander verbunden und damit die strukturelle Einheit des Dramas verstärkt.

5. Integration von Topos und Leitmotiv. Bei der Mehrzahl der erwähnten Beispiele tritt die Todesfigur in Verbindung mit verschiedenen Leitmotiven auf; das gilt besonders für diejenigen Stellen, wo sie den dramatischen Ausgang vorwegnimmt. Woglinde singt ihren Text in der Anfangsszene des *Rheingold* auf die sogenannte Melodie der Liebesentsagung; die zitierten Worte Brünnhildes in der Schluß-Szene der *Götterdämmerung* werden von dem Motiv der Schicksalsfrage begleitet. In ähnlicher Weise verbindet sich die Todesformel mit anderen musikalisch-semantischen Elementen, wie z. B. den Motiven der Goldherrschaft, des Ringes, des Unmuts Wotans, des Fluches, der Nibelungenrache,

12 Auch während der darauffolgenden Klage der Rheintöchter erklingt das Motiv der Pauken.

usw. Allein schon daraus erweist sie sich als wesentlich für die Gesamtstruktur des Dramas. Trotzdem behaupten in diesen Beispielen sowohl Topos als Leitmotiv ihre Selbständigkeit, und zwar insofern, als sie verschiedenen Orchesterstimmen zugeteilt und deshalb immer deutlich erkennbar sind. Obwohl dramatisch verbunden, werden beide Motive, das exogene und das endogene, formal unabhängig von einander dargestellt.

Die vollständige Integration von Topos und Leitmotiv erfordert logischerweise den Verzicht auf diese formale Unabhängigkeit. Da die Todesfigur bereits außerhalb des Dramas existiert und sich überdies kaum ändern läßt, ist sie dasjenige Element, aus dem die Leitmotive hervorgehen. Dennoch scheint es, und zwar nicht nur beim Hören, sondern auch beim Studium der Partitur, als geschehe gerade das Umgekehrte. Das Leitmotiv tritt in einer gewissen Situation zum erstenmal auf, wiederholt sich mehrfach, und läßt sich bald mit Hilfe der textlichen und visuellen Information semantisch deuten. Erst dann wird klar, daß das Motiv eine oder sogar mehrere Varianten des Topos in sich birgt. Vom dramatischen Standpunkt her ist diese Darstellungsart selbstverständlich die wirkungsvollste. Die Tatsache, daß der Topos das ältere der beiden Elemente ist und somit das Leitmotiv erzeugt haben muß, ist in diesem Zusammenhang völlig unwichtig. Nur das gilt, was wir hören und erleben.

Das einfachste Beispiel einer derartigen Integration ist die Behandlung des Leitmotives der Riesen. Man begegnet diesem Motiv in verschiedenen Gestalten, die jedoch alle eine punktierte Figur als gemeinsamen Nenner aufweisen. Diese Figur ist identisch mit dem zweiten Sekundärmotiv, das, wie schon früher erwähnt, öfters zusammen mit einer Variante des eigentlichen Topos auftritt und diese dabei überschneidet. Allerdings enthält das Riesenmotiv ohne die eigentliche Todesfigur überhaupt keine Konnotation mit irgendeinem Verhängnis; diese wird erst durch Hinzufügung einer der drei Varianten, z. B. eines Anapästes, gewonnen. Während beim Tod des Riesen Fasolt (*Rheingold*, Szene 4) Leitmotiv und Topos noch gesondert auftreten, sind sie bei den Worten des sterbenden Fafner (*Siegfried* II, 2) zu einem einzigen Element verschmolzen (Bsp. 5).

Beispiel 5



Das Hunding-Motiv (*Walküre*, I, 1) ist in der Wagner-Literatur immer wieder als eine treffende Charakteristik des Gatten Sieglindes beschrieben worden, indem es seine finstere, brutal-herrische Natur betone¹³. Hier drängt sich die grundsätzliche Frage auf: Kann ein isoliertes musikalisches Element, insofern es sich nicht um ein ikonisches Zeichen (wie z. B. Wotans Speermotiv) oder einen Topos handelt, überhaupt etwas rational Greifbares darstellen? Selbstverständlich erscheint das Hunding-Motiv im Rahmen des dramatischen Vorgangs durchaus nicht isoliert:

¹³ Vgl. z. B. M. Chop, *Die Walküre*, Leipzig o. J., S. 27 (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst, Bd. 10); E. Newman, *The Wagner Operas*, New York 1963, S. 498.

Wir sehen den Mann auf der Bühne und verstehen seine Worte. Aber das ist gerade der Grund, weshalb man in die formale Gestalt des Motivs eine Deutung hineininterpretiert, die lediglich durch fortwährende Konnotation mit bestimmten Handlungsmomenten erreicht ist. Dies ist um so merkwürdiger, weil im vorliegenden Fall die Gelegenheit sich tatsächlich darbietet, das betreffende musikalische Element auf Grund objektiver Argumente semantisch zu deuten. In der ursprünglichen, melodischen Gestalt des Hundung-Motivs spürt man nämlich schon die Variante A des Topos, sowie auch die beiden Sekundärmotive (Bsp. 6a). Noch deutlicher zeigt sich dies an der Stelle, wo das Leitmotiv eine rein rhythmische Form annimmt; dabei erscheint nun auch die Triolenvariante (Bsp. 6b).

Beispiel 6

(a) *Tb.*
ff

(b) *p*

In der fünften Szene des zweiten Aktes wird nun diese rhythmische Version nicht nur von der Pauke, sondern auch vom Stierhorn (auf der Bühne) übernommen und damit hat sich das Leitmotiv in eine unzweideutige Todesfigur verwandelt. Der Unterschied mit dem vorigen Beispiel ist klar: während das Riesenmotiv an sich „neutral“ ist, ist im Hundung-Motiv schon bei seinem ersten Erscheinen das Symbol von Siegmunds Tod mitenthalten.

Nachdem Hagen seinen Speer in Siegfrieds Rücken gestoßen hat, erscheint im Orchester ein Motiv, das mit dem Tod des Helden zusammenhängt: das sogenannte Trauermotiv (*Götterdämmerung* III, 2; Bsp. 7a). Im Gegensatz zum Hundung-Leitmotiv stellt man hier nur eine geringe Verwandtschaft mit der Todesfigur fest; der am Anfang stehende „Spondeus“ entspricht bei seiner Wiederholung eher der metrischen Formel eines Jambus. Als aber das Motiv rhythmisch von der Pauke übernommen wird, zeigt sich die Todeskonnotation schon deutlicher (Bsp. 7b). Unmittelbar darauf erscheint es in seiner nackten Gestalt, d. h. in der Form unseres Topos (Bsp. 7c).

Beispiel 7

(a) *Pos., Str.*
ff *Str.*
ff

(b) *Pauke*
p

solche auch in der Oper zu verwenden. Bekanntlich hat bei Verdi der Begriff des Todes oft eine religiöse Nebenbedeutung; daraus erklärt sich die Rolle der Posaune als diesbezüglicher Zeichenträger.

Diese formale Differenzierung hängt übrigens mit dem viel größeren Unterschied in Bezug auf Bedeutung und Funktion des Topos zusammen. Wagners Dramen liegen primär Ideen zugrunde. Fragen über Schicksal und Sterblichkeit spürt man schon in seinem wichtigsten Jugendwerk, den *Feen*; deutlicher zeigt sich dies im *Holländer*, und im *Ring* kommen dazu noch die Fragen des Willens, der Macht und der Freiheit. Der Schicksalsbegriff steht bei Wagner im Zentrum und fungiert, jedenfalls im *Ring*, als grundlegendes dramatisches Element, Grundlage für Verdis Dramen dagegen sind menschliche Charaktere und Situationen. Zwar spielt auch bei ihm das Schicksal eine wichtige Rolle; es wird jedoch nicht als primärer Faktor dargestellt, sondern als Ausfluß des Konfliktes zwischen gesellschaftlicher Konvention und menschlicher Leidenschaft. Genau besehen unterscheidet sich die Schicksalsidee des italienischen Dramatikers wesentlich von der seines deutschen Zeitgenossen. Während bei Wagner die Menschen (und in gewisser Hinsicht auch die Götter) keineswegs imstande sind, das Schicksal zu lenken, bleibt diese Möglichkeit bei Verdi prinzipiell offen. Die Tatsache, daß auch seine Personen dem Schicksal unterliegen, und zwar als Gefangene ihrer gesellschaftlichen Konventionen (wie in verschiedenen Jugendopern) oder als Opfer eines sozial-politischen Systems (wie in *Don Carlos*), ändert daran nichts.

Aus diesem Tatbestand dürfte sich erklären, weshalb in der Verdischen Oper die Todesfigur niemals als konstituierendes Moment der Gesamtstruktur fungieren kann; wie schon gesagt, beherrscht sie nur einzelne Szenen. Dagegen erfordert das Fundamentale der Schicksalsidee der Tetralogie, daß das musikalische Symbol des Doppelbegriffs von Tod und Verhängnis der Struktur des totalen Dramas zugrunde liegt. Es ist dies die logische Konsequenz der Philosophie seines Schöpfers¹⁴.

Als Wagner im Jahre 1851 „mit erhobener Stimme“ erklärte, der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestünde darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zweck, der Zweck eines Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel geworden sei¹⁵, da konnte er kaum vermuten, daß sich diese Maxime erst nach einem Jahrhundert als durchaus unhaltbar erweisen würde. Selbstverständlich ist auch früher schon die Richtigkeit dieses apodiktischen Ausspruchs angezweifelt worden; doch die allgemeine Ablehnung der Antithese von Oper und Musikdrama stammt doch wohl erst aus der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg. Heutzutage sind wir zu der Überzeugung gelangt, daß Wagner mit dem proklamierten „Irrtum“ der Operngattung sich einen Privatmythos schuf, der die theoretischen Grundlagen seiner zukünftigen Schöpfungen unterstützen sollte. Daß die „Entlarvung“ so lange ausblieb, erklärt sich wenigstens teilweise aus der Unfähigkeit der damaligen Forschung, Wagners Kompositionstechnik vorurteilsfrei zu studieren. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wurden Beziehungen des sakrosankten Musikdramas mit

14 In diesem Zusammenhang sei auf einen Vortrag Anna Amalie Aberts hingewiesen: *Verdi und Wagner*, *Analecta Musicologica* Bd. 11, 1972, S. 1-13.

15 R. Wagner, *Oper und Drama, Einleitung*, GS, Leipzig ³/1898, Bd. III, S. 230-231.

der vulgären Operngattung auf Grund der Aussage des Meisters a priori gelehnet und blieben demzufolge unerforscht.

Die vorliegende Untersuchung zeigt, wie leicht sich der Widerspruch zwischen dem Theoretiker und dem Musikdramatiker nachweisen läßt. Wagner selbst entkräftet seine These, und zwar als Komponist. Denn wie hätte er die Todesfigur der französischen und italienischen Praxis entnehmen können, wäre sie nicht schon dort Mittel des Ausdrucks gewesen? Gewiß hat es immer Leute gegeben, die sich einbilden, sie gingen ausschließlich mit der Absicht in die Oper, sich an der Arienkoloratur zu ergötzen; es würde jedoch keinem Melomanen einfallen, die ostinaten Paukenfiguren im letzten Finale von *Norma* oder die Posaunenmotive im vierten Akt von *Macbeth* als einen besonderen ästhetischen Genuß und deswegen als den eigentlichen Zweck seines Theaterbesuchs zu betrachten. Trotzdem wirken diese Elemente als Mittel heute genau so stark wie vor hundert Jahren: sie betonen die dem Vorgang zugrundeliegende dramatische Idee. Nur deswegen hat Wagner sie übernommen und damit eine alte Tradition weitergeführt. Tradition heißt im Gegensatz zu Konvention: eine ständig **e r n e u e r t e** Anwendung eines Erbes. Hierin liegt das große Verdienst Wagners. In fast jedem seiner Werke hat er den Topos in den Dienst der jeweiligen dramatischen Substanz gestellt und mit souveräner Meisterschaft in der Partitur verwendet. Somit zeigt sich, daß nicht die theoretische Maxime, sondern das kompositorische Vermögen die Größe des Musikdramatikers bestimmt.