

Oswald Panagl (Salzburg)

## „Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache“ Zur Diktion der Opern und Musikdramen Richard Wagners

### *Musik als Sprache*

Das Wechselverhältnis von Sprache und Musik, aber auch der Disziplinen Linguistik und Musikwissenschaft, ist in den letzten Dezennien aufmerksam und intensiv untersucht worden. Aus der anfangs eher intuitiv und metaphorisch betrachteten Analogie der beiden Ausdrucksbereiche hat sich alsbald ein anspruchsvoller Forschungsansatz mit transdisziplinärer Geltung entwickelt. Sprachwissenschaftler wie Roman Jakobson, Peter Hartmann und Nicolas Ruwet haben in fachübergreifenden Studien die Entsprechungen und Querverbindungen ihres Gegenstands zu musikalischen Phänomenen untersucht und den Aufschlusswert linguistischer Theorien, Methoden und Termini für die Beschreibung und Erklärung klanglicher Ereignisse erprobt. Der Linguist Harald Weinrich hat umgekehrt die horizontalen und vertikalen Bezüge einer zusammenhängenden sprachlichen Äußerung mit der Anordnung der Stimmen in einem komplexen Musikstück verglichen und den Begriff der *Textpartitur* terminologisch eingeführt. Ausdrücke wie *Prosa*, *Syntax* oder *Hypotaxe* sind mittlerweile in der musikologischen Fachsprache fest verankert.<sup>1</sup> Bei ihrer Entlehnung aus dem philologischen Sprachgebrauch und mit der Adaptierung für ein anderes Sujet hat sich die Bedeutung – zumindest in Nuancen – nicht selten verändert. Theodor W. Adorno gibt gleichwohl zu bedenken:

„Musik ist sprachähnlich. Ausdrücke wie musikalisches Idiom, musikalischer Tonfall sind keine Metaphern. Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre. Sprachähnlich ist sie als zeitliche Folge artikulierter Laute, die mehr sind als bloß Laut. Sie sagen es desto nachdrücklicher je höher die Musik geartet ist. Die Folge der Laute ist der Logik verwandt: es gibt Richtig und Falsch. Aber das Gesagte lässt sich von der Musik nicht ablösen. Sie bildet kein System aus Zeichen.“<sup>2</sup>

Für eine Nähe, ja Übereinstimmung im Gegenstandsbereich von Sprache und Musik lassen sich Argumente aufbringen, die in ihrem Zusammenspiel zu beträchtlicher Evidenz führen:<sup>3</sup>

- 1 Harald Weinrich, „Die Textpartitur als heuristische Methode“, in: *Textlinguistik*, hrsg. von Wolfgang U. Dressler, Darmstadt 1978, S. 391–412.
- 2 Theodor W. Adorno, „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“, in: *Jahresringe 56/57. Ein Querschnitt durch die deutsche Literatur und Kunst*, Stuttgart 1956, S. 96. Auch Carl Dahlhaus nimmt einen differenzierten Standpunkt ein: „Der Topos, dass Musik eine Sprache sei, ist so oft missbraucht worden, dass die Gereiztheit, mit der manche Ästhetiker dazu neigen, ihn als schief oder veraltet abzutun, durchaus verständlich erscheint. Andererseits darf die Zähigkeit, mit der er sämtliche Anfechtungen, denen er ausgesetzt war, überdauerte, als Zeichen – wenn auch nicht als Beweis – dafür gelten, dass er eine Funktion erfüllt, in der er kaum ersetzbar ist.“ Vgl. Dahlhaus, „Das Verstehen von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse“, in: *Musik und Verstehen*, hrsg. von Peter Faltn und Hans Peter Reinecke, Köln 1973, S. 37–47.
- 3 Vgl. Oswald Panagl, „Linguistik und Musikwissenschaft. Brückenschläge, Holzwege, ‚falsche Freunde‘“, in: *Jahrbuch 6. Bayerische Akademie der Schönen Künste*, München 1992, S. 214–220; ders., „Sprache und Musik“, in: *Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift. Ausstellungskatalog der Ausstellung in Schloß Eggenberg; Band II: Sprache*, hrsg. von Wilfried Seipel, Wien 2003,

1. Ein genetisches Argument, das sich auf den Ursprung und die Frühgeschichte der beiden Ausdrucksrepertoires stützt, erweist Sprache und Musik, im rituellen Tanz und bei Opferfeiern häufig zusammen mit Mimik, Gestik und Bewegung, für zahlreiche alte Kulturen als eine harmonische Einheit. Gerade am Beginn der griechischen Wort- und Darstellungskunst begegnen die beiden Äußerungsweisen gemeinsam auf dem begrifflichen Nenner der *musiké téchne*.
2. Aus phänomenologischem Blickwinkel lässt sich durch die Übereinstimmung in prägenden Merkmalen ein Argument der Zusammenschau gewinnen. Beide Ausdrucksarten sind als Abfolge strukturiert, sie vollziehen sich linear und nacheinander auf der zeitlichen Achse. In beiden Zeicheninventaren gibt es „segmentale“ und „suprasegmentale“ Elemente, d. h. trennbare, aufeinanderfolgende Einheiten (Laute bzw. Tonfolgen und Intervalle) wie „prosodische“ Eigenschaften: Dem „musikalischen“ oder „dynamischen“ Akzent (*pitch* bzw. *stress*) entsprechen etwa die Lautstärkegrade. Schließlich stellen in beiden Bezirken sogenannte *distinkte* (oder *diskrete*) Einheiten den Normalfall dar. Auf der untersten Ebene lassen sich die sprachlichen Phoneme, also die systematischen Laute, mit den musikalischen Tönen vergleichen.
3. Im Bereich der jeweiligen Funktionen gibt es zwar auch Entsprechungen, doch empfiehlt sich dabei ein behutsames Vorgehen. Sprache ist im Normalfall ein Instrument der Verständigung, in der stilistischen Überhöhung zur Dichtung wird sie hingegen als Kunst bewertet. Da umgekehrt Musik nur sekundär, etwa in Gestalt von Signalen, Pfeiftönen oder Kennmelodien, in den neuen Medien „Signations“, der Kommunikation dient bzw. diese anbahnt, ließe sich das Verhältnis als eine Vertauschung von Grund- und Nebenfunktion in den beiden Repertoires beschreiben.
4. Auch ein gleichsam hierarchisches Argument bindet die Gegenstandsbereiche aneinander. Da wie dort firmiert die Äußerung der Laute bzw. Töne vor ihrer Niederschrift. Daher hat das Sprechen ebenso Vorrang vor seiner schriftlichen Fixierung wie das Singen oder Spielen vor der festgelegten Notation. Diese Feststellung gilt in gleicher Weise menschheitsgeschichtlich (also *phylogenetisch*) wie in der individuellen Entwicklung (d. h. *ontogenetisch*).
5. Auch die Organisation der Zeichenproduktion in den beiden Bezirken verläuft parallel und lässt sich argumentativ verwerten. In der Sprache wie in der Musik herrschen regelgesteuerte – also keine selbststeuernden – Prozesse. Das viel zitierte Grundprinzip der generativen Transformationsgrammatik, dass man mit einer endlichen Anzahl von Formationsregeln und einem endlichen Lexikon eine unendliche Anzahl von Sätzen generieren kann, hat für musikalische Systeme (Tonalität, freie Tonalität, Atonalität) analoge Geltung. Die Übertragung auf das Zwölftonsystem bzw. – in seiner Weiterentwicklung – die serielle Musik bedarf freilich der Modifikation.
6. Auch aus dem Blickwinkel typologischer Klassifikation sind Argumente zu gewinnen. Den Typen, d. h. idealen Grundmustern, der Sprache z. B. nach den Kriterien der Formenlehre (flektierende, agglutinierende, isolierende, inkorporierende Bauarten) wären Modelle von Tonsystemen (Diatonik, Chromatik, Enharmonik) gegenüberzustellen.
7. In beiden Ausdrucksregistern kommt ferner den Konventionen eine beträchtliche Bedeutung zu. Vereinbarte Geltungswerte in der Sprache (z. B. die Bedeutung von Termini,

---

S. 235–240; ders., „Reden über Musik. Sprachliche Deutung und verbale Analyse als hermeneutisches Problem“, in: *Text und Kontext. Theoriemodelle und methodische Verfahren im transdisziplinären Vergleich*, hrsg. von Oswald Panagl und Ruth Wodak, Würzburg 2004, S. 243–265.

- Fachvokabeln oder ritualisierten Formeln) korrespondieren z. B. mit verbindlichen Festlegungen der Affektenlehre, der Tonartensymbolik oder der Kadenzierung in der Musik.
8. Endlich kann man auch die parallelen Bau- und Gliederungsprinzipien beider Bereiche zu einem Argument verdichten. Das aufsteigende (*aszendente*) Schema von Laut – Morphem – Wort – Phrase – Satz – Text bei den Spracherscheinungen lässt sich in eine analoge Skala Ton – Motiv – Thema – Periode – Satz umdeuten. Setzt man an die Stelle des Aufbaus (*Synthese*) die Gliederung (*Analyse*), so wird da wie dort die Reihenfolge umgekehrt.

### *Linguistische Begriffe und Methoden in der Musik*

In der Sprachwissenschaft unterscheidet man seit Ferdinand de Saussure Beziehungen zwischen den einzelnen Wörtern eines Satzes oder Teilen einer Äußerung (syntagmatisch, horizontal, kombinatorisch) und den „vertikalen“ Bezügen, die ein Element (Laut, Wort, Phrase) zu jenen Pendanten aufweist, die an seiner Stelle denkbar wären (paradigmatisch, selektiv). Überträgt man dieses Koordinatensystem auf musikalische Vorgänge, so erscheint die Melodik syntagmatisch (kombinatorisch) gesteuert, während Harmonie und Kontrapunkt paradigmatisch (selektiv) ausgerichtet sind.

Die ebenfalls auf Ferdinand de Saussures Terminologie zurückgehende Differenzierung zwischen *langage* (Sprachbefähigung als menschliches Privileg), *langue* (einzelsprachliches System) und *parole* (subjektives Reden, Sprechakt) wäre wohl mit einer entsprechenden Hierarchie von Musikbegabung (anthropologisch vorgegeben) – individuelle Musikalität – situative Musikproduktion (Spiel, Pfiff, Gesang) gut verträglich.

Die im Strukturalismus der Prager Schule für die Linguistik erarbeiteten Typen des Gegensatzes finden gleichfalls in der Beschreibung von Musik ihre sinnvolle Entsprechung und passende Anwendung. Der strikte Unterschied (*privative Opposition*, z. B. zwischen stimmhaften und stimmlosen Lauten) kann sich musikalisch als Antithese von Ton und Pause, von betontem und unbetontem Taktteil realisieren. Die *graduelle Opposition*, in der Sprache etwa zwischen den verschiedenen Öffnungsgraden der Vokale, hat in der Musik in der unterschiedlichen Dauer der Töne ihr Pendant. Eine *äquipollente Opposition*, sprachlich durch die Gegenüberstellung von zwei positiven Werten bewerkstelligt (*p : k, Sohn – Tochter*), kann sich musikalisch z. B. in einem Dur-Moll-Kontrast oder durch einen Wechsel der Tonart manifestieren.

Auch die von der Zeichentheorie (Semiotik) entwickelte Typologie lässt sich mit Gewinn auf den Gegenstandsbereich der Musik übertragen, wobei es bisweilen zu Abgrenzungsproblemen kommen mag. Die bildhaften (*ikonischen*) Zeichen wird man in illustrativen Naturbildern (z. B. Antonio Vivaldi, *Die vier Jahreszeiten*), besonders in der Wiedergabe von Vogelstimmen (etwa bei Ottorino Respighi und Olivier Messiaen) vorfinden. Doch wenn beispielsweise Ludwig van Beethoven zu seiner sechsten Symphonie (*Pastorale*) auf der Rückseite des Titels der ersten Violinstimme notiert: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey“, so relativiert er damit sogar die im zweiten Satz des Werkes auf Flöte, Oboe und Klarinette verteilten Stimmen von Nachtigall, Wachtel und Kuckuck in ihrem streng ikonischen Anspruch. Verweisende (alias *indexikalische*) Zeichen mag man z. B. in den Posthornsignalen von Franz Schuberts Lied *Die Post* (Nr. 13 in der *Winterreise*), in den Jagdhörnern des Scherzos von Anton Bruckners vierter Symphonie, auch in den Trauermärschen von Beethovens *Eroica* oder seiner Klaviersonate op. 26 erkennen. Gemeinsamer Nenner

aller dieser Stücke ist der Verweis mit genuin musikalischen Mitteln auf außermusikalische Geschehnisse und Sachverhalte.

Als prototypische Verwendung von konventionellen (*symbolischen*) Zeichen bieten sich die Erinnerungsmotive in Opern und symphonischen Dichtungen, aber auch die Leitmotive im musikdramatischen Werk Richard Wagners an. Gerade die letzteren dienen als epische Merkmale, als aktualisierende Faktoren, die in ihrem Zusammenspiel ein Netzwerk von vergangenen, gegenwärtigen und künftigen bzw. erwartbaren Ereignissen herstellen. (Thomas Mann spricht von „Beziehungszauber“).

Aber neben diesen einleuchtenden Übereinstimmungen und funktional wirksamen Querbezügen gibt es auch problematische Fälle, bei denen eine gleichlautende Bezeichnung nur scheinbar auf Identität in der Sache schließen lässt. Solche „falschen Freunde“, die in Wahrheit in Sprache und Musik Unterschiedliches bedeuten, mahnen grundsätzlich zur Vorsicht und jeweils genauen Information. Der Ausdruck *Satz* meint für die Sprache in strukturalistischer Deutung „die größte selbständige syntaktische Form, die durch keinerlei grammatische Konstruktionen ihrerseits in eine größere syntaktische Form eingebettet ist“. Nach einer bereits historischen musikologischen Auslegung ist Satz hingegen der angemessene Terminus für „jedes einzelne Glied eines Tonstücks, welches an und für sich selbst einen vollständigen Sinn bezeichnet.“<sup>4</sup>

Das Fachwort *Morphologie* (bzw. *Formenlehre*) bezieht sich in der Linguistik auf die Sektoren *Flexion* und *Wortbildung*, gilt also den kleinsten bedeutungstragenden Elementen unterhalb der Wortgrenze. In der Anwendung auf musikalische Formen meint die gleiche Vokabel hingegen Phänomene wie *dreiteilige Liedform*, *Rondo*, *Sonatensatz* oder *Variation*. Der Terminus *Synkope* (eigentlich „Zusammenschlag“) verweist in linguistischer Lesart auf die Ausdrängung eines unbetonten Vokals unter Akzentdruck, damit zugleich auf eine Reduktion der Silbenzahl des betroffenen Wortes (vgl. deutsch *nebelig* zu *neblig*, *Wanderer* zu *Wandrer*). Der gleiche Begriff bezeichnet in der Musik einen ‚Verstoß‘ gegen den üblichen Betonungsverlauf, wodurch ein schwacher Taktteil rhythmisch hervorgehoben wird. *Verkleinerung* bzw. *Diminution* dient als sprachwissenschaftliche Spezialvokabel der semantischen Reduktion, die ja nach Situation, Dialekt und Basiswort Verringerung (*Häuschen*, *Bächlein*), Verschlechterung (*Buckel*, *Mandl*) oder emotionale Nähe (*Herzlerl*, *Vogerl*) vermittelt. Der gleiche Ausdruck in der musikalischen Fachsprache firmiert hingegen als „Verkürzung von Notenwerten in gerader oder ungerader Proportion.“

### *Dichtung und Musik im Denken und Schrifttum Richard Wagners*

Es empfiehlt sich, die nach mehreren Parametern geordneten Spezifika der Sprache Richard Wagners in seinen Opern und Musikdramen mit einer Auswahl seiner theoretischen und programmatischen Aussagen einzuleiten. Ich setze dieses Vorhaben quasi im Krebsgang, also rückläufig um. Am Anfang stehen daher einige Textstellen aus späten Artikeln, die bereits auf die Erfahrungen eines reichen Künstlerlebens und abgeschlossener Schaffensprozesse zurückgreifen können. Erst am Ende gehe ich auf einschlägige Kapitel und bezeichnende Passagen seiner wohl (ge)wichtigsten Schrift *Oper und Drama* (1850/51) näher ein.<sup>5</sup> In

<sup>4</sup> Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802.

<sup>5</sup> Die Werktitel und zitierten Stellen dieses Kapitels folgen der Ausgabe: Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 6. Auflage, Leipzig o. J.

seinem Aufsatz *Über das Opern-Dichten und Komponieren im besonderen* (1879)<sup>6</sup> setzt sich Wagner zunächst kritisch, bisweilen auch polemisch mit der zeitgenössischen Oper auseinander. Er rügt auch die geringe Vorkenntnis des Publikums beim Besuch von Aufführungen und rühmt zugleich die ‚dialektische‘ Kunst Mozarts und Beethovens im Bereich der absoluten Musik.<sup>7</sup>

In zahlreichen Einzelbeispielen aus Opern von Heinrich Marschner, Louis Spohr und Carl Maria von Weber geht Wagner dem Verhältnis von Wort und Ton, besonders mit Bezug auf Rhythmus und Reim, kritisch nach. So erweist er in einer ausführlichen Analyse, wie Weber bei der Vertonung des *Freischütz* gewisse prosodische Defizite des Librettos mit kompositorischen Merkmalen ausgeglichen bzw. korrigiert hat. In der berühmten Arie des Max „soll sich außerdem ‚Fuß‘ und ‚Liebesgruß‘ reimen“. Webers unterschiedliche Akzentuierung in der Wiederholung ergibt, dass „der unrichtige Akzent den Reim gibt, der richtige aber aufdeckt, daß jene Worte sich nicht reimen“.<sup>8</sup> Immer wieder weist Wagner auf die variierte Betonung von Wörtern oder Wortteilen hin, wobei ihm sicher die dreimalige Versicherung Roccas im Finale von Beethovens *Fidelio* vorschwebte: „Nur euer Kömmen, nur euer Kommen, nür euer Kommen [...]“. Beethovens ausgeprägtes intuitives Sensorium für sprachliche Valeurs sieht Wagner beim Vergleich seiner Vertonung von Schillers *Ode an die Freude* mit der „früher so populär gewordene[n] Naumannsche[n] Melodie [...]. Beethoven gab den richtigen Akzent, deckte dadurch aber auf, daß bei zusammengesetzten Worten [hier: Götterfunken, feuertrunken, Anm.] im Deutschen der Akzent auf dem vorderen Wortteile steht, somit der Schlußteil nicht zum Reime gebraucht werden kann, weil er den schwächeren Akzent hat.“<sup>9</sup>

In einem seiner üblichen Bilder bezeichnet er an einer späteren Textstelle „das Dichterwerk als das männliche, die Musik hingegen als das weibliche Prinzip der Vermählung zum Zweck der Erzeugung des größten Gesamtkunstwerkes“. Am Beispiel der Verbindung eines missratenen Librettos mit genialer Musik – wie im Falle der *Euryanthe* Carl Maria von Webers – steigt er tief in die indische Geisteswelt des Hinduismus ein: „Nach den Erfahrungs- und Glaubens-Satzungen des Hindus nämlich konnte ein Brahmane mit einem Tschandala-Weibe einen ganz erträglichen, wenn auch nicht zum Brahmanentum befähigten Sprößling erzeugen, wogegen umgekehrt die Frucht eines Tschandala-Mannes, durch ihre Geburt aus dem mächtig wahrhaft gebärenden Schoße eines Brahmanen-Weibes, den Typus des verworfenen Stammes in deutlichster, somit abschreckendster Ausprägung zum Vorscheine brachte.“<sup>10</sup>

6 Ebd., Bd. 10, S. 152–175.

7 „Hochklassische Opern, wie ‚Don Juan‘ und ‚Figaros Hochzeit‘, kamen hierdurch bei unverdorbenen jugendlichen Zuhörern, namentlich von weiblichem Geschlechte, gut davon, weil diese von den Frivolitäten des Textes gar nichts verstanden, worauf andererseits die Erzieher und Lehrer[,] als sie ihren Schülern für die Ausbildung eines reinen Geschmackes, gerade jene Werke empfahlen, sehr wohl gerechnet haben mochten.“ Ebd., S. 152. – „Wie in der Beethovenschen Symphonie selbst die Pause beredt wird, beleben hier die lärmenden Kadenzphrasen, welche der Mozartschen Symphonie füglich hätten fernbleiben können, in ganz unersetzbar scheinender Weise den musikalisierten szenischen Vorgang, in welchem List und Geistesgegenwart mit Leidenschaft und Brutalität – liebelos! – kämpfen. Der Dialog wird hier ganz Musik, und die Musik selbst dialogisiert, was dem Meister allerdings nur durch eine Ausbildung und Verwendung des Orchesters möglich wurde, von welcher man bis dahin, und vielleicht noch bis heute, keine Ahnung hatte.“ Ebd., S. 154.

8 Ebd., S. 159.

9 Ebd., S. 159 f.

10 Ebd., S. 314 f.

Aus demselben Jahr datiert Wagners Aufsatz *Über das Dichten und Komponieren*, in dem er das Thema vornehmlich in der griechischen Antike und besonders in der Entstehung der epischen Dichtung und der Person Homers verankert.<sup>11</sup> Dabei geht Wagner am Beispiel Homers einer bündigen Definition von *Kunst* und *Künstler* nach. Zwar erscheint ein Nachweis der Kunstfertigkeit dieses frühen Epikers schwierig:

„Dennoch ist Homers Werk kein unbewußt sich gestaltendes Naturprodukt, sondern etwas unendlich Höheres, vielleicht die deutlichste Manifestation von allem Lebenden. Nicht jedoch Homer war Künstler, vielmehr wurden an ihm alle nachfolgenden Dichter erst Künstler, und deshalb heißt er ‚der Vater der Dichtkunst‘. Alles griechische Genie ist nichts anderes als künstlerische Nachdichtung des Homer.“<sup>12</sup>

In späteren Passagen des Textes stiftet Wagner mittelbar einen Zusammenhang zwischen griechischer Kunstübung und seinem eigenen Metier.<sup>13</sup>

Durchsetzt von zahlreichen Invektiven (z. B. gegen die Dichter Gutzkow und Scheffel, aber auch indirekt gegen die Musik eines Johannes Brahms) entwirft der Autor ein Idealbild der von der hellenischen Frühzeit ausgehenden „Poetik“:

„So ward die ‚musische‘ Kunst zum Inbegriff aller Eingebung durch göttliches Gesicht, sowie aller Anordnung zur Verdeutlichung dieses Gesichtes. Sie war die äußerste Ekstase des griechischen Geistes. Was nach dessen Ernüchterung übrigblieb, waren nichts als die Bruchteile der ‚Techne‘, nicht mehr die Kunst, sondern die Künste, von denen sich mit der Zeit am sonderbarsten die Verskunst ausnehmen sollte, welche für die Stellung, Länge oder Kürze der Silben die Schemen der musikalischen Lyrik beibehielt, ohne von ihrem Ertönen mehr etwas zu wissen.“<sup>14</sup>

Aufschlussreich für das Verhältnis von Wort und Musik in Richard Wagners Denken ist die kurze Schrift *Einleitung zu einer Vorlesung der Götterdämmerung vor einem ausgewählten Zuhörerkerkreise in Berlin*. Durchaus selbstbewusst kommt der Autor auf seine unleugbaren Verdienste um das neue „Opernwesen“ zu sprechen. Er ist sich des „mit Entschiedenheit ausgebildeten Vorteiles bewußt, den dramatischen Dialog selbst zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung erhoben zu haben, während in der eigentlichen Oper die der Handlung, um dieses Zweckes Willen meistens sogar gewaltsam, eingefügten Momente des lyrischen Verweilens zu der bisher einzig für möglich erachteten musikalischen Ausführung tauglich gehalten wurden.“<sup>15</sup> Der ästhetische Fortschritt, an dem sich Wagner in hohem Maße beteiligt sieht, bestehe im „Verlangen, die Oper zu der Würde des wahren Dramas

11 „Der ungeheure Fall bei ihrem einzigen – ‚dem‘ – Dichter der Griechen scheint nun aber der gewesen zu sein, daß er Seher und Dichter zugleich war [...] Dieser Dichter sah als ‚Seher‘ nicht das Wirkliche, sondern das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhafte; und daß er dies den aufhorchenden Menschen so getreu wiedererzählen konnte, daß es sie so klar verständlich wie das von ihnen selbst handgreiflich Erlebte dünkte, das machte eben den Seher zum Dichter.“ Ebd., S. 142.

12 Ebd., S. 143.

13 „Zu dem Gesang der Heldenlieder trat der Chor der Jünglinge den ‚nachahmenden‘ Tanzreigen an. Wir wissen von den Chorgesängen zu den priesterlichen Götterfestreigen; wir kennen die dithyrambischen Tanzchöre der Dionysos-Feier. Was dort die Begeisterung des blinden Sehers war, wird hier zur Berausung des sehend Entzückten, dessen trunkenem Blicke sich wiederum die Wirklichkeit der Erscheinung in göttliche Dämmerung verklärt. War der ‚Musiker‘ Künstler? Ich glaube, er schuf die Kunst und ward zu ihrem ersten Gesetzgeber.“ Ebd., S. 145.

14 Ebd., S. 146.

15 Ebd. Bd. 9, S. 308.



zu erheben [...]. Durch ausgedehnteste Verwendung dieses Erbes unserer großen Meister auf das Drama sind wir dazu gelangt, die Musik mit der Handlung selbst so vollständig zu verbinden, daß eben durch diese Vermählung die Handlung wieder zu der idealen Freiheit, d. h. Befreiung von der Nötigung zu einer Motivierung durch Reflexion, gelangen kann [...].“<sup>16</sup>

Die besondere Aufgabe der Musik bestehe vor allem darin, dass sie „unablässig die innersten Motive der Handlung in ihrem verzweigtesten Zusammenhange uns zur Mitempfindung bringt [...]“. Auf das gegenwärtige Musiktheater bezogen bedeutet dieser Befund, dass „dieses urproduktive Element der Musik, wie es in jenen, in den Orchestra ausgeführten, Gesängen dem Drama seine höhere Bedeutung gab, unabgesondert vom Dialoge im modernen Orchester, dieser größten künstlerischen Errungenschaft unserer Zeit, der Handlung stets selbst zur Seite, wie es, in einem tiefen Sinne gefaßt, die Motive aller Handlung selbst gleich wie in einem Mutterschoße verschließt“. Schließlich findet der Dichterkomponist zu einer pragmatischen Begründung des Anlasses für diesen Artikel, indem er dem Wort eines Musikdramas seinen selbständigen Stellenwert zuerkennt: „[...] dieser Gewinn ist es, was heute mir ermöglicht, ein dramatisches Gedicht, welches andererseits einzig der Möglichkeit einer vollständigen musikalischen Ausführung seine Entstehung verdankt, nackt als solches ihnen vorzutragen, da ich es als durchaus dialogisierte Handlung demselben Urteile unterwerfen zu können glaube, dem wir ein für das rezitierte Schauspiel geschriebenes Stück vorzulegen gewöhnt sind.“<sup>17</sup>

Die zentrale Schrift *Oper und Drama* ist in den Jahren 1850/51 entstanden und thematisiert in drei ausführlichen Abschnitten *Die Oper und das Wesen der Musik*, *Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst* sowie *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*. Für die Fragestellungen unserer Abhandlung sind mehrere Teile des Traktats erheblich und ergiebig. Im sechsten Kapitel des zweiten Teils kommt der Autor schon mit den ersten Sätzen zur Sache: „Die *Tonsprache* ist Anfang und Ende der *Wortsprache*, wie das *Gefühl* Anfang und Ende des *Verstandes*, der *Mythos* Anfang und Ende der *Geschichte*, die *Lyrik* Anfang und Ende der *Dichtkunst* ist. Die Vermittlerin zwischen Anfang und Mittelpunkt, wie zwischen diesem und dem Ausgangspunkte, ist die *Phantasie*.“<sup>18</sup>

Durchaus auf der Höhe der Erkenntnisse seiner Zeit beschäftigt sich der Autor nachdrücklich mit der Entstehung der Sprache.<sup>19</sup> In einer Abfolge von kühnen Metaphern unterscheidet Wagner die gefühlsbezogenen tönenden Laute von den differenzierenden „stummen Mitlautern“, die gemeinsam bedeutungstragende Elemente ergeben: „Die so bekleideten und durch diese Bekleidung unterschiedenen Vokale bilden die *Sprachwurzeln*, aus deren Fügung und Zusammenstellung das ganze sinnliche Gebäude unserer unendlich verzweigten *Wortsprache* errichtet ist.“<sup>20</sup> Im Zuge weiterer Passagen zur „ungekünstelten Anschauung der Natur“ zum „Verlangen nach Mitteilung der Eindrücke“ erkennt der Autor in der Sprache eine Instanz, die „Verwandtes und Ähnliches zusammen[stellt], um in dieser Zusammenstellung nicht nur das Verwandte durch seine Ähnlichkeit deutlich zu machen

16 Ebd., S. 308 f.

17 Alle zitierten Stellen vgl. ebd., S. 309.

18 Ebd., Bd. 4, S. 91.

19 „Im Worte sucht sich der tönende Laut der reinen Gefühlssprache ebenso zur kenntlichen Unterscheidung zu bringen, als das innere Gefühl die auf die Empfindung einwirkenden äußeren Gegenstände zu unterscheiden, sich über sie mitzuteilen, und endlich den inneren Drang zu dieser Mitteilung verständlich zu machen sucht.“ Ebd., S. 93.

20 Ebd., S. 93.

und das Ähnliche durch seine Verwandtschaft zu erklären, sondern auch [...] einen desto bestimmteren und verständlicheren Eindruck auf das Gefühl hervorzubringen.“<sup>21</sup> Solche sinnlichen Kräfte der Sprache, die mit tönenden Lauten subjektive Gefühlsausdrücke zu einem objektiven Befund des Gegenstandes umwandeln, verbucht Wagner unter den poetischen Leistungen des kommunikativen Registers: „Dieses dichtende Moment der Sprache ist die Alliteration oder Stabreim, in dem wir die uralteste Eigenschaft aller dichterischen Sprache erkennen.“<sup>22</sup>

Ein weiterer Abschnitt gilt dieser Verbindung aus Klangmuster und Sinnggebung, wie sie der Verfasser in seiner *Ring*-Dichtung eindringlich und nachhaltig praktiziert hatte.<sup>23</sup> Nach Betrachtungen über das Verhältnis von Melodie und Wortsprache, bei denen auch der weniger hochgeschätzte Endreim erörtert wird, kommt Wagner endlich in seinem typischen bilderreichen Funktionalstil auf die Entwicklung der Wortsprache zu sprechen, wobei für ihn der Weg von einer *fühlenden* zu einer bloß noch zu *denkenden* Bedeutung hinführt.<sup>24</sup> Diese durchaus moderne, an den „arbitraire du signe“ Ferdinand de Saussures erinnernde Definition mündet in ein kühnes Verdikt: „In der modernen Sprache kann nicht *gedichtet* werden, d. h. eine dichterische Absicht kann in ihr nicht *verwirklicht*, sondern eben nur *als solche* ausgesprochen werden.“<sup>25</sup> Weitere Betrachtungen, in denen sich vertrackte Fachsprache und abgehobene Metaphorik vermengen, beleuchten erneut das Verhältnis zwischen Wort und Ton, zwischen Diktion und Melodie.<sup>26</sup> Mit einer Bilderkette, in der vom *weiblichen Mutterelement*, von *Schoß* und *Befruchtung*, weiters von einer *Verdichtung des Weiblichen zum Männlichen* die Rede ist, kommt der Autor endlich zum Punkt:

„Wie der Verstand nun wiederum das Gefühl zu befruchten hat, [...] so drängt es das Wort des Verstandes, sich im Tone wieder zu erkennen, die Wortsprache in der Ton-  
sprache sich gerechtfertigt zu finden. [...] das, wodurch der Verstand dem Gefühle aber  
verwandt ist, ist das *Reinmenschliche*, das, was das Wesen der menschlichen *Gattung*,  
als solcher, ausmacht. An diesem Reinmenschlichen nährt sich das Männliche wie das  
Weibliche, das durch *die Liebe verbunden erst Mensch* ist.“<sup>27</sup>

Die Argumentation steigert sich am Ende des zweiten Teils der Schrift zu einem schier (in)brünstigen Bekenntnis mit wuchernder Paarungsmetaphorik: „Das notwendig aus sich

21 Ebd., S. 93 f.

22 Ebd., S. 94.

23 „Die Verteilung und Anordnung dieser sich *reimenden Wurzeln* geschieht nach ähnlichen Gesetzen wie die, welche uns nach jeder künstlerischen Richtung hin in der für das Verständnis notwendigen [wesentlichen, OP] Motiven bestimmen.“ Ebd., S. 94 f.

24 „Desto widerspenstiger ward sie [die Sprache, Anm.] gegen jene Urmelodie, an die sie sich atem- und tonlos in das graue Gewühl der Prosa stürzen mußte [...]. In der modernen Prosa sprechen wir eine Sprache, die wir mit dem Gefühle nicht verstehen, deren Zusammenhang mit den Gegenständen [...] uns unkenntlich geworden ist. [...] Diese Sprache beruht vor unserem Gefühle somit auf einer *Konvention*, die einen bestimmten Zweck hat, nämlich nach einer bestimmten Norm, in der wir denken und unser Gefühl *beherrschen* sollen, uns in der Weise verständlich zu machen, daß wir eine Absicht des Verstandes an den Verstand darlegen.“ Ebd., S. 97 f.

25 Ebd., S. 98.

26 „Der Verstand ist daher von der Notwendigkeit gedrängt, sich einem Elemente zu vermählen, welches seine dichterische Absicht als befruchtenden Samen in sich aufzunehmen, und diesen Samen durch sein eigenes, ihm notwendiges Wesen so zu nähren und zu gestalten vermöge, daß es ihn als verwirklichenden und erlösenden Gefühlsausdruck gebäre.“ Ebd., S. 102.

27 Ebd., S. 102.



zu Spendende, der nur in der brünstigsten Liebeserregung aus seinen edelsten Kräften sich verdichtende Samen – der ihm nur aus dem Drange, ihn von sich zu geben, d. h. zur Befruchtung ihn mitzuteilen, erwächst, ja an sich dieser gleichsam verkörperlichte Drang selbst ist – *dieser zeugende Samen ist die dichterische Absicht, die dem herrlich liebenden Weibe Musik den Stoff zur Gebärung zuführt.*<sup>28</sup>

Dem freundlichen Hinweis Wagners auf das folgende dritte Buch *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft* mit den Worten „Belauschen wir nun den Akt der Gebärung dieses Stoffes“<sup>29</sup> wollen und können wir aus Platzgründen nicht folgen, aber wenigstens wichtige Stichwörter und Themenbereiche vorstellen: Wortvers und Melodie, Wortvers und Stabreim, Wortvers – Melodie und dichterisch-musikalische Periode, Worttonmelodie und Orchester, das Sprachvermögen des Orchesters sowie die Einheit des musikalischen Dramas.<sup>30</sup>

### *Die Kunstsprache Richard Wagners*<sup>31</sup>

#### *1. Archaisches und archaisierendes Wortgut*

Als ein Virtuose im spielerischen Umgang mit der jüngeren etymologischen Disziplin erweist sich Wagner in seiner Schrift *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* (1848/50), indem er durch „Buchstabenverwechslung“ (ein bezeichnender Terminus aus jenen Tagen!), d. h. durch wuchernde Stabreim-Analogie, den Namen *Wibelungen* oder *Gibelinen*, einst Bezeichnung eines deutschen Stammes, später der Parteigänger der Hohenstauffer, über *Wibelungen* auf *Nibelungen* zurückführt und den störenden Anlaut dem Einfluss der Namensform *Welfen*, also der politischen Widersacher zuschreibt. „Eine kleine Lautverschiebung, und Friedrich, der Rotbart war demnach ein Sproß des Gottessohnes Siegfried“. Ein Kontrastwort als Vorbild für lautlichen Ausgleich: Dieser Gedanke lebt immerhin auch in neueren Analogiekonzepten fort, der allzu absurde Augenschein trägt demnach.

Dass Wagners Vorliebe für etymologisierende Sinnstiftung auch praktische Auswirkungen und damit einen Sitz im Leben hatte, lässt sich durch ein berühmt gewordenes biografisches Detail, die Namengebung seiner Bayreuther Villa, belegen: „Wahnfried“ war ein vorgegebenes Toponym, das der Komponist aufgegriffen und paronymologisch als „Wo mein Wähnen Frieden fand“ umgedeutet hat.

Etymologie bedeutet auch die Aufdeckung und methodische Nutzung verwandtschaftlicher Bezüge innerhalb eines Systems von Ableitungen. Nicht immer freilich liegen diese Zusammenhänge so klar zutage wie in dem oft zitierten Musterparadigma: binden – Band – Bund – Gebinde. Bisweilen hat Lautwandel die ererbten Verhältnisse verdunkelt oder sekundäre Ähnlichkeit hervorgerufen. Die vielberufene ‘Sirene Gleichklang’ verlockt zur Volksetymologie und begründet neue Assoziationsketten: Anklang, formale Nähe verdichten sich zur scheinbar genetischen Beziehung.

28 Ebd., S. 103.

29 Vgl. ebd.

30 Wenigstens als pars pro toto sei ein vergleichsweise nüchtern formulierter, aussagekräftiger Kernsatz zitiert: „Der charakteristische Unterschied zwischen *Wort-* und *Tondichter* besteht darin, daß der Wortdichter unendlich zerstreute, nur dem Verstande wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einem, dem Gefühle möglichst erkennbaren Punkt zusammendrängte; wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen hat.“ Ebd., S. 138 f.

31 Zu mehreren Aspekten des Themas vgl. die Beiträge des Verfassers in: Ulrich Müller/Oswald Panagl, *Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen*, Würzburg 2002.

An zwei Beispielen will ich zunächst zeigen, wie Wagner entweder einem aktuellen Wort seine etymologische Bedeutung zurückgibt oder einen Ausdruck aus seiner Erstarrung zum Buchwort in die lebendige Sprache zurückholt. „Witz“ ist eine alte Abstraktbildung zu „wissen“: Es hat lange „Verstand, Klugheit“ bedeutet und sich mit „List“ in der Bezeichnung von „Schlauheit“ getroffen. Über „Geist, Esprit“ hat es sich im 18. Jahrhundert zu der noch heute gültigen Bedeutung „Scherz, Spott“ entwickelt. Wagner macht für das Wort und seine Ableitungen diesen semantischen Wandel konsequent rückgängig: „Mit lichtigem Wissen lehr ich dich Witz“ verkündet Mime (*Siegfried*, I/1), sagt später „mir genügt mein Witz“ (I/2) und verwendet kurz darauf die Dublette „mit Witz und List erlang' ich beides“ (I/3). Der empörte Riese Fasolt klagt Wotan an: „bist weiser du als witzig wir sind“ (*Rheingold*, 2. Szene), und der Wandrer spricht ironisch zu Mime (*Siegfried*, I/2): „Der Witzigste bist du unter den Weisen, wer käme dir an Klugheit gleich?“, womit auch die letzten semantischen Bedenken ausgeräumt sein dürften. Auch die Ableitung in „eine Witzigung wär's, die mich weise macht“ (*Rheingold*, 4. Szene) weist in dieselbe Richtung.

Das Substantiv „Minne“ gehört zu einer Wortwurzel der Bedeutung „(ge)denken“, die auch das Verbum „mahnen“ einschließt. Im Mittelhochdeutschen zunächst das gängige Wort für Liebe in all ihren Schattierungen, galt es über eine betont sinnlich-geschlechtliche Lesart ab dem 15. Jahrhundert als obszön und wurde zunehmend vermieden, d. h. von „Liebe“ verdrängt. Die Wiederbesinnung auf das Wort gab ihm seine unverfängliche Bedeutung wieder (vgl. Minnesänger), ja stellte es gar auf ein erhabenes Podest. In Wagners *Ring* ist „Minne“ wieder in seine alten Rechte eingetreten und steht in einem nicht leicht definierbaren Konkurrenzverhältnis zu „Liebe“, das sich bald als Synonymie darstellt, dann aber doch bezeichnende Unterschiede erkennen lässt. In der ersten Szene des *Rheingold* stehen „Liebesgier“ und „seiner Minne Brunst“ nebeneinander und variieren offenbar denselben Gehalt. Und auch die berühmte Bedingung für das Schmieden des Rheingoldes („nur wer der Minne Macht versagt, nur wer der Liebe Lust verjagt“) in derselben Szene scheint ihre Wortwahl eher den Gesetzen des Stabreimes als fassbaren Bedeutungsunterschieden zu verdanken. Außerhalb der Ring-Dichtung sprechen auch Kurwenals traurige Worte (*Tristan und Isolde*, III/1: „Hier liegt er nun, der wonnige Mann, der wie keiner geliebt und geminnt“) deutlich für semantische Nähe, wenn nicht Identität. Daneben sind Stellen nicht zu übersehen, an denen das (quantitativ dominierende) Wort *Minne* in den körperlich-sinnlichen Bereich verweist, etwa in Sieglindes Worten (*Walküre*, II/3): „da seligste Lust sie fand, da ganz sie minnte der Mann, der ganz ihr Minne geweckt“.

Eine Auswahl von kürzer behandelten Beispielen mag nun die Spannweite Wagner'scher Archaismen abstecken: *Friedel* für „Geliebte(r)“ scheint geradezu einem Tagelied des mittelhochdeutschen Minnesangs entstiegen zu sein. Die ausschließliche Verwendung in den Rheintöchter Szenen („Mein Friedel sei, du fräuliches Kind!“; „Such dir ein Friedel, dem du gefällst“ *Rheingold* 1. Szene, „Ist's euer Friedel, euch lustigen Frauen lass' ich ihn gern!“ *Götterdämmerung*, III/1) ist wohl mehr als Zufall: Die Naturgeister verlangen nach altertümlichem Kolorit. Auch das zugrundeliegende Verbum fehlt nicht ganz: „der Erde holdeste Frauen friedeten längst ihn schon“ vermutet Guttrune über Siegfried (*Götterdämmerung*, I/1).

Besonders abgelegen und daher von den Wagner-Kritikern seit jeher lautstark angegriffen worden sind die folgenden Fälle: *Mißwende*, *Wag*, *Harst*, *queck*, *freislich*, *glau*. „Mißwende folgt mir, wohin ich fliehe, / Mißwende naht mir, wo ich mich neige“, sagt Siegmund am Beginn der *Walküre* (I/1) zu Sieglinde und rechtfertigt so seinen Wunsch nach raschem Aufbruch. Der Verdacht einer altertümelnden Neubildung erweist sich als voreilig: Die Zu-

sammensetzung begegnet schon bei Walther von der Vogelweide sowie in Wolfram von Eschenbachs *Titurel* und offenbart sich so als echter wiederbelebter Archaismus.

*Wag* hieß im Mittelhochdeutschen ein wogendes Wasser, im Nibelungenlied bezeichnete es die Donau („der *wâc* was in ze breit“), und der Fachjargon der Schiffer verwendete es noch um die Jahrhundertwende für das Spiel des Wassers über einer Untiefe. Im *Ring* erscheint es erwartungsgemäß in der ersten Szene des *Rheingold*: „Glühender Glanz entgleitet dir wehlich im *Wag!*“ Vielleicht ist es auch in das berühmte „*wagalaweia*“ der Rheintöchter eingegangen, will man darin nicht mit Marcel Prawy eine frühe, kaum bewusste Vorstufe des sprachlichen Dadaismus sehen.

*Harst* („von Hetze und Harst kehrten wir heim“, „bis Speer und Schild im Harst mir zerhaun“, *Walküre*, I/1) ist ein altertümlicher Ausdruck für Kampfgruppe, der auf die Wurzel von Heer (*heri*) zurückgeht. Das Adjektiv *queck* „lebhaft“ (mhd. *quec*) ist in modernem Sprachgebrauch nur noch in Bildungen wie *Quecksilber*, *erquicken*, *quicklebendig* erhalten bzw. lebt in engl. *quick* „schnell“ weiter. Wagner bringt es für ein etymologisches Wortspiel in seine Diktion ein: „dich zu *erquicken* mit *queckem* Trank säumt‘ ich Sorgender nicht“ (*Siegfried*, II/3).

Das Wort *freislich* galt den einen als eine manierierte Kunstbildung, anderen wiederum als reichlich überflüssig – beides zu Unrecht, *vreislich* (neben *vreisec*) ist mittelhochdeutsch, bedeutet „furchtbar“ und ist von *vreise* „Gefahr, Schrecken, Frevel“ (*vreisen* „grausam vorgehen“, *vreiser* „Tyrann“) abgeleitet. Sein Bezug auf Brünnhildes Felsengemach („der frech sich wagte dem *freislichen* Felsen zu nahn“, *Walküre*, III/3) rechtfertigt einen besonderen Ausdruck für einen unerhörten Sachverhalt. – *Glau* schließlich, in der Fügung „glatt und *glau*“ alliterierend verknüpft (*Rheingold*, 1. Szene), bedeutet „hell, scharfsichtig“ und lässt sich schon althochdeutsch belegen. Im Niederdeutschen lebt es noch als Dialektwort, sonst ist es der Literatursprache (E. T. A. Hoffmann, Annette von Droste-Hülshoff) vorbehalten.

Mit diesem Beispiel haben wir jene Grenzfälle erreicht, bei denen der Unterschied zwischen mundartlichem Einfluss und archaisierendem Rückgriff schwerfällt und oft nur kasuistisch gelingt. Das Verbum *lügen* für „schauen“ gehört ebenso dazu wie *talpen* „stapfen“ („Durch das Tal *talpen* sie hin“, *Rheingold*, 2. Szene), die Wortform *jach* (vgl. dialektal *gach*) „jäh, plötzlich“ („Bestimm, in welcher Gestalt soll ich *jach* vor dir stehn“?, *Rheingold*, 3. Szene) oder das onomatopoetisch wirkende *Huie*, also „übereiliger, vorwitziger Mensch“ („Wie führ ich den *Huien* zu Fafners Nest“, *Siegfried*, I/1).

Dass wir Ausdrücke wie *Kür* (in nichtsportlicher Lesart), *Harm*, *Brünne*, *Hort*, *Lohe*, *Recke*, *Tann* (für „Wald“) oder *Zähre* heute wieder verstehen, vielleicht sogar aktiv verwenden, ist nicht zuletzt ein Verdienst der *Ring*-Dichtung. Dass uns Wörter wie *Mark* „Grenze“ oder *Gau* „Bezirk“ eher unangenehme Assoziationen erwecken, ist ein wenig erfreulicher Nebeneffekt außermusikalischer Wagner-Rezeption. Freilich gibt es daneben für beide Ausdrücke den unverfänglichen Überlieferungsstrang geografischer Namen (Steiermark, Pinzgau, Allgäu), und an der Wiederbelebung und ideologischen Aufrüstung von *Gau* (und verwandten Wörtern) waren auch die Jugendbewegung und die Turnerschaft zu Ende des 19. Jahrhunderts nicht unbeteiligt. *Gauch* wiederum, eine altgermanische Bezeichnung für den Kuckuck, später als geringschätziger, fast beleidigender Ausdruck auf Menschen bezogen, ist unverdient auf übertrieben stabreimende Bayreuth-Anekdoten eingeschränkt worden: Das Wort hat sprachgeschichtliche Tradition und begegnet umgangssprachlich wie hochliterarisch.

Ein Spezialfall des Archaisierens, den wir bei *Witz* schon exemplarisch behandelt haben, ist die Verwendung einer üblichen Vokabel in älterer, mitunter ursprünglicher Bedeutung.

Ein paar Beispiele aus einem überreichen Angebot müssen hier aus Platzgründen genügen: *tapfer* („*tapfer* gezwickt sollst du mir sein“, *Rheingold*, 3. Szene) bedeutet „kräftig“, *hehlen* („den *hehlenden* Helm ersann ich mir selbst“, ebd.) steht allgemein für „verbergen“, *geziemen* meint auch „materiell (zu-)gehören“, *blöde* bezieht sich auf Sinneswahrnehmungen („Wer hellte den *Blöden* den Blick?“, *Walküre*, II/1), *taub* wiederum verweist auf eine eingeschränkte geistige Fähigkeit (vgl. *doof*): „gern bleib ich taub und dumm“ (*Siegfried*, I/1). Die *Tugend* ist keine ausschließlich menschliche Eigenschaft, sondern kommt, da mit dem Verbum *taugen* verwandt, auch Sachen zu („Seine *Tugend* nimmt er dem Schwert“, *Walküre*, II/4).

Zwei Verben seien stellvertretend für Wagners wohlüberlegte Sprachreflexion herausgegriffen: *Sprengen* gehört zu springen, bedeutet als verursachendes („kausatives“) Verbum eigentlich „springen lassen“ – also etwa Steine (bei einer Sprengung), Wassertropfen (beim Besprengen) oder Rennpferde. Im *Siegfried*, III/2, droht der Titelheld dem ihm lästigen Wanderer: „drum sprich, sonst *spreng*‘ ich dich fort!“ Das Verbum ist somit auf einen Menschen als Objekt bezogen und meint: „sonst mache ich dir Beine“.

Ein besonders schönes Beispiel für einen semantischen Rückgriff ist die gelegentliche Verwendung des Verbums *entzücken*. Seit der mittelalterlichen Mystik ist die alte Bedeutung „eilig wegnehmen, rauben“ (das Wort ist eigentlich intensive Variante zu *entziehen*!) einem übertragenen Sinn, der Bezeichnung angenehmer Empfindungen gewichen. Wagner verschafft an zwei Stellen der konventionell gewordenen Vokabel wieder ihren etymologischen Sinn. Ein „Schaltvers“ bietet sich am Schluss des zweiten Aufzugs der *Götterdämmerung* an: „*Gufrune* heißt der Zauber, der den Gatten mir *entzückt*“. Hier erscheinen die ursprüngliche Semantik und Konstruktion („hat mir entzogen“) und die moderne Sinnggebung („hat verzaubert“ mit Dativus ethicus) gleichsam übereinandergelegt: Hinter der einen Lesart wird die andere transparent. Nur noch die ältere Bedeutung steckt in der Frage Siegfrieds an die Rheintöchter (*Götterdämmerung*, III/1): „*Entzückt*et ihr zu euch den zottigen Gesellen, der mir verschwand?“

Auch bei der Wortbildung können in diesem engen Rahmen bloß einige auffallende Phänomene erwähnt werden. Da wir mit diesem sprachlichen Sektor den Bereich der Kasuistik, der anekdotischen Einzelbeispiele verlassen und zum Regelhaften überwechseln, stehen die jeweiligen Zitate für einen Typus bzw. eine Tendenz. Die Ableitungen auf -lich waren im älteren Deutsch noch Zusammensetzungen (männlich = eigtl. „den Körper eines Mannes habend“), erst später ist deren zweiter Teil, der also eigentlich „Körper, Gestalt“ bedeutet hatte (vgl. Leiche, Fronleichnam), zum Suffix verkümmert. Zwar behandelt Wagner die Adjektiva auf -lich wie Ableitungen, doch finden sich unter ihnen zahlreiche Zitate aus altem Wortgut bzw. archaisierende Neubildungen. Ich erwähne aus dem *Ring* bloß: neidlich, fräulich, weihlich, gütlich, wehrlich, weidlich, magdlich, mordlich, kühnlich und Streitlich.

Die alten Abstrakta auf -e befinden sich seit langem auf dem Rückzug und bilden nur noch eine Restklasse (Güte, Helle, Stille, Schwere ...), während für die produktive Wortbildung vor allem die Ableitungssilben -heit und -keit aufgeboten werden. Wagner behält nicht bloß zahlreiche alte Formen bei, sondern bildet dazu ein archaisch empfundenes *Berge* „(Ort der) Bewahrung“: „Tief in des Busens *Berge* glimmt nur noch lichtlose *Glut*“ (*Walküre*, I/3). Wenn diese Neubildung wirklich aus *Herberge* gewonnen ist, so bestätigt sich damit eine andere Neigung Wagners, in der sich neuerlich genuin Archaisches und bewusstes Archaisieren treffen: Der Ersatz von Komposita durch ihre – im Neuhochdeutschen oft schon verschollenen – Grundwörter. So setzt er wiederholt *sehren* für *versehren* („die mit süßem Zauber mich *sehrt*“, *Walküre*, I/3) und verwendet das etymologisch passende (vgl. gern), aber ganz unübliche *gehren* für *begehren*: „*gehrt* ich nach *Wonne*, *weckt* ich nur *Weh*“ (*Wal-*

*küre*, I/2), dem das Adjektiv *gehrenswert* (*Götterdämmerung*, III/1) nachgebildet ist. Durchaus vergleichbar ist der Gebrauch des einfachen Verbums *sorgen* im *Ring*: Während es in der modernen Sprachnorm entweder reflexiv (sich sorgen) oder mit einem Präpositionalobjekt konstruiert wird (für jemanden sorgen), setzt es Wagner als transitives Verbum mit der Bedeutung „Sorge bereiten, besorgen“ ein: „Deinen Sinn kenn ich wohl, doch sorgt er mich nicht“ (*Siegfried*, II/1). Ähnliches lässt sich vom transitiv gebrauchten *mühen* im Sinne von „Mühe bereiten, stören“ aussagen, das neuerer Redeweise gänzlich abhandengekommen ist: „Was müht Brünnhildes Blick?“ fragt Siegfried, als diese ihn bei ihrer Ankunft in Worms an der Hand von Gutrune erblickt (*Götterdämmerung*, II/4). Doch diese sprachliche Reduktion gilt auch für das Wortende, an dem Wagner häufig die Suffixe oder Ableitungssilben ausspart und so ältere, ursprüngliche Varianten wiederherstellt oder wenigstens simuliert. Das Adjektiv *unkundig* wird zu *unkund* verkürzt: „Du helläugiger Knabe, unkund deiner selbst“ (*Siegfried*, II/2), „Dies Gewirk, unkund seiner Kraft“ (*Götterdämmerung*, I/2). Die scheinbare Verstümmelung erweist sich wieder als ein bewusster Rückgriff auf mhd. *unkund*, das nicht nur passives „unbekannt“, sondern auch aktives „unwissend, unberaten“ bedeutet. Weniger auffällig, da gerade durch die restaurativen Sprachtendenzen des 19. Jahrhunderts wieder in unser Sprachbewusstsein gehoben, sind die Substantiva *Mär* und *Maid*: „Von Nibelheims nächt'gem Land vernahmen wir neue Mär“ (*Rheingold*, 3. Szene) – „Doch von der Wal wich nicht die Maid“ (*Walküre*, I/2). Die deminutiven Ableitungen *Märchen* und *Mädchen*, die wir im sprachlichen Alltag verwenden, verkleinern weniger, als dass sie einen intimen Tonfall vermitteln, der dem heroischen Inhalt des Sujets nicht eben angemessen ist.<sup>32</sup>

## 2. Volksetymologie als sprachliches und poetisches Verfahren

Die Neigung, dunkle, isolierte und unmotivierte (Fremd-)Wörter durchschaubar zu machen und in ein vertrautes Milieu einzubinden, ist uralte und in den Sprachen der Welt verbreitet. Das deutsche Substantiv *Hängematte* geht auf die Vokabel *hamaca*, eine Bezeichnung für das Schlafnetz der Kariben zurück. Die ursprüngliche Lautform ist im Englischen Ausdruck *hammock* noch leidlich bewahrt. Im Deutschen hingegen wurde dieser „erratische Block“ des Wortschatzes funktional neu begründet und zu einem transparenten Kompositum umgestaltet bzw. „entfaltet“. Dasselbe gilt für das archaische Nomen *Sintflut*, das zunächst die große, immerwährende Überschwemmung der Erde benannt hatte. Da dieses Naturereignis im biblischen Kontext als Strafe für das übermütige und frevelhafte Verhalten der Menschheit gedeutet worden war, hat sich zeitweilig die luzide Nebenform *Sündflut* durchgesetzt.<sup>33</sup>

Im Bühnenwerk Richard Wagners sind es vor allem Personenbezeichnungen, die sich dem eben skizzierten Typus der lautlichen Umgestaltung zuordnen lassen. Wesenszüge von Figuren setzen in der ‚poetischen Lizenz‘ veränderter Namensformen eine sprachliche Spur. Dieses Verfahren äußert sich exemplarisch, wenn Herzloyde, die Mutter von Parzival – bzw. in der

32 Zu diesem und weiterem Datenmaterial vgl. u. a. die Interpretationen in Oswald Panagl, „Paretymologica Wagneriana“, in: *Gering und doch von Herzen. Bernhard Forsmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Jürgen Habisreiter, Robert Plath und Sabine Ziegler, Wiesbaden 1999, S. 215–223; ders., „Richard Wagner als Sprachhistoriker. Linguistische Streiflichter auf seine musikdramatischen Texte“, in: *Studia Celtica et Indogermanica. Festschrift für Wolfgang Meid zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Peter Anreiter und Erzsébet Jerem, Budapest 1999, S. 297–304.

33 Vgl. zum Thema, Heike Olschansky, *Volksetymologie*, Tübingen 1996; Oswald Panagl, *Aspekte der Volksetymologie*, Innsbruck 1982.



volksetymologisch angepassten Form Parsifal – zur Herzeleide wird, denn „ihr brach das Leid das Herz“ (*Parsifal*, II/3)

Doch bisweilen wird auch ein tradiertes Name situational verfremdet und damit neu motiviert: *Loge*, der unstet schweifende Feuergott entstammt in dieser seiner Lautform dem alt-nordischen Vorbild *Loki*. Doch im *Rheingold* (2. Szene) muss er sich von den Göttern Froh und Donner ob seiner Untreue schelten lassen: „*Loge* heißt du, doch nenn ich dich *Lüge!*“ – „Verfluchte *Lohe*, dich lösch‘ ich aus!“ Wotan wiederum lässt der „Herrin“ Freia eine neue semantische Nuance angedeihen, wenn er sie im Schlussbild von *Rheingold* anredet: „Zu uns, *Freia!* Du bist *befreit!*“ Schon davor (2. Szene) hatte der Riese Fasolt mit dem Namen der Göttin lautlich wie semantisch gespielt: „*Freia*, die *Holde*, *Holda*, die *Freie* – vertragen ist’s – sie tragen wir heim.“

Mitunter wird der Name überhaupt zum Träger erwünschter Eigenschaften, denen freilich die widrige Realität entgegensteht. So stellt sich Siegmund in *Die Walküre* (I/2) mit wechselnden Schattierungen seiner Befindlichkeit vor: „*Friedmund* darf ich nicht heißen; *Frohwalt* möcht‘ ich wohl sein; doch *Wehwalt* muß ich mich nennen.“ Erst in der finalen Erkennungsszene mit seiner Zwillingschwester Sieglinde gibt der Protagonist seine wahre Identität preis: „*Siegmund* heiß‘ ich, und *Siegmund* bin ich“.

Volksetymologie als neue Lesart eines überkommenen Ausdrucks kann aber auch im alltäglichen Wortschatz begegnen, wofür Wagner im 1. Aufzug von *Parsifal* ein bezeichnendes, im Folgenden ausführlicher behandeltes Beispiel liefert.

Verbalabstrakta mit dem Hang zur Konkretisierung (vgl. *Tracht*, *Trift*) und anderen Spielarten lexikaler Opakheit (*Gift*, *Macht*, *Geschichte*) gehören als ursprüngliche feminine *ti*-Abstrakta zum Urgestein der germanischen Derivationsmorphologie. Im Deutschen ist dieser Ableitungstypus längst nicht mehr produktiv, aber die Zahl der erhaltenen, z. T. auch noch transparenten Beispiele ist auch heute noch beträchtlich (*Verlust*, *Nacht*, *Glut*, *Notdurft* usw.), wie ein Blick in Darstellungen der deutschen Wortbildung<sup>34</sup> lehrt. Auch im Wortschatz von Richard Wagners dramatischen Texten übernehmen Einzelfälle aus dieser „Wortnische“ bisweilen funktionell wichtige Aufgaben. So ist *Fahrt* in der terminologischen Bedeutung einer ritterlichen Reise und Mission (vgl. *Brautfahrt*, *Kreuzfahrt*, *Wallfahrt*) ein Schlüsselbegriff in Lohengrins wiederholtem Frageverbot: „Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen, woher ich kam der *Fahrt*, noch wie mein Nam‘ und Art!“ (I/3). Der archaische Wertbegriff der *Zucht* (zu *ziehen*) wiederum spielt in der Diskurswelt von *Tristan und Isolde* eine wesentliche Rolle, so wenn Isolde den Brautwerber Tristan über seinen Knappen Kurwenal an versäumte Ehrenpflichten erinnert: „nicht mög es nach *Zucht* und Fug geschehn, empfang ich Sühne nicht zuvor für ungesühnte Schuld“; „begehrte Vergessen und Vergeben nach *Zucht* und Fug er nicht zuvor...“ (I/4).

*Sucht* steht oberflächlich zum Verbum *siechen* (vgl. auch das Adjektiv *siech*) in dem gleichen Ableitungsschema mit schwundstufiger Wurzelsilbe wie *Flucht* zu *fliehen* oder *Bucht* zu *biegen*. In got. *sauhts* neben dem starken Zeitwort *siukan* „krank sein“ scheint der alte derivationale Typus vorzuliegen. In ahd. *siohbēn* „krank sein, schwach werden“, mhd. *siechen* „krank sein, werden“, mnd. *siken* „erkranken“ (neben ahd., mhd. *subt*, mnd. *sucht* „Krankheit“) mit ihrer schwachen Konjugation handelt es sich dagegen bereits durchwegs um sekundäre Bildungen. Während das Simplex *Sucht* in mittelhochdeutschen Texten (und entsprechender Orthografie) sowohl als Gattungsbezeichnung für „Krankheit“ wie auch in spezifizierten Sonderbedeutun-

34 Walter Henzen, *Deutsche Wortbildung*, 3. Auflage, Tübingen 1965; Wolfgang Fleischer, *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*, Tübingen 1971.



gen („Pest, Aussatz, Fieber, Raserei“) häufig begegnet, tritt es ab dem 17. Jahrhundert zugunsten der Konkurrenten *Krankheit*, *Siechtum*, *Seuche* allmählich zurück, um sich außerhalb der Fügung *fallende Sucht* (für „Epilepsie“) vor allem in Komposita mit genormter medizinischer Bedeutung (*Schwindsucht*, *Tobsucht*, *Gelbsucht*, *Wassersucht*) zu behaupten. Bereits in diesen Zusammensetzungen, stärker aber noch in Gebilden wie *Mondsucht*, *Fettsucht*, *Schlafsucht*, *Bleichsucht* oder den der Alltagssprache vertraueneren Ausdrücken *Sehnsucht* bzw. *Trunksucht* kam durch interne semantische Umschichtung dem zweiten Bestandteil eine Lesart „übermäßiger Hang zu, intensives Verlangen nach etwas“ zu, die sich im modernen Sprachgebrauch zur Sonderbedeutung des wieder belebten Grundwortes „krankhafte Abhängigkeit von Rauschgift oder Betäubungsmitteln“ (vgl. *Suchtgift*, *Süchtler*) lexikalisiert hat. Bereits im frühen 19. Jahrhundert haben weniger stigmatisierte oder pathologisch besetzte Komposita wie *Ehrsucht*, *Genussucht*, *Putzsucht*, *Ruhmsucht* oder *Herrschaftsucht* einen sekundären Bezug, eine paretymologische Verbindung des Hinterglieds mit dem Verbum *suchen* in der Nuance „erstreben, auf etwas zugehen“ geknüpft. So konnte eine Zusammensetzung wie *Gefallsucht* als „übersteigertes, krankhaftes Bedürfnis nach Gefallen“ nachträglich und volksetymologisch zur Nominalisierung einer Aussage „jemand sucht zu gefallen“ umgedeutet werden. Genau in dieses populäre Interpretationsschema passt auch ein dem Philosophen Friedrich Schleiermacher zugeschriebenes, noch heute gern zitiertes Diktum: „*Eifersucht* ist eine Leidenschaft, die *mit Eifer sucht*, was uns Leiden schafft.“

Was sich für die genannten zusammengesetzten Beispiele als Tendenz anbahnt, hat Richard Wagner im Textbuch seines *Parsifal* für das einfache Nomen deutlich vollzogen. Als der schmerzgeplagte, zum lindernden Bad getragene Gralskönig Amfortas im ersten Aufzug nach Ritter Gawan ruft, rechtfertigt der Zweite Ritter dessen Abwesenheit mit der Auskunft: „Herr! Gawan weilte nicht; da seines Heilkrauts Kraft, wie schwer er's auch errungen, doch deine Hoffnung trog, hat er auf neue *Sucht* sich fortgeschwungen“ (I/2). Der Zusammenhang der Stelle schließt selbst in Relikten eine Bedeutung „Krankheit, Abhängigkeit“ gänzlich aus. *Sucht* steht hier für „suchendes Unternehmen, Streben nach etwas“ und ist synonym mit dem Substantiv *Suche*.

Aber noch in einer weiteren Partie lässt sich dieser paretymologische Bedeutungswandel für *Sucht* erweisen: Als Parsifal in der Begegnung mit Kundry als Verführerin seiner Aufgabe inne wird und sich gegen die erotische Versuchung wehrt. In Erinnerung an sein Erlebnis in der Gralsburg ahnt er nunmehr den Ursprung des Heils und der Erlösung. Im zweiten Aufzug lautet die Passage: „Oh, Elend, aller Rettung Flucht! Oh, Weltenwahns Umnachten: in höchsten Heiles heißer *Sucht* nach der Verdammnis Quell zu schmachten!“ (II/4). Auch für diesen Beleg verbietet der Kontext bei genauer philologischer Analyse jegliche pathologische Nuance. Der Genitiv *höchsten Heiles* ist als objektiver Kasus von *Sucht* abhängig, und das zunächst verhänglich wirkende *nach* wird nicht von *Sucht* regiert, sondern bildet das präpositionale Element (mit folgendem Dativobjekt *der Verdammnis Quell*) der Infinitivphrase *zu schmachten*, die ihrerseits an den vorausgegangenen Ausruf (*Oh, Weltenwahns Umnachten*) syntaktisch anschließt. Die wahnhaftige Vorstellung besteht also darin, in der leidenschaftlichen Suche des höchsten Heils unbewusst und zwanghaft die Quelle der Verdammnis zu begehren.

Dagegen bleibt in einem Kompositum mit *Sucht* als zweitem Bestandteil die alte Wortbedeutung erhalten. In der großen Klage des Amfortas gegen Ende des ersten Aufzugs gegenwärtigt sich der Leidende die Wirkung der Zeremonie auf sein Befinden: „des eignen sündigen Blutes Gewell in wahnsinniger Flucht muß mir zurück dann fließen, in die Welt der *Sündensucht* mit wilder Scheu sich ergießen“ (I/5). An dieser Stelle wird der Kontrast zum davor genannten „des heiligsten Blutes Quell“ nur dann wirksam, wenn *die Welt der Sünden-*

*sucht* nicht ein Streben nach Sünden, sondern ein durch Sündhaftigkeit verursachtes Leiden bezeichnet. Dass Richard Wagner die sprachgeschichtlich zu *Sucht* gehörigen Wörter *siech* usw. in der alten Bedeutung verwendet, wird durch zwei Belege am Beginn des *Parsifal*-Textes klar. Als das Gefolge des Amfortas den Kranken zum morgendlichen Heilbad trägt, lautet eine Regieanweisung: „Die Knappen halten an und stellen das *Siechbett* nieder“ (I/2). Und kurz davor ist der getreue Gurnemanz in die Klage ausgebrochen: „O weh! Wie trag ich's im Gemüte, in seiner Mannheit stolzer Blüte des siegreichsten Geschlechtes Herrn als seines *Siechtums* Knecht zu sehn!“ (I/2).

### 3. „Hehr und heil, kühn und feig!“ Wortverbindungen und ihre Funktion

Zweigliedrige Fügungen mit dem Bindewort *und* spielen auch in unserem sprachlichen Alltag eine wichtige Rolle. Wenn ein Wort allein zur Bereicherung einer Eigenschaft, eines Sachverhalts oder Gegenstands nicht ausreicht, kann die Präzisierung bzw. Ergänzung durch eine Zusammensetzung, ein beigefügtes Adjektiv oder einen Relativsatz geleistet werden. Dazu kommt noch die Variante einer Wortverbindung mit der Konjunktion *und*. Sie wirkt lapidar, gedrungen und kann beliebig oft verwendet werden. Auch ihre Funktion ist vielfältig: sie kann eine Qualität hervorheben (*Sonne und Wärme*), ein Ensemble bilden (*Sonne und Mond*), aber auch Gegensätze ausdrücken (*Sonne und Regen*).

Im Deutschen haben sich in Redewendungen zahlreiche solcher Fügungen erhalten, in denen lautliche Merkmale den inhaltlichen Zusammenhang unterstreichen. Das Klangmuster verdankt sich entweder dem gleichen Anlaut oder einer Reimwirkung am Wortende. In beiden Fällen korrespondiert die „sinnliche“ Komponente mit der besonderen inhaltlichen Nähe, ob sich diese als Identität, Erweiterung oder Antithese darstellt. Ich nenne als Beispiele für „Anfangsreim“ nur *Kind und Kegel*, *Haus und Hof*, *dick und dünn*, *Wind und Wetter*, *Tür und Tor*, *Land und Leute* oder *Schutz und Schirm*. Meist sind diese Wortpaare in einen archaischen, oft sprichwörtlichen Kontext eingebettet, was für ihren „fossilen“ Charakter spricht. Der Eindruck bestätigt sich in den Varianten mit Endreim wie etwa *Dach und Fach*, *Knall und Fall*, (*außer*) *Rand und Band*, (*in*) *Saus und Braus* oder *Gut und Blut*.

Die Diktion der *Tristan*-Dichtung Wagners bietet dieses Stilmittel (mit oder ohne Reimkomponente) in überaus großer Zahl und beträchtlicher Varianzbreite. Beispiele sind dank ihrer formalen Vorzüge und funktionalen Vielfalt über den ganzen Text verteilt, verdichten sich aber in den emotional aufgeladenen Partien (Monologen, Auseinandersetzungen, Appellen), in denen sie der Klage, dem Vorwurf, der Irritation und Verstörung beredten Ausdruck verleihen. Auf engstem Raum werden so Wesenszüge und Tatbestände verschränkt und bisweilen auf ihren paradoxen Gehalt hin pointiert.

Als Brangäne zu Beginn des ersten Aufzugs („im äußersten Schreck um Isolde sich bemühend“) das verstörte Wesen ihrer Herrin schildert, gebraucht sie die Wortpaare „kalt und stumm“, „bleich und schweigend“, „starr und elend“. Als Isolde sodann „mit verzweiflungsvoller Wutgebärde“ ihre Sicht der Vorgeschichte darstellt, bedient auch sie sich des zweigliedrigen Schemas: „klein und arm“ ist der Kahn, der den verwundeten Tristan nach Irland bringt, „mit Heilsalben und Balsamsaft“ pflegte sie seine Wunden. „Dank und Treue“ hat er ihr dafür geschworen, um sie in Wahrheit seinem Oheim Marke als Braut zu empfehlen – „heil und hehr, laut und hell“, da er doch bereits „mit Steg<sup>c</sup> und Wegen wohlbekannt“ (I/3) war.

Im folgenden Wortwechsel mit Tristan kleidet die „mit furchtbarer Aufregung in seinen Anblick versunkene“ Protagonistin ihre Vorwürfe erneut in den vertrauten Typus von Wort-

paaren: als *Tristan* stand er „herrlich, hehr und heil“ vor dem Volk. Was sie einst „mit Hand und Mund“ gelobte, hat sie nicht an dem kranken *Tantris* mit verstelltem Namen vollzogen, der „siech und matt“ in ihrer Macht war. Doch jetzt will sie mit *Markes* „bestem Knecht“, der „Kron und Land“ ihm gewann, persönliche Sühne trinken, was für sie bedeutet: gemeinsam sterben. Noch einmal versetzt sie sich „mit leisem Hohn“ in die Rolle *Tristans* und lässt ihn („Mein Herr und Ohm“), von ihrer „Schand und Schmach“ als der Mitgift für den neuen Ehebund sprechen (I/5).

Auch die nächtliche Begegnung des Liebespaares im zweiten Aufzug mit ihren exaltierten Gefühlsausbrüchen bietet reichlich Gelegenheit für das zweigliedrige Stilmittel – in den Momenten der Rückschau wie im Ausleben der Ekstase. Und wieder halten sich Antithese und Parallelismus, Widerspruch und Verdopplung oder wenigstens Verdeutlichung dabei die Waage: „Weit‘ und Nähe“, „hell und kraus“, „Wiss‘ und Wahn“ stehen schroff und unvermittelt neben „Haß und Klage“, „Haupt und Scheitel“, „weit und offen“ oder „Glanz und Licht“, „Ehren und Ruhm“, „Macht und Gewinn“, wobei diese in einer Umkehr der üblichen Werte der trügerischen Scheinwelt des Tages zufallen und somit negativ besetzt sind. Im „mein und dein“ der ersten Begrüßung wiederum verschwimmen die individuellen Grenzen der beiden Figuren, der Weg der Konjunktion *und* zu einem ‚Bindewort‘ im weiteren Sinn bahnt sich an (II/2).

Wenn dann König *Marke* in seinem großen Klagemonolog am offenkundigen und doch so ungläubwürdigen Verrat *Tristans* verzweifelt und um eine Sinndeutung ringt, stehen die zweigliedrigen Fügungen für die Schwere der Enttäuschung, für den Widerspruch zwischen Sein und Schein – oder wenigstens Anschein. „Ehr und echte Art“, „Ehr und Ruhm, Größ‘ und Macht“, „Ruhm und Reich“, „Erb‘ und Eigen“, „Hof und Land“ stehen auf der Habenseite dieser charismatischen Beziehung. Mit „Bitt‘ und Drängen“ hatte *Tristan* gegen die „List und Güte“ des Oheims die Brautfahrt durchgesetzt. Jetzt aber sind „Sinn und Hirn“ des Hintergangenen verstört, denn er ist im innersten Bereich seines Gefühlslebens („zart und offen“) verletzt. Im folgenden Abschied der Liebenden aber, ehe *Tristan* im Zweikampf mit *Melot* den Tod sucht, stiften das dreimalige „treu und hold“ sowie „Haus und Heim“ eine Gemeinschaft, die über ein Trivialverständnis der Wörter auf eine Vereinigung vorausweist, die nicht mehr von dieser Welt ist (II/3).

Soeben haben wir erwähnt, dass *und* schon am Beginn der Liebesbegegnung die trivialen Bahnen der Grammatik zu verlassen scheint. Im Zentrum des Duettes, als der Sinnbezirk der *Liebe* bereits an die Dimension des *Todes* rührt, spricht der sprachbewusste Dichter aus dem Mund *Isoldes* erstmals den Doppelsinn eines „Bindewortes“ an: Die biedere Konjunktion gewinnt eine existenzielle Lesart. „Doch unsre Liebe, heißt sie nicht *Tristan und – Isolde*? Dies süße Wörtlein: *und*, was es bindet, der Liebe Bund, wenn *Tristan* stürb, zerstört es nicht der Tod?“ *Tristan* greift den Gedanken auf, relativiert ihn aber sogleich: Der Tod mag *Tristans* Leben auslöschen, kann aber seiner Liebe nichts anhaben. Doch *Isolde* setzt nach und bringt ihr eigenes Dasein ins Spiel: „Doch dieses Wörtlein: *und*, wär es zerstört, wie anders als mit *Isoldes* eig‘nem Leben wär *Tristan* der Tod gegeben?“ Der Gedanke einer gleichsam transzendentalen Liebe, die sich allen realen Anfechtungen widersetzt, wird im Schlussteil des Liebesduettes entfaltet und bleibt – sprachlich wie musikalisch – bis zum erlösenden Ende der Handlung gegenwärtig (II/2).

4. „*Nie-wieder-Erwachens wahnlos hold bewußter Wunsch*“: Sinnstiftung durch Neuwörter  
 Wer Zeitungen liest und sich den visuellen wie akustischen Medien überlässt, kennt den Typus der Wortbildung nur zu gut. Augenblickskomposita oder Bindestrichwörter nennt man jene meist ephemeren Ausdrücke, die ein momentanes Ereignis, einen aktuellen Befund kurzfristig bezeichnen, da der Wortschatz keinen genormten, gültigen Terminus bereithält. So prägte man für einen unverhofften Schädling der Schafställe den Neologismus *Problembar*. Ein *Baummörder* wiederum hatte keine Dezimierung des Waldbestandes im Sinn, sondern tötete seine menschlichen Opfer bevorzugt im Schatten belaubter Wipfel. Doch nicht bloß im Jargon von Boulevard und Kolportage sind solche Gebilde im Gebrauch. Viele Fachwörter der Wissenschaft oder Bezeichnungen technischer Neuheiten waren einmal Neologismen, die freilich keine Eintagsfliegen geblieben sind, sondern sich wegen des anhaltenden Bedarfs im Vokabular dauerhaft niedergelassen haben.

Ein Blick auf Wagners Libretti erweist auch im sprachlichen Befund die Sonderstellung von *Tristan und Isolde*. War der Dichterkomponist in den romantischen Opern weitgehend mit der poetischen Diktion seiner Epoche ausgekommen, hatte der belesene Autor für den *Ring*-Text archaisches Wortgut neu entdeckt und wiederbelebt, kam ihm für die *Meistersinger* sein Studium der Nürnberger Dichterschulen zugute, so war er für die Diskurswelt des *Tristan*-Stoffes in seiner besonderen Sicht auf sich allein gestellt. Wohl hatte Wagner das mittelalterliche Epos des Gottfried von Straßburg gelesen, doch taugte es ihm allenfalls als Materialsammlung. Sein ästhetisches Urteil über das Werk ist bezeugt: Er hielt es im Grunde für banal, abgeschmackt, der Größe des Sujets und seiner sublimen Thematik keineswegs angemessen.

Die Anzahl der neologistischen Bindestrich-Komposita, mit denen Wagner seiner Sicht der Personen, besonders der Protagonisten, und ihrer subjektiven Befindlichkeit gerecht werden wollte, schwankt nicht unbeträchtlich. Textbuch, Partitur und Klavierauszug bieten bisweilen unterschiedliche Lesarten – und der Dichter hat wohl selbst mitunter zwischen konventioneller Notierung und der Zumutbarkeit ungewohnter Wortbildungen geschwankt. Doch einige Beispiele erscheinen gesichert – und gerade an ihnen wird der Vorzug des Neuartigen und Ungewohnten, seine Leistung für die ästhetische Rezeption deutlich. Im 20. Jahrhundert hatte der russische Formalismus mit seinem Prinzip „Kunst als Verfahren“ durch den bewussten Verstoß gegen tradierte Lautungen, Schreibungen und syntaktische Regeln den Rezipienten herausgefordert. Wer Neuartiges und Befremdliches hört oder liest, kommt nicht mit der eingespielten Routine durch. Er muss sich voll und ganz auf den Text und seine Botschaft einlassen, bei der Verletzung der Normen zwischen Fehler und Absicht unterscheiden lernen, um so im Wege des Widerstandes ein adäquateres Verständnis zu erreichen. Der moderneren Anzeigenwerbung ist diese verbale Strategie nicht fremd, wenn sie etwa Wörter durch Einkreuzung anderer Ausdrücke verfremdet und so dem empfohlenen Produkt die erhöhte Aufmerksamkeit des Adressaten sichert (*Braubart, Viertelstunde, Wollbehagen*).

Dass sich die gut bezeugten Beispiele dieses Wortbildungsverfahrens an dramaturgisch markanten Stellen finden, also in Passagen des Liebesduetts oder in Monologen der Protagonisten, leuchtet unmittelbar ein. Gerade im Bezirk der Ekstase reicht das genormte Vokabular nicht mehr aus bzw. lässt sich der emotionale Mehrwert nicht konventionell ausdrücken. Die Gestalten der zweiten Reihe hingegen, die beiden Dienenden (Kurwenal, Brangäne), ja selbst der feinfühlige König Marke werden auch sprachlich charakterisiert, indem sie die gewohnten Geleise nicht verlassen, aber auch als „Empfänger“ auf das Repertoire des Unmissverständlichen und Bekannten reduziert bleiben.

Wenn sich das Liebespaar am Ende des ersten Aufzugs erstmals umfassen hält, fallen die Worte „Welten-entronnen du mir gewonnen!“ Das neue Kompositum beschreibt einen Zustand, der den Protagonisten eben erst bewusst wird. Sie haben durch den Liebestrank – oder die sichere Erwartung des Todes – die Fesseln der Normenwelt und ihrer Konventionen abgestreift, das Gefühl der unverhofften Zweisamkeit aber noch nicht begrifflich erhärtet.

Gleich drei unfeste Neologismen begegnen zu Beginn des emphatischen Duettjubsels im zweiten Aufzug (II/2): „Freude-Jauchzen! Lust-Entzücken!“ steigert die angestauten positiven Gefühle zu einer Entäußerung, die eine jeweils mögliche Wortverbindung mit *und* übertrifft. Im Zentrum des Zwiegesangs aber steht jenes „wonn-erblindet“, das zwei Bedeutungsrichtungen zulässt: Der Blick der Liebenden bricht sich „blind vor Wonne“ oder aber er öffnet sich der Wonne, denn es „erbleicht die Welt mit ihrem Blenden“.

Das „Nie-wieder-Erwachen“ vor dem warnenden Lied Brangänes meint zwar noch die Zweisamkeit der Liebesnacht, verweist aber zugleich schon auf eine Gemeinschaft, die über das reale Leben hinausgeht: Damit erst entsteht eine Grenzerfahrung, ein „wahnlos hold bewusster Wunsch“. Diese Lesart wiederum leitet zum ekstatischen Ende des Duetts über, ehe „der öde Tag“ in Gestalt der Jagdgesellschaft hereinbricht. Soeben hatten die Liebenden gleichsam ihre Existenzen getauscht, ihre Individualität aufgegeben („Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde!“ – „Du Tristan, Isolde ich, nicht mehr Tristan!“). Die Klimax ihrer Empfindung („heiß erglühter Brust höchste Liebeslust“) aber erleben sie als „endlos ewig ein-bewusst“. Diese dreigliedrige Fügung, durch den gleichen Anlaut bestätigt, mündet in ein Neuwort, das wieder mehrere Facetten aufweist. Das Element *ein-* lässt ebenso an Vereinigung denken wie an Einzigartiges, Vereinzeln und Innerlichkeit.

Die großen Ausbrüche des siechen Tristan im dritten Aufzug geben erneut Anlass zum sprachlichen Experiment. Seine ausgesetzte Situation und sein exaltierter Zustand, zuletzt die Euphorie am Rande des Todes kommen mit dem tradierten Wortbestand nicht zu Rande. Das „Todes-Wonne-Grauen“ (III/1), aus dem es ihn wieder nach Isoldes Gegenwart verlangt, verdichtet scheinbar unvereinbare Gegensätze zu einer seelischen Verfassung. *Wonne* und *Grauen* sind im Trivialverständnis extreme Kontraste, fast Widersprüche. In Tristans todessüchtigem Befinden aber wird die Antithese aufgehoben und es verschmelzen die Gegenpole zu einer neuen Einheit. Und wenn der Lebensmüde endlich den „furchtbaren Trank“ als Quelle seiner Leiden verflucht, erkennt er sich selbst als dessen Urheber: „Aus Vaters-Not und Mutter-Weh, aus Liebestränen eh und je, aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden, hab’ ich des Trankes Gifte gefunden.“ (III/1) Die Bindestriche der ersten beiden Ingredienzien zielen erneut auf das Individuell-Schicksalhafte, auf das Einmalige und nicht Übertragbare ab: Tristans Vater stirbt noch vor der Geburt des Sohnes, die wiederum die Mutter nicht überlebt. *Wehe* entfaltet dabei einen besonderen Doppelsinn.

Und auch im Abgesang Isoldes ist ein Kompositum grafisch besonders hervorgehoben. Der tote Tristan leuchtet in ihrer Vision immer lichter und sie sieht, „wie er minnig immer mächt’ger, Stern-umstrahlet hoch sich hebt“ (III/3). Wieder deutet das kühne Neuwort auf einen unerhörten Sachverhalt hin: Der Geliebte entschwebt aus der irdischen Beschränkung, er wird von Sternen umstrahlt und dabei gleichsam – wie im griechischen Mythos – selbst zum Gestirn erhoben.

### 5. Poetische Verfahren

Die verbale Handschrift eines Autors weist Konstanten und Varianten auf. Bestimmte Merkmale von Stil und Diktion sind meist über das ganze Werk verteilt: Man mag sie in



wechselnder Metaphorik als Punzen, Kennmarken oder Wasserzeichen der Dichtersprache benennen. Andere Wesenszüge folgen dem Prinzip des Wandels, sie sind nach Tannhäusers Worten „dem Wechsel untertan“. Sie treten in den Vordergrund, verdichten sich und ziehen sich wieder zurück. Lebensalter, literarische Mode, Sujet und Milieu des jeweiligen Werkes sind dabei wichtige Momente und Faktoren. Ist es demnach berechtigt, von einem besonderen Sprachstil der *Tristan*-Dichtung zu sprechen? Wenigstens ein paar Beispiele mögen als Ausblick das bisher Gesagte ergänzen und abrunden.<sup>35</sup>

Typisch für die *Ring*-Poetik ist die Verwendung des Stabreims der mittelalterlichen deutschen Poesie, der durch den üblichen Anfangsakzent des Wortschatzes zur akustischen Wirkung kommt. Wagner hat mit diesem Pfund eigenwillig gewuchert, aber doch das tradierte Prinzip gewahrt. Gleicher Anlaut mehrerer Wörter innerhalb eines Satzes kann ebenso die Harmonie hervorheben wie den Gegensatz betonen. Siegmunds Liebeslied im ersten Aufzug der *Walküre* ist dafür ein treffliches Beispiel. Im einleitenden „Winterstürme wichen dem Wonnemond“ beginnen zwei Kontrastwörter auf den gleichen Konsonanten. Das lautlich dazu passende Verbum vermittelt mit seiner Bedeutung („nachgeben, überwechseln“) zwischen den Extremen.

In der Sprache der *Tristan*-Dichtung tritt der Stabreim deutlich zurück und macht dem Endreim Platz. Ist Wagner der konsequenten Anwendung der Alliteration überdrüssig geworden oder spielt das andere keltische Ambiente dabei eine Rolle? Aber bei genauem Hinsehen ist es ein gleitender Übergang, kein abrupter Bruch. Und auch das Mischungsverhältnis erscheint nicht willkürlich, sondern folgt erkennbaren Leitlinien. In rituellen, formelhaften, magischen Passagen behauptet sich das archaische Klangmittel: so etwa, wenn Isolde im ersten Aufzug den Sturm beschwört („Hört meinen Willen, zagende Winde! Heran im Kampf und Wettergetös!“ I/1) oder im zweiten Aufzug die warnende Fackel auslöscht („Die Leuchte, und wär's meines Lebens Licht, – lachend sie zu löschen zag ich nicht!“ II/2). Und auch Tristans Spruch zum Sühnetrank folgt diesem bewährten Schema („Tristans Ehre – höchste Treu! Tristans Elend – kühnster Trotz! Trug des Herzens! Traum der Ahnung! Ew'ger Trauer einz'ger Trost: Vergessens güt'ger Trank, – dich trink ich sonder Wank!“ I/5).

In anderen Partien dominiert dagegen der „modernere“ Endreim. Das gilt für liedartige Einsprengsel (so den Spottgesang Kurwenals auf Isolde, den Wachgesang Bränganes), besonders aber für jene hoch emotionalen Stellen, in denen sich die Protagonisten entäußern und ihre innersten Gefühle preisgeben. Man denke nur an den Schluss des Liebesduetts („Ohne Nennen, ohne Trennen, neu Erkennen, neu Entbrennen“ II/2), an Tristans Fieberwahn („Jagendes Blut, jauchzender Mut! Lust ohne Maßen, freudiges Rasen!“ III/2). Der fast atemlose Typus der Kurzzeile kehrt in Isoldes Liebestod wieder: „Wonne klagend, Alles sagend, mild versöhnend aus ihm tönend ... ertrinken, versinken –, unbewußt – höchste Lust!“ (III/3).

Zum Muster der Grenzüberschreitung zählt auch die Synästhesie, also das Hören von Farben und das Sehen von Klängen. Die Sprachgeschichte erweist das hohe Alter des Phänomens, das bei manchen Menschen bis zu einer festen Verbindung von optischem und akustischem Sinneseindruck entwickelt ist: Das deutsche Adjektiv *hell* gehört zu *hallen*, ist also ursprünglich auditiv ausgerichtet, konnte aber bereits früh für visuelle Daten verwendet werden.

Auf dem Höhepunkt von Tristans Ekstase im dritten Aufzug, als sich Phantasie, Wunsch

35 Zur Analyse und Deutung der Passagen aus *Siegfried* vgl. Oswald Panagl, „Lustig im Leid sing' ich von Liebe'. Siegfried – beim Wort genommen“, In: *Programmheft Richard Wagner: Siegfried*, Oper Köln 2002, S. 10–23.



und Realität vermischen, reagiert er auf Isoldes Ruf („Tristan! Geliebter!“) „in der furchtbarsten Aufregung“ mit „Wie, hör ich das Licht?“ (III/2). Die Ambivalenz der Bedeutung gibt der Stelle besonderes Gewicht: Gilt das Licht, ob der Fackel oder des Tages, in der Diskurswelt des Stückes sonst als feindliches Prinzip, so stellt sich an der Schwelle zum Tod die alte Ordnung gleichsam wieder her. Isolde wird zur Lichtgestalt.

Mehrdeutigkeit, die der Interpretation offensteht, zählt auch sonst zu den Merkmalen der poetischen Diktion im *Tristan*-Drama. Ich nenne stellvertretend eine Passage, die auf den ersten Blick marginal wirkt. Es ist das Lied des jungen Seemanns, der („aus der Höhe, wie vom Mast her, vernehmbar“) zugleich an die nahe Heimat und das verlassene Mädchen in Irland denkt: „*Wehe, wehe, du Wind! Weh, ach wehe, mein Kind!*“ (I/1) Hinter der gleichen Lautung verbergen sich verschiedene Wörter und gegensätzliche Stimmungen. Die Aufforderung an den Wind entfernt den Matrosen zugleich von seiner irischen Freundin: In die Freude über die Heimkehr mischt sich Klage über den Liebesverlust. Dass dieser Gesang am Anfang der Handlung steht (und von Isolde als blanker Hohn missverstanden wird), verleiht dem Doppelsinn sogar eine programmatische Bedeutung.

Vieles ließe sich noch über die zentrale Rolle der Antithesen im Stück aussagen: Reden und Schweigen, Tag und Nacht, Traum und Realität, Liebe und Tod – ein Gegensatz, der im Liebestod aufgehoben ist. Doch mit diesem Thema treten wir in Bereiche ein, die über die Zuständigkeit der Sprache weit hinausgehen. Und muss ein solches Unternehmen, das vielleicht imstande ist, den Wortwitz, die konversationellen Tugenden und die komödiantischen Züge der *Meistersinger von Nürnberg* hervorzukehren, sie gleichsam auf dem blanken verbalen Servierteller zu präsentieren, nicht vor dem *Ring der Nibelungen* kläglich scheitern, zu dessen Sprache einem spontan vor allem der Stabreim, ein antiquierter, semantisch dunkler Wortschatz, dazu eine bis in die Wortstellung gekünstelte Syntax einfällt? Doch spätestens an dieser Stelle ist der Einwurf eines Hans Sachs in den *Meistersingern* am Platz: „Halt, Meister! Nicht so geeilt! Nicht jeder eure Meinung teilt.“ Denn gegen jeden der eben genannten Kritikpunkte lässt sich unschwer ein Argument aufbringen und triftig begründen. So dient der Stabreim nicht bloß als archaisierender Rückgriff auf altgermanischen Dichterbrauch und verleiht daher dem Sprachduktus mehr als nur wohlfeile Patina: Der gleichklingende Anlaut unterstreicht vielmehr eine Übereinstimmung in der Bedeutung („Schutz und Schirm“, „Grieseln und Grausen“, „Erb´ und Eigen“, „froh und freudig“), er bindet das Attribut semantisch eng an sein Bezugswort („im wilden Wald“, „lachende Liebe“, „Walten des Wissens“), er kann aber auch die Diskrepanz, ja den Widerspruch zwischen Form und Inhalt drastisch hervorkehren („lustig im Leid“, „hartes Herz“, „schweigen und schwatzen“). Das bisweilen hermetische, von unserem sprachlichen Alltag recht deutlich abgehobene Vokabular wiederum birgt eine Vielfalt von Nuancen und Schattierungen, die der jeweilige Kontext freilegt und steuert. Nehmen wir nur das Wort *Neid*, das den Text der *Ring*-Dichtung wie ein verbales Leitmotiv durchwirkt und prägt: Es lässt sich nicht auf die ethisch eindimensionale moderne Lesart festlegen, sondern kann wie sein mittelhochdeutscher Vorläufer *nît* vielerlei bezeichnen: „feindselige Gesinnung, Kampfgrimm, Groll, Eifersucht, Missgunst, Argwohn, Eifer, Heftigkeit“. „Neides-Zoll zahlt Nothung“ (II/3) – damit rechtfertigt Siegfried die Tötung Mimes im zweiten Aufzug von *Siegfried*. „Heut nicht wecke mir Neid“ hält der Wanderer später Siegfried entgegen (III/2), der sich dem Felsen Brünnhildes naht. Die Fülle der Konnotationen spiegelt sich auch in den Ableitungen und Zusammensetzungen mit diesem Schlüsselwort: das „neidliche Schwert“, „der neidliche Hort“, ein „neidischer Kerl“, aber auch „Neidhöhle“ und „Neidtat“.

Die Satzfügungen im *Ring* sind gleichfalls nicht ästhetisch autonom, sondern funktional

zu betrachten, indem sie entweder der Stimmung, dem Kolorit einer Szene zuarbeiten oder einen komplexen, in sich rätselhaften Sachverhalt abbilden. Wenn Mime der dritten Frage des Wanderers („Wer wird aus den starken Stücken Nothung, das Schwert, wohl schweißen?“) im Rätselspiel des ersten Aufzugs nicht gewachsen ist, drücken sich Angst und Verwirrung seiner Sinne in einer fragmentarischen Syntax, die Fragen mit Ausrufen vermischt, adäquat aus: „Die Stücken! Das Schwert! O weh! Mir schwindelt! – Was fang ich an? Was fällt mir ein? Verfluchter Stahl, daß ich dich gestohlen!“ (I/2). Und wenn der Zwerg nach des Wanderers Abgang rat- und hilflos in seiner Höhle zurückbleibt, entspricht das schiere Registrieren von optischen und akustischen Sinnesdaten, bloß durch ein reihendes „und“ verbunden und mit lautmalenden, teilweise reimenden Verben durchsetzt, dem Geisteszustand der Figur, die nur noch wahrnimmt, ohne die Eindrücke deuten zu können: „Verfluchtes Licht! Was flammt dort die Luft? Was flackert und lackert, was flimmert und schwirrt, was schwebt dort und webt und wabert umher? Da glimmert's und glitzt's in der Sonne Glut: was säuselt und summt und saust nun gar? Es brummt und braust und prasselt hierher!“ (I/3)

Und dann gibt es Passagen, in denen Anomalien des Wortlauts und seltsame Konstruktionsmuster ein ungewöhnliches, gar noch ungeordnetes Gefühlsleben reflektieren: So wenn die sich ihrer emotionalen Lage bewusst werdende, zwischen Stolz und Hingabe schwankende Brünnhilde im dritten Aufzug dem erstaunten Siegfried sagt: „Du selbst bin ich, wenn du mich Selige liebst. Was du nicht weißt, weiß ich für dich: doch wissend bin ich nur – weil ich dich liebe.“ (III/3)

Gleichwohl: Es verbleiben irritierende Unterschiede im sprachlichen Profil und stilistischen Niveau, deren Gefälle erklärt werden will. Ein lapidarer Satz von überzeugender Straffheit wie „Selige Öde auf wonniger Höh!“ (das ursprüngliche stabende Adjektiv „sonnig“ hat Wagner in der Vertonung dem gehaltvolleren Reimwort geopfert!), mit dem Siegfried auf der Höhe von Brünnhildes Felsen anlangt (III/3), muss sich gegen verbale Entgleisungen im Munde der gleichen Person behaupten: „Deinen Sudel sauf allein!“ (I/1) entgegnet der raubeinige Jüngling seinem Ziehvater Mime, als der ihm Speise anbietet. Und auch der Wortwechsel des Helden mit Fafner im zweiten Aufzug nimmt sich, gelinde gesprochen, irritierend aus: „Eine zierliche Fresse zeigst du mir da: lachende Zähne im Leckermaul!“ – und dann gar noch: „Hoho, du grausam grimmiger Kerl, von dir verdaut sein dünkt mich übel“ (II/2). Dass wir solche Sätze allenfalls dann akzeptieren können, wenn ein ungehobelter Charakter auf der freien Wildbahn dargestellt wird, wenn also sogenannte ‚Ethopöie‘ im Spiel ist, bedarf kaum vieler Worte. Ausklingen soll dieser Abschnitt mit zwei Zitaten aus dem *Siegfried*-Text, die gerade Wagners Prägnanz, seine Fähigkeit zu aphoristischer Kürze und Beschränkung auf das Minimalgerüst der grammatikalischen Struktur erweisen. So wenn der Wanderer im zweiten Aufzug von *Siegfried* den lauenden Alberich mit den Worten verlässt „Alles ist nach seiner Art; an ihr wirst du nichts ändern“, ihn so auf die Begegnung mit seinesgleichen einstimmt („Versuch's mit Mime dem Bruder: der Art ja versiehst du dich besser“) und dann vorausdeutend resümiert: „Was anders ist, das lerne nun auch!“ (II/1) Als der die Welt durchschweifende Göttervater zuvor den wurmgestaltigen Fafner aufgeweckt, und Alberich ihn vor dem nahen Tod von Siegfrieds Hand gewarnt hatte, antwortete der in seinem Schlummer gestörte Riese nur bündig: „Ich lieg' und besitz': lasst mich schlafen“ (II/1). Die politologische Wagner-Deutung hat diese knappe Botschaft zum Wiegenlied des Kapitalismus erklärt.

Diesen archaischen Wendungen und Verwendungen steht gerade im *Siegfried*-Libretto eine Fülle von Neuschöpfungen, teilweise in Gestalt der unfesten Augenblickskomposita

(mit Bindestrich verbunden) gegenüber: Ich erwähne beispielhaft *Zwergenfrohn*, *Herrscherreif*, *Fratzenschmied*, *Nabelnest*, *Zwergen-Zweck*, *Trug-Getränk*, *Trug-Gerede*, *Urmütter-Weisheit*, *Weltentat*, *Wogengewölk*. Gleichsam an der Schnittstelle von sprachlicher Patina und Hang zur Neuerung bewegt sich der Dichterkomponist, wenn er in einer Passage Mimes im ersten Aufzug („Wie führ' ich den *Huie* zu Fafners Nest?“) die alteingesessene Interjektion *hui* zum Ausdruck der Plötzlichkeit und Eile (im *Hui*, du bist immer zu *hui*: Goethe) zu einem Täternamen (der *Huie*) ausbaut. An solchen Ausdrücken für den Vollbringer einer Handlung (sogenannten *Nomina agentis*), vor allem auf die produktive Ableitungssilbe *-er*, ist gerade der *Siegfried*-Text überreich. Dass wir besonders aus dem Munde der Titelgestalt etliche neologistische Bildungen vernehmen, mag mit der Charakterzeichnung eines jungen, wortbildnerisch noch kreativen Menschen zusammenhängen: Ich erwähne an solchen Neuwörtern, die eine begleitende Tätigkeit verdichten, nur *Frager*, *Verbieter*, *Zwicker* und sein Reimwort *Knicker*. Der Handlungsbezug wird deutlich, wenn Siegfried den drachengestaltigen Fafner mit den Worten angreift: „Sieh dich vor, *Brüller*: der *Prahler* naht!“ (II/2). Die gelegentlich doppelte Motivation dieser Bildungen aber erhellt aus der Form *Nicker* („Beim Genick möchte' ich den *Nicker* packen“ I/1), das sich sowohl zum Verbum *nicken* stellt („seh ich dich ..., knicken und *nicken*, mit den Augen *zwicken*“ I/1), als auch an die alte Bezeichnung eines männlichen Wassergeistes (*nickses*, *nicker*; vgl. *Nöck* und weiblich *Nixe*) anklingt.

Ein weiteres unter den anfangs angesprochenen Gegensatzpaaren besteht zwischen genuin etymologischen Wortverbindungen und ihren volksetymologischen, also bloß auf Lautassoziationen beruhenden Imitaten. Gemeinsam ist den beiden Mustern eine Vorliebe Wagners für den verbalen Zusammenhang, dem er eine sinnstiftende Funktion zuspricht. An Beispielen echter etymologischer Figuren erwähne ich: „mit einem *Griff zergreif* ich den Quark“, „*Braten briet* ich mir selbst“, „mit lichem *Wissen* lehrt ich dich *Witz*“, *frierend* zähmt ich den *Frost*“, „Siegfried zu *füllen*, dem Fafner *fiel*“, „jetzt *haftest* du wieder im *Heft*“, „weil guter *Rat* es mir *riet*“. Dass solche Fügungen über die naheliegenden Muster hinausgehen und auch sprachgeschichtliche Gemeinsamkeiten freilegen, zeigen Fälle wie „*stracks streckst* du die Glieder“ (II/3) oder „in *brünstigem* Durst doch *brennen* die Lippen“ (III/3).

Daneben fehlt es nicht an Stellen, die sich oberflächlich kaum von den genannten Wendungen unterscheiden, bei denen der Autor aber offensichtlich der Sirene Gleichklang erliegt. Ob ihm das gleichsam unbemerkt widerfährt oder er eine bestehende Assonanz poetisch nützt, lässt sich bei einem so raschen wie raffinierten Sprachschöpfer jeweils nur am Einzelfall klären. An Stellen, die dieses sprachliche Verfahren Wagners demonstrieren, erwähne ich „den alten *albernen Alp*“ (I/1, das Adjektiv, aus *all* und *wahr* zusammengesetzt mit der Grundbedeutung „ganz vertraulich“ verbindet sich mit der Bezeichnung für ein mythisches Mischwesen!), „*Zersponnen* muß ich in *Späne* ihn sehn“ (I/3), „*Linde* Kühlung erkies' ich mir unter der *Linde*“ (II/3). Einen Grenzfall gleichsam zwischen Gold und Talmi bildet der Beleg „so *sperre* mein *Speer* dir den Weg!“ (III/2), mit dem Wotan seinem Enkel im dritten Aufzug entgegentritt: Hier ist eine alte Verwandtschaft zwischen den beiden anklingenden Wörtern möglich, aber nicht erwiesen. Ein subtiles Beispiel für Wagners etymologisierende Ambitionen bietet die klagende Aussage Mimes über seinen undankbaren Ziehsohn im Anfangsmonolog: „er ... *schmäht* doch, schmied' ich ihm nicht“ (I/1). Die auffällige Schreibung des Verbums mit *-h-* ist wohl keine orthografische Eigenwilligkeit der Epoche, sondern bringt das – eigentlich zu *schmal* gehörige – Zeitwort bewusst in Verbindung mit *schmähtlich* (zu *schmähen*) und *Schmach*, die übrigens beide im weiteren Kontext der Stelle begegnen.

Ein weiteres Gegensatzpaar, dessen Dialektik sich bei der Textgestaltung in Variation

aufföst, lässt sich als Ausdrucksverstärkung und Antithese beschreiben: Beide Grundmuster sind bereits kurz angesprochen worden, als es um die wechselnde Funktion des Stabreims ging. Bei der affirmativen Häufung werden bedeutungsverwandte Ausdrücke zu einer Intensivierung, im Extremfall zu einer Verdopplung des angestrebten Sinnes verbunden oder verschränkt: „Witz und List“, Rat und Ruh“, „froh und freudig“, aber auch „deines Auges Leuchten“, „deines Atems Wehen“, „deiner Stimme Singen“ sind typische Beispiele dieser harmonisierenden Synergie der Wörter.

In der Antithese dominiert der – scheinbare oder tatsächliche – semantische Widerspruch, das Unvereinbare: Doch der Reibungsverlust ergibt nicht selten eine „unerhörte“ Lesart, bezeichnet als sogenanntes Oxymoron (das heißt eigentlich das „scharfsinnig Dumme“) in gesuchter Stilisierung einen Zustand, einen Vorgang oder ein Phänomen, die sich der konventionellen Benennung verweigern. In der Diktion des *Siegfried*-Textes belegt schon „kindische Kraft“ in der Eingangsszene diesen Typus, in Siegfrieds Schmiedelied finden sich Gegensätze wie „das warme lecktest du kühl“ und „deine weiche Härte dem Hammer weicht“. In einer besonders schönen Verbindung von Gegensätzen, die diesem Abschnitt als Motto dienen könnte, stellt sich der Waldvogel im zweiten Aufzug dem Protagonisten dar: „Lustig im Leid, sing‘ ich von Liebe; wonnig aus Weh‘ web‘ ich mein Lied: nur Sehrende kennen den Sinn.“ (II/3) Eine uralte, auf die griechische Dichterin Sappho zurückreichende bildhafte Bezeichnung der Liebe als „ein bitter-süßes Wesen, gegen das kein Mittel hilft“ mischt sich hier mit dem prototypischen Verkünder der Botschaft: Wagner hatte das Vöglein ursprünglich als Nachtigall, die exemplarische Sängerin sehnsüchtiger Wehmut, konzipiert.

Auch Siegfrieds Worte „Selige Öde auf wonniger Höh!“ (III/3), in denen er seinen Eindruck der sonnenbeschiedenen Felsengegend verdichtet, haben wir bereits als ein Beispiel dieser rhetorischen Figur erwähnt. An anderen Stellen kann der Widerspruch als ein Verfahren der Dramaturgie genützt werden: So wenn Erda in ihrer Konfrontation mit Wotan-Wanderer zu Beginn des dritten Aufzugs ihrem Partner in einer Sequenz von rhetorischen Fragen resignativ vorhält: „Der den Trotz lehrte, straft den Trotz? Der die Tat entzündet, zürnt um die Tat? Der die Rechte wahr, wehret dem Recht? Der die Eide hütet, herrscht durch Meined?“

Harmonische Ausdrucksverstärkung und Antithese können auch zusammenwirken, wenn es gilt, dem außergewöhnlichen Empfinden, dem exzentrischen Zustand zweier Menschen einen unverbrauchten Wortlaut zu verleihen. Diese Intention realisiert sich beispielhaft am Ende des *Siegfried*-Dramas, wenn das Liebespaar seine Vereinigung, die Verquickung von leidenschaftlichem Glücksgewinn und gleichzeitigem Weltverlust, auf die sprachliche Formel bringt: „leuchtende Liebe, lachender Tod!“: Eine freudige Apokalypse ist das emotionale Pendant zu diesem verstiegenen Ausdruck.

Ein paar weitere Merkmale von Wagners Sprache im *Siegfried* seien wenigstens kurz erwähnt und sparsam illustriert. Da ist zunächst das Spiel mit Eigennamen, das der Autor in anderen Texten geradezu zelebriert (vgl. die Selbstbenennungen Siegmunds in der *Walküre* als *Friedmund*, *Frohwalt* und *Wehwalt*) oder zu seltsamen Blüten treibt (vgl. die falschen arabischen Namensdeutungen von *Parsifal* als „reiner Tor“). Im *Siegfried* wird immerhin die Titelgestalt als „siegendes Licht“ apostrophiert, und der Göttin Erda ruft Wotan zu: „Aus heimischer Tiefe tauche zur Höh!“ Brünnhilde besinnt sich der Etymologie ihres Namens, wenn sie bestürzt feststellt: „Er erbrach mir Brünne und Helm: Brünnhilde bin ich nicht mehr!“ (III/3) Ein billiges Wortspiel ist es endlich, wenn Siegfried im ersten Aufzug bei seiner Rückkehr aus dem Wald nach seinem Ziehvater ruft: „Hehe! Mime! Du Memme! Wo bist du? Wo birgst du dich?“ (I/3).

Im Niemandsland von produktiver Wortbildung und semantischer Intensivierung siedeln die zahlreichen zusammengesetzten Verben mit den Vorsilben *ver-* und *zer-*, die dem Grundwort verdeutlichende, mitunter auch aggressive, sogar destruktive Züge aufpfropfen. Dass gerade die Komposita auf *zer-* im Zusammenhang von Siegfrieds ungestümem Temperament vorkommen, bedarf keiner besonderen Begründung: „Es gibt ein Schwert, das er nicht *zerschwänge*“; „ich *zerschmiedet* ihn selbst mit seinem Geschmeid“; „Du *zerfeilst* die Teile, *zerreibst* die Raspel: wie willst du den Stahl *zerstampfen*?“; „kein Schlag soll nun dich mehr *zerschlagen*“; „mit *zerfocht* ner Waffe wich mir der Feige“. Die Zusammensetzungen mit *ver-* wiederum zielen vorwiegend auf Defekte und auf Nutzlosigkeit ab: „*Vernagelt* bin ich nun ganz!“, „Um verfluchtes Gold, von Göttern *vergabt*, traf ich Fasolt zu Tod“.

### Resümee

Die in diesem Beitrag gesammelten, analysierten und zu Sachgruppen vereinigten Wortformen und Sprachmuster aus dem Bühnenwerk von Richard Wagner stellen nur eine bescheidene Auswahl mit deutlichen Lücken im Material und wohl auch nach den denkbaren Parametern der Gliederung dar. Dennoch darf der Verfasser auf Schlüssigkeit und Triftigkeit seines Verfahrens hoffen. Mit anderen Worten gesagt, ist er zuversichtlich, bei diesem selektiven Vorgang zwingende Kriterien angewendet und dabei keine exemplarischen Fälle übersehen zu haben.

Was in dieser Dokumentation bewusst ausgespart ist, sind allfällige Versuche eines ästhetischen Urteils, also eines wertenden Befundes über die Qualität von Richard Wagners Dichtersprache. Ziel der Ausführungen wollte und konnte es nur sein, in hermeneutischen Schritten die sprachhistorische Komponente und die funktionale Leistung der eingesetzten verbalen Mittel angemessen zu interpretieren. Das ausführliche Kapitel über den Theoretiker Wagner mag dabei Gelegenheit geben, das sprachliche Resultat seiner poetischen Texte am eigenen Anspruch zu überprüfen.

Bei meinen Recherchen bin ich immer wieder auf ein deutliches Defizit in der bisherigen, auch der ganz aktuellen Forschungsliteratur gestoßen. Kurz gesagt: Eine zeitgemäße, umfassende, zugleich anspruchsvolle Gesamtdarstellung der Dichtersprache Richard Wagners steht noch aus, bleibt somit ein Desiderat.<sup>36</sup> Vielleicht lässt sich aus dieser unbefriedigenden Situation der Forschungslandschaft eine Devise gewinnen, die den Auftrag Brünnhildes an Siegfried im Vorspiel der *Götterdämmerung* variiert: „Zu neuen Taten – aber auch Daten – teure Helden!“

36 Publikationen aus dem späten 19. Jahrhundert im Umfeld der *Bayreuther Blätter* eines Hans von Wolzogen sind bekanntlich durchgehend von einem apoletisch-hagiographischen Ansatz gekennzeichnet. Der lesenswerte Abschnitt *Die sprachliche Form der Dramen* im *Richard-Wagner-Handbuch* (Peter Branscombe in: *Richard-Wagner-Handbuch* hrsg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 175–196) ist eher pauschal orientiert und biografisch ausgerichtet, liefert chronologische Information und beleuchtet vor allem die Unterschiede zwischen Textbuch und Partitur. Enttäuschend zu unserem Thema sind auch die beiden aktuellen, auf das Wagner-Jahr hin konzipierten großen Nachschlagewerke: *Das Wagner-Lexikon* (hrsg. von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, Laaber 2012) enthält zwar Lemmata über *Vegetarier*, *Vivisektion* und den Chefideologen der Nazi-Ära *Alfred Rosenberg*, einen Artikel über Wagners Sprache sucht man dagegen vergeblich. Dasselbe gilt für das neue *Wagner Handbuch* (hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart 2012), dessen Artikel *Richard Wagner als Dichter* (Cord-Friedrich Berghahn) die poetologischen Ansätze des Dramatikers, aber auch des Prosaschriftstellers angemessen beleuchtet, die linguistische Seite des Themas jedoch ausklammert.