



schwerpunkt
Wagner
im **Film**

wagnerspectrum

Herausgegeben von:

Friederike Wißmann | Dieter Borchmeyer | Sven Friedrich | Hans-Joachim Hinrichsen | Arne Stollberg | Nicholas Vazsonyi

Heft 1 / 2022

verlag königshausen & neumann

wagnerspectrum

wagnerspectrum

Herausgegeben von

Friederike Wißmann (Hochschule für Musik und Theater Rostock),
Dieter Borchmeyer (Universität Heidelberg),
Sven Friedrich (Richard-Wagner-Stiftung / Nationalarchiv Bayreuth),
Hans-Joachim Hinrichsen (Universität Zürich),
Arne Stollberg (Humboldt-Universität zu Berlin),
Nicholas Vazsonyi (Clemson University, USA).

Wissenschaftlicher Beirat:

Udo Bermbach, Deutschland;
Yvonne Nilges, Deutschland; Werner Breig, Deutschland;
Hermann Danuser, Deutschland; Sieghart Döhring, Deutschland;
Saul Friedländer, Israel/USA; Thomas Grey, USA;
Ulrich Konrad, Deutschland; Gundula Kreuzer, USA;
Hannu Salmi, Finnland; Hans Rudolf Valet, USA;
Egon Voss, Deutschland.

Redaktion:

Friederike Wißmann, Gabriele Groll
Redaktionelle Mitarbeit:
Alexander Thomas, Arthur Christoph Vollmer

wagnerspectrum

Heft 1 / 2022

18. Jahrgang

Schwerpunkt
Wagner im Film

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2022

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Matthias Zosel (www.matthiaszosel.com);

Abdruck mit freundlicher Genehmigung

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-8078-4

ISSN 1614-9459

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

Aufsätze zum Schwerpunkt

„hier hört man klopfen“ – Wagners Werke als Vorläufer des Filmsoundtracks Martin Knust.....	13
Wagner als Tonbild Oliver Huck.....	29
Wagner im absoluten Film Gabriele Groll.....	51
Wagner-Nachfolge? Leitmotivtechnik in der deutschen Filmmusik der 1920er bis 40er Jahre Christoph Henzel.....	83
„Ein ganz neuer Hörerkreis für die Wagner-Musik“? Das Wagner-Biopic <i>Magic Fire</i> und Korngolds musikalischer Beitrag Johannes C. Gall/Silke Reich.....	119
Von Bayreuth bis Weltuntergang – Lars von Triers <i>Ring des Nibelungen</i> Pascal Rudolph.....	141
Brünnhilde Unchained – Tarantinos Wagner Elisabeth Bronfen/Adrian Daub.....	157

Gespräch

„Kunst war nie etwas dem Leben Entrissenes“ Oksana Lyniv im Gespräch mit Friederike Wißmann.....	175
---	-----

Aufsätze

- Aus *Die Sieger* wird *Der Sieger* – Konzeptionelle Wandlungen
eines Opernprojekts in den Jahren 1856–1883
Volker Mertens185
- Wagners Waldvogel – Ein Wegbereiter intriganter Machenschaften?
Hartmut M. Kaiser225
- Wer bläst die Fanfaren? Thomas Mann und der ‚dichterische Fehler‘
in Wagners *Lobengrin*
Tim Martin Hoffmann247

Forum

- „Bleib treu mir nur, so lacht das Glück uns noch!“
Ein Diskussionsbeitrag zum Schwerpunkt *Der fliegende Holländer*,
in: *wagnerspectrum* 17 (2021), H. 1
Eva Rieger.....285

Besprechungen

BÜCHER

- Alex Ross, *Wagnerism. Art and Politics in the Shadow of Music*,
New York: Picador 2020
Nicholas Vazsonyi293
- Udo Bermbach, *Der anthroposophe Wagner. Rudolf Steiner über
Richard Wagner* (Wagner in der Diskussion, Bd. 23), Würzburg:
Königshausen & Neumann 2021
Susanne Vill.....296
- Herfried Münkler, *Marx, Wagner, Nietzsche. Welt im Umbruch*,
Berlin: Rowohlt Berlin Verlag 2021
Hermann Grampp303

Anno Mungen, *Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. Stimme, Medialität, Kunstleistung* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 37), Würzburg: Königshausen & Neumann 2021
Corinna Herr309

Chris Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting. A New Translation with Critical Commentary*, New York: University of Rochester Press 2021
Nicholas Vazsonyi.....313

Will Humburg, *Wagners „Rheingold“. Eine Deutung von Leitmotivik und Orchestration*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021
Wolfgang Mende.....316

„Und über allem schwebt Richard“. *Minna Wagner und Cäcilie Avenarius: Zwei Schwägerinnen im Briefwechsel*, hrsg. von Martin Geck, Hildesheim: Olms 2021
Frank Piontek321

Kunst und Leben? Wagners „Tristan und Isolde“ zwischen Biografie und Drama, hrsg. von Laurenz Lütteken und Melanie Wald-Fuhrmann (Wagner in der Diskussion, Bd. 20), Würzburg: Königshausen & Neumann 2020
Peter Petersen324

CDs

Die Walküre – Siegfried – Götterdämmerung. Deutsche Oper am Rhein; Duisburger Philharmoniker; Axel Kober; Avi 2020
Marie Luise Voß.....329

DVDs

Wagner, Bayreuth und der Rest der Welt. Dokumentarfilm, Deutschland; Axel Brüggemann; Naxos 2021
Friederike Wißmann.....332

Zu den Autorinnen und Autoren337

Siglenverzeichnis

- GSD Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1871–1883
- GSD² Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ²1887/88
- GSD-G Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*, hrsg., mit Einleitung, Anmerkungen und Registern versehen von Wolfgang Golther (Goldene Klassiker-Bibliothek), Berlin etc. [1914]
- SSD Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, Leipzig [1912–1914]
- DS Richard Wagner, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1983
- GS Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Julius Kapp, Leipzig 1914
- NTA Richard Wagner, *Neue Text-Ausgabe, chronologisch und vollständig*, hrsg. von Rüdiger Jacobs, Frankfurt am Main und Halle an der Saale 2013
- SB Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf [Bde. 1–5], von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner [Bde. 6–8], von Klaus Burmeister und Johannes Forner [Bd. 9], Leipzig 1967–2000. Ab Bd. 10: Neue Serie, hrsg. von Martin Dürerer bzw. Margret Jestremski bzw. Andreas Mielke, Wiesbaden etc. 1999ff.
- ML 1963 Richard Wagner, *Mein Leben. Erste authentische Veröffentlichung*. Vollständiger Text unter Zugrundelegung der im Richard-Wagner-Archiv Bayreuth aufbewahrten Diktatniederschrift, ergänzt durch Richard Wagners Annalen 1864 bis 1868 und eine Zeittafel für die Jahre 1869 bis 1883, vorgelegt und mit einem Nachwort von Martin Gregor-Dellin, München 1963
- ML Richard Wagner, *Mein Leben. Vollständige, kommentierte Ausgabe*. Unter Zugrundelegung der im Richard-Wagner-Archiv Bayreuth aufbewahrten Diktatniederschrift, ergänzt durch Richard Wagners Annalen 1864 bis 1868, hrsg. von

- Martin Gregor-Dellin, München 1976. Neuausgaben: München 1983, 1994
- OuD Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfing (Reclams Universal-Bibliothek 8207), Stuttgart 1984
- JM Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt am Main und Leipzig 2000
- JM 2015 Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus* (Wagner in der Diskussion, Bd. 15), Würzburg 2015
- SDrO Richard Wagner, *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, ausgewählt und mit einem Nachwort hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5662), Stuttgart 1996
- BB Richard Wagner, *Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*. Erste vollständige Veröffentlichung nach dem Originalmanuskript Wagners in der Richard-Wagner-Gedenkstätte der Stadt Bayreuth, vorgelegt und kommentiert von Joachim Bergfeld, Zürich und Freiburg im Breisgau 1975. Druckidentische Taschenbuchausgabe: München und Zürich 1988 (Serie Piper 876)
- SW Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft zur Förderung der Richard-Wagner-Gesamtausgabe in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, begründet von Carl Dahlhaus. Editionsleitung: Egon Voss, Mainz 1970ff.
- Rz Richard Wagner, *Rienzi, der Letzte der Tribunen*. [Textbuch]. Nach der Originalpartitur hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5645), Stuttgart 1983
- H Richard Wagner, *Der fliegende Holländer*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18317), Stuttgart 2004
- T Richard Wagner, *Tannhäuser*. Textbuch der letzten Fassung mit Varianten der Partitur und der vorangehenden Fassungen, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5636), Stuttgart 2001

- L Richard Wagner, *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5637), Stuttgart 2001
- R Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. und kommentiert von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18628), Stuttgart 2009
- Rg Richard Wagner, *Das Rheingold*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5641), Stuttgart 1999
- W Richard Wagner, *Die Walküre*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5642), Stuttgart 1997
- Sf Richard Wagner, *Siegfried*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5643), Stuttgart 1998
- G Richard Wagner, *Götterdämmerung*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5644), Stuttgart 1997
- TuI Richard Wagner, *Tristan und Isolde*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18272), Stuttgart 2003
- M Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*. Textbuch der Fassung der Uraufführung mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5639), Stuttgart 2002
- P Richard Wagner, *Parsifal*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18362), Stuttgart 2005
- CT Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976/77
- WWV John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, *Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen (Wagner-Werk-Verzeichnis)*. Erarbeitet im Rahmen der Richard-Wagner-Gesamtausgabe. Redaktionelle Mitarbeit: Isolde Vetter, Mainz etc. 1986

- WBV Werner Breig, Martin Dürrer und Andreas Mielke, *Chronologisches Verzeichnis der Briefe von Richard Wagner (Wagner-Briefe-Verzeichnis)*. Erstellt in Zusammenarbeit mit der Richard-Wagner-Gesamtausgabe. Redaktionelle Mitarbeit: Birgit Goede, Wiesbaden etc. 1998
- MGG2 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel etc. 1994–2008

Aufsätze zum Schwerpunkt

„hier hört man klopfen“ Wagners Werke als Vorläufer des Filmsoundtracks

Martin Knust

Dass Wagner einen großen Einfluss auf den Film gehabt hat, ist häufig behauptet und auf ganz unterschiedliche Weise belegt worden. Dabei bezog und bezieht man sich nicht nur auf seine Musik, sondern auch auf sein mit dem Schlagwort „Gesamtkunstwerk“ bezeichnetes dramatisches Konzept, in dem sich Wort, Ton und Gebärde vereinigen. Seit beinahe 100 Jahren wird immer wieder behauptet, Wagner wäre, wenn er ein halbes Jahrhundert später geboren wäre, Filmemacher geworden. Der französische Kritiker Émile Vuillermoz sah als einer der ersten in dem neuen Medium Film in den 1920er Jahren die Erfüllung von Wagners dramatisch-musikalischer Vision eines zu schaffenden neuartigen Kunstwerkes.¹ In der Tat scheinen etliche Techniken Wagners den Film vorauszunehmen. Ob allerdings schon nahezu sämtliche Funktionen der Filmmusik, wie Norbert J. Schneider 1983 behauptete, in Wagners Werk vorgezeichnet sind,² ist zu bezweifeln. Aufgrund seiner von Schneider als „tautologisch“ bezeichneten Verdoppelung von sichtbarer Handlung und Musik³ – ich habe sie im technologischen Sinne als „Redundanz“ beschrieben⁴ – befinden sich Musik und Handlung z.B. nie in einem unempathischen Spannungsverhältnis, wie es im postmodernen Hollywoodki-

¹ Laurent Guido, *De Wagner au cinéma. Histoire d'une fantasmagorie*, Sesto San Giovanni 2019, S. 27.

² Norbert J. Schneider, Der Film – Richard Wagners „Kunstwerk der Zukunft“?, in: *Richard Wagner und die Musikhochschule München, die Philosophie, die Dramaturgie, die Bearbeitung, der Film*, hrsg. von der Musikhochschule München (Schriftenreihe der Hochschule für Musik München, Bd. 4), Regensburg 1983, S. 123–150, hier S. 139.

³ Ebenda, S. 131.

⁴ Martin Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners – Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis* (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 16), Berlin 2007; ²2018 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 23), S. 112f. und 333; damit ist nicht ihre bloße kommunikative Verdoppelung gemeint, sondern eine technische Absicherung durch ein Back-up, falls eine der Ebenen ausfallen sollte.

no oder in der Oper des 19. Jahrhunderts mitunter der Fall sein kann.⁵ Wagners Werke sind also eine wichtige, aber bei weitem nicht die einzige Inspirationsquelle für die Gestaltung des Mediums Film. Neuere Publikationen zu diesem Thema haben sich der technischen,⁶ ästhetischen,⁷ perzeptiven,⁸ biographischen⁹ und musikalischen Aspekte von Wagners Einfluss auf den Film angenommen. Von den letzteren ist der Leitmotivtechnik, die im goldenen Studiozeitalter Hollywoods ein Markenzeichen der US-amerikanischen Filmmusik wurde, besonders großes Interesse zuteil geworden.¹⁰ Dabei ist man stets von der älteren Kunstform ausgegangen, also von Wagners Werkkonzeptionen, und hat ihre Spuren in dem jüngeren Medium Film aufgezeigt. In der vorliegenden Untersuchung soll die Perspektive umgedreht und der Versuch unternommen werden, Wagners Werke wie einen Film zu analysieren, d.h. mit Mitteln der Film- und Filmmusikforschung einige Aspekte und Techniken seines Schaffens herauszustellen.

Traditionell wird Wagner als eine musikalisch-literarische Doppelbegabung betrachtet. Dabei übersehen wird häufig seine praktische Tätigkeit als Regisseur, in der sein darstellerisches Talent und – bei der Inszenierung eigener Stücke – auch seine szenischen Visionen zum Vorschein kamen. Exakter wäre es, ihn auch angesichts seiner theoretischen Schriften, die stets um die konkrete szenische Verwirklichung vorzugsweise seines eigenen Werkes kreisen, eher als eine dramatische Tripelbegabung zu verstehen. Sein Schaffensprozess, in dem das dramatische Vorlesen und Vorsingen seiner Texte eine wichtige Rolle spielte, stellt sich als kontinuierliches Arbeiten an Wort, Ton und dramatischer Gebärde dar, deren Wirkung er sich immer wieder durch den sprecherischen oder sängeri-

⁵ Z.B. in Quentin Tarantinos *Reservoir Dogs*, wo sich bei einer Folderszene mit unpassender Musikbegleitung ein ironisierender Effekt einstellt (Kathryn Marie Kalinak, *Film Music. A very short introduction*, Oxford 2010, S. 2). Dergleichen Effekte nutzte man auch in der Oper, etwa in der Schlusszene von *Carmen*, wo der Mord an der Protagonistin von Siegesrufen aus der Stierkampfarena begleitet wird (Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Malakoff 2017, S. 16f.).

⁶ Tobias Plebuch, Richard Wagner im Film bis 1945, in: *wagnerspectrum* 4 (2008), H. 2, S. 123–140; Guido, *De Wagner au cinéma*, S. 40 passim.

⁷ Guido, *De Wagner au cinéma* (siehe Anm. 1).

⁸ Schneider, *Der Film*, S. 134.

⁹ Z.B. in Gestalt der Filmkomponisten Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner (Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif. From Wagner to Hollywood Film Music*, Cambridge 2015, S. 258) und Giuseppe Becce (Schneider, *Der Film*, S. 124).

¹⁰ Siehe u.a. Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif*; Monika Retter, *Filmmusik als Wagners Erbe*, Wien 2008.

schen Vortrag zu vergewissern suchte.¹¹ Will man seine Arbeit als Regisseur des eigenen Werkes auf den Punkt bringen, könnte man sein Ideal als das des „lebenden Films“¹² bezeichnen. Was ihm vorschwebte, war eine feste Darstellungstradition für seine Werke, die er mit seinem Bayreuther Vorhaben zu begründen versuchte. Im Bereich des Szenischen erwies er sich dabei weniger am Bühnenbild und Kostüm interessiert als an der Einübung von Gebärden, Bewegungen und Interaktionen mit seinen Sängern. Was ebenfalls in seiner Regiearbeit deutlich wird, ist die Koppelung der Instrumentalmusik an die Gebärde. Ein Grundprinzip seiner Regie war, wie im Film häufig auch, die Synchronität von Geste und zugehöriger Musik. Wie im Film dürfte sich seitens des Publikums dabei der Effekt der „synchrèse“, einer aus der Synchronität resultierenden perzeptiven audiovisuellen Synthese, eingestellt haben, also eben dasjenige Charakteristikum, das Michel Chion für das Kino postuliert.¹³ Wagners Orchestermusik erweist sich über weite Strecken als szenisch – und das heißt bei ihm in erster Linie darstellerisch – determiniert.¹⁴ In der vorliegenden Darstellung soll es um weitere Züge des Gesamtkunstwerkes gehen, wie es unter Wagners Leitung aufgeführt wurde, und zwar Züge, die in das audiovisuelle Design des Mediums Film Eingang gefunden haben. Als solches hat Wagners Drama im 19. Jahrhundert den Film vorweggenommen wie kein anderes Kunstwerk.

Es wird dabei um drei Aspekte gehen: Zum einen nutzt Wagner ein Mittel, das ich als „Dramaturgie der ersten Schritte“ bezeichnet habe,¹⁵ bei dem eine Figur bei ihrem ersten Auftritt musikalisch-darstellerisch charakterisiert wird. Zum anderen sind aktionsreiche Szenen mitunter musikalisch-thematisch stark ausgedünnt; die Musik fungiert hier bloß als ein Medium der audiovisuellen Intensivierung, ohne – wie in den Dialogszenen Wagners – eine eigene Bedeutungsebene zu schaffen. Zum

¹¹ Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners*, Kap. IV, Unterabschnitte 1.a, online unter: https://www.frank-timme.de/fileadmin/docs/ISBN_978-3-7329-0452-5_Einzelanalysen_Anhang.pdf (letzter Zugriff: 15.03.2022).

¹² Ebenda, S. 428.

¹³ Chion, *L'audio-vision*, S. 73f.

¹⁴ Über diese gestische Natur der Wagner'schen Musik habe ich an anderer Stelle ausführlich geschrieben. Siehe Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners*; ders., Wagners Kompositionsprozess – Eine Detailbetrachtung, in: *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. von Helmut Loos (Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung, Sonderband), Beucha und Markkleeberg 2013, S. 137–142; ders., Music, Drama, and Sprechgesang. About Richard Wagner's Creative Process, in: *19th-Century Music* 38 (2015), H. 3, S. 219–242.

¹⁵ Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners*, Kapitel III.

dritten gibt es in Wagners Werken nicht nur Gesang und Instrumentalmusik, sondern auch Geräusche, ganz wie auf einer Filmttonspur. Diese sollen im Kontext der Konventionen für den Film abschließend näher betrachtet werden.

I. Dramaturgie der ersten Schritte

Der erste Auftritt einer zentralen Figur ist seit dem frühen Film wie auch im gegenwärtigen Mainstreamkino oft derjenige Moment, bei dem die Musik dem Zuschauer/Zuhörer Auskunft über ihren Charakter gibt. Das kann, wenn es nicht-diegetische Musik ist, also Hintergrundmusik, die nur die Zuschauer, nicht aber die Figuren der Handlung hören, mit wenigen Tönen geschehen. Innerhalb von Sekundenbruchteilen interpretiert der Zuschauer die ihm unbekannt Person auf der Leinwand beispielsweise als Schurken oder Helden, als unheimlich oder vertrauenerweckend, als stark oder schwach. Dabei ist ihre Erscheinung visuell möglicherweise recht indifferent, womit dann der Musik eine entscheidende kommunikative Funktion zukommt. Wagner nutzte den ersten Auftritt seiner Hauptfiguren oft, um seinen Sängern detaillierte Vorgaben zu dem Tempo ihrer Schritte und deren Gestus zu machen. Dies konnte schriftlich – etwa in seinen Regieschriften aus der Zürcher Zeit und in seinen Briefen – oder mündlich während der Proben geschehen. Immer wenn er solche Vorgaben machte, verwies er auf das Tempo und Figurationen im Orchester, an welche die Sänger ihre Schritte rhythmisch anpassen sollten. Es gibt etliche Beispiele dafür. Wagner nutzte dieses Mittel von seinem Frühwerk an bis zu seinem letzten Stück, *Parsifal*, tat das aber nicht dogmatisch oder schematisch, sondern variierte es.

Das erste Beispiel für diese Praxis findet sich beim Auftritt des fliegenden Holländers. In der Partitur ist lediglich vermerkt: „Der Holländer geht ans Land“.¹⁶ In den *Bemerkungen zur Aufführung der Oper „Der fliegende Holländer“* von 1852, einer seiner zwei Regieschriften, beschrieb Wagner en détail, wie besagter Auftritt vom Darsteller zu gestalten sei:

„Während der tiefen Trompetentöne (H-moll) ganz am Schlusse der Introduction, ist er [der Holländer], auf einem von der Mannschaft ausgelegten Brete [sic], vom Bord des Schiffes bis an eine Felsplatte des Ufers vorgeschritten: die erste Note des Ritornells

¹⁶ SW 4/I, T. 295.

der Arie (das tiefe Eis der Bässe) wird vom ersten Schritte des Hol­länders auf dem Lande begleitet; das Schwankende seiner Bewegung, wie bei den Seeleuten, die nach langer Seefahrt zum ersten Male das Land betreten, begleitet wiederum musikalisch die Wellenfigur der Violoncelle und Bratschen: mit dem ersten Viertheile des dritten Taktes thut er den zweiten Schritt, immer mit verschränkten Armen und gesenktem Haupte; der dritte und vierte Schritt fällt mit den Noten des achten und zehnten Taktes zusammen.“¹⁷

Eine erste Variation dieses dramaturgischen Mittels wendete Wagner in *Tannhäuser*, III. Aufzug, 2. Szene an, um die abermalige Wandlung der Titelfigur zu einem dem Schicksal ergebenen Verdammten deutlich zu machen. Er schrieb an Albert Niemann anlässlich der Pariser Erstaufführung von 1861, wie sein Auftritt im III. Akt auszusehen habe:

„[...] führen Sie die Begleitung der Hörner [...]“¹⁸ bestimmt und plastisch aus: auf der letzten Note wie zusammenknickend. Ausserdem keinen Schritt. Diess wiederholt sich 4 mal: das letzte mal macht es die grauenhafteste Wirkung, wenn er dann sagt –: ‚Doch such‘ ich wen, der mir den Weg zum Venusberg zeige.‘ [...] Diess allein giebt Ihnen den ganzen Ton für den Auftritt an.“¹⁹

Einen anonymen Rezensenten, der 1868 bei den Proben zur Uraufführung von *Die Meistersinger von Nürnberg* in München zugegen war, verblüffte Wagners Regieführung: „Fast jeder Schritt, jede Handbewegung, jedes Türöffnen ist ‚musikalisch illustriert‘.“²⁰ Was hier beschrieben wird, ist das bereits erwähnte Prinzip der Synchronisierung von Gebärden, Bewegungen und Aktionen mit der Orchestermusik, das in allen seinen Regiearbeiten, die nach seiner Flucht aus Dresden dokumentiert sind, befolgt wurde und womöglich schon davor. Es könnte sich um eine Tradition aus dem frühen 19. Jahrhundert handeln, die vor Wagner schon Carl Maria von Weber in Dresden praktiziert hatte.²¹ Es ist also davon auszugehen, dass nicht nur die ersten Schritte einer Figur, sondern auch weitere Aktionen im Verlauf des Stückes rhythmisch synchron mit der Musik auszuführen waren, wenn Wagner Regie führte. Darauf gibt es in

¹⁷ GSD⁴ 5, S. 161.

¹⁸ An dieser Stelle ist in Wagners Brief ein Notenbeispiel eingefügt, vgl. SB 13, S. 58.

¹⁹ SB 13, S. 58f.

²⁰ „Eine Probe im Münchner Hoftheater“ in der Wiener *Neuen Freien Presse*, ohne Jg., Datum und Angabe des Rezensenten, zit. in: Eberhard Kretschmar, *Richard Wagner. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten*, Berlin 1939, S. 283.

²¹ Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners*, S. 181f.

zeitgenössischen Erinnerungen, Dokumenten und Probenmitschriften etliche Hinweise.

Bei beiden Bayreuther Uraufführungen des *Ring* und des *Parsifal* gab Wagner mehrfach die Anweisung, bei dem ersten Auftritt synchron zu der musikalischen Begleitung zu schreiten. Zunächst zu den überlieferten Anweisungen während der *Ring*-Proben: 1876 sah man in der 2. Szene von *Das Rheingold* Wagners Regieanweisung in der Partitur entsprechend die Riesen beim ersten Erklingen und im Rhythmus und Tempo des Riesen-Themas auftreten.²² Einen in seiner Langsamkeit sehr altertümlichen ersten Auftritt hatte der Wanderer im I. Aufzug von *Siegfried*. Heinrich Porges, der bei den Bühnenproben 1876 Protokoll führte, schrieb und markierte in einem Klavierauszug, wie Wagner seinen Sänger instruierte: Bei dem Vers „Heil dir, weiser Schmied!“ findet sich über dem letzten Wort ein Kreuz mit dem Zusatz „Jeweils einen Schritt.“ Das nächste Kreuz ist über „[gönne hold des Hauses] Herd!“ mit dem Zusatz am Rand „W. kömmt herab tritt bis in die Mitte der Bühne“ angebracht. Des Weiteren steht über: „auf der Erde [Rücken rührt ich mich viel]“ „gehend“, über dem Wort „Rücken“ ist wiederum ein Kreuzchen mit dem Zusatz „Schritt“ zu finden. Bereits im Manuskript zum *Jungen Siegfried*, einer früheren Version des Textbuches, waren diese vereinzelt Schritte vorgesehen.²³ Über den Worten des Wanderers „Wand’rer heisst mich die Welt“ ist in der gedruckten Vorgabe der Partitur vermerkt: „(Sehr langsam, immer nur einen Schritt sich nähernd.)“, über „Viel erforscht’ ich, [erkannte viel]“ „(Langsam immer näher schreitend)“, darüber hat Porges „Schritt“ eingetragen. Den letzten einzelnen „Schritt“ hatte Franz Betz, der Sänger des Wanderers, dann auf „[nur was ihm noth that, wusste er] nicht“ zu tun. 17 Takte liegen zwischen den ersten beiden, 19 Takte zwischen dem zweiten und dritten und sogar 27 Takte zwischen drittem und viertem Schritt – und das bei einem ruhigen Grundtempo. Während seines Auftrittes ließ Wagner den Sänger mit elektrischem Licht farbig beleuchten, was als merkwürdiger Effekt kritisiert wurde.²⁴ An den langsamen Schritten des Wanderers nahm man hingegen keinen Anstoß, was als Beleg dafür gelten kann, wieviel Zeit im 19. Jahrhundert auf einen derartigen Auftritt verwendet werden konnte.

²² Richard Fricke, *Bayreuth vor 30 Jahren*, Dresden 1906, S. 93.

²³ Richard Wagner, *Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Mit der Dichtung „Der junge Siegfried“*, hrsg. von Otto Strobel, München 1930, S. 119.

²⁴ Paul Lindau, *Nüchterne Briefe aus Bayreuth*, Leipzig 1879, S. 68f., zit. in: Carl-Friedrich Baumann, *Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth*, München 1980, S. 224.

Auch anlässlich der Aufführung des *Parsifal* koordinierte Wagner 1882 an mehreren Stellen die Schritte seiner Akteure mit der Musik. Am umstrittensten war das langsame Schreiten von Gurnemanz und Parsifal vor der im Hintergrund laufenden Wandeldekoration im I. Aufzug. Sie hatten mehr oder weniger auf der Stelle zu schreiten, und zwar immer auf die erste Zählzeit jeden Taktes.²⁵ Hier handelt es sich allerdings nicht um den ersten Auftritt beider Figuren, sondern um den Versuch, einen visuellen Spezialeffekt zu schaffen. Zweimal illustrieren erste Schritte wie im III. Aufzug von *Tannhäuser* die Verwandlung der auftretenden Personen audiovisuell, kurz nacheinander zu Beginn des III. Aufzuges von *Parsifal*. Es sind die ersten Schritte Kundrys, nachdem sie von Gurnemanz geweckt wird, die sich von der Verführerin zur Büßerin gewandelt hat, und der Auftritt Parsifals, des ehemaligen Toren, der sich zum Helden gewandelt hat. Wagners mündliche Anweisungen an seine Sänger waren 1882 genauso minutiös wie in seiner Regieschrift zur Inszenierung von *Der fliegende Holländer*.²⁶

Unter dem Aspekt der narrativen audiovisuellen Gestaltung lassen sich hier mehrere Kategorien der ersten Schritte unterscheiden. Technisch gesehen fallen sämtliche Koordinationen von Schritten und Musik unter die Kategorie des „Mickey-Mousing“, eine im Hollywood der Vor- und Nachkriegszeit besonders häufig verwendete Form der Musikbegleitung im Film, die seitdem im Musiktheater nachgerade vermieden wird. Wagner nutzte dieses Verfahren wie erwähnt in *Das Rheingold* beim Auftritt der Riesen in der 2. Szene, wo sowohl die beiden Charaktere Fasolt und Fafner zum ersten Mal erscheinen als auch ihr gemeinsames Thema zum ersten Mal erklingt, das mit seiner klaren rhythmischen Struktur zum gemessenen Schreiten förmlich einlädt. Das kraftvolle Thema und die Erbauer von Wotans Götterburg verbinden sich bei diesem Auftritt, den Regisseure gerne spektakulär gestaltet haben, zu einer audiovisuellen Chiffre, also einem – wenn man so will – audiovisuellen Leitmotiv. Die ersten Schritte seiner Hauptfiguren begleitet hingegen nicht immer das ihnen zugehörnde Thema.

Ein Thema oder Motiv erklingt z.B. nicht bei den ersten Schritten des Holländers, sondern es geht ihm im Solohorn voraus.²⁷ In der instrumentalen Begleitung seines Monologes geht es um die Vorgabe physischer Bewegung, die zwischen Schreiten und Schwanken alterniert,

²⁵ Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners*, S. 474f.

²⁶ Ebenda, S. 480f.

²⁷ SW 4/I, T. 294–302.

durch zwei Motive. Ähnlich sieht es bei Kundrys ersten Schritten im III. Aufzug von *Parsifal* aus. Wagners Vorgaben sind rhythmisch sehr genau, beinahe nach Art eines Balletts. In ihrer audiovisuellen Gesamtheit bleiben beide Erscheinungen auf der Bühne zunächst rätselhaft. Man erfährt erst im Laufe des Monologes bzw. der weiteren Handlung, was es mit diesen Figuren auf sich hat. In *Tannhäuser*, *Siegfried* und *Parsifal* geht es um die Umdeutung, die Beschreibung der Entwicklung einer Figur durch Musik, die die ersten Schritte ihres Auftritts begleitet. Es handelt sich um einen Verlust von Kraft oder Macht, um einen resignierten Grundton, der in Musik, szenischer Erscheinung und Bewegung zum Ausdruck kommt.

II. Kampfszenen ohne Themen

In Kampfszenen kommt bei Wagner, wie Ulrich Bartels nachvollziehbar bemerkt, kaum oder nur rudimentär thematisch-motivische Arbeit vor.²⁸ Man kann hier beobachten, wie sich trotz der großen Lautstärke die Orchestermusik in eine rein mimetische verwandelt, die ohne kommentierende Funktion die sichtbare Handlung lediglich auditiv verstärkt. Ihre Funktion ist beinahe schon physisch, indem sie durch die Intensivierung mehrerer musikalischer Parameter wie Dynamik, Instrumentation, Rhythmus, welche auf eine Klimax, eine Entscheidung über Leben und Tod hinausläuft, im Zuschauer Stress auslöst. Dem Blockbusterkino ist diese Technik zumindest nicht unähnlich; auch in Computerspielen kommt sie zur Anwendung.

Solche Szenen sind, von kurzen Interjektionen der Figuren, wie etwa in *Die Walküre*, II. Aufzug, 5. Szene abgesehen, rein instrumental. Aufgrund der Abwesenheit von Dialogen fallen sie streng genommen unter die Kategorie des „tönenden Schweigens“, wie sie Musikforscher sowohl in Wagners Dramen²⁹ als auch im Film³⁰ ausgemacht haben. Interessanterweise wird diese Kategorie aber nicht unbedingt anhand von Kampfszenen definiert, weil sich ‚Schweigen‘ und Gewalt auszuschließen schei-

²⁸ Ulrich Bartels, *Analytisch-entstehungsgeschichtliche Studien zu Wagners „Tristan und Isolde“ anhand der Kompositionsskizze des zweiten und dritten Aktes*, Teil 1: Textteil, Köln 1995, S. 88, Fußnote 136.

²⁹ Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Kassel etc. 1990, S. 40–48.

³⁰ Chion, *L'audio-vision*, S. 65f.

nen; auch dies könnte ein Resultat des traditionellen Filmtonspurdesigns sein. Schläge, Kollisionen oder andere gewaltsame physische Aktionen werden gerne mit lauter Musik und vor allem unnatürlich lauten Geräuschen unterlegt, selbst dann, wenn die zu sehenden Zusammenstöße im wirklichen Leben vergleichsweise geräuscharm sind.³¹ In Wagners Werken kommen neben dem genannten Duell Hunding/Siegfried weitere Kampfszenen vor, u.a. der Zweikampf Lohengrin/Telramund in *Lobengrin*, I. Aufzug, 3. Szene, das Gefecht in *Tristan und Isolde*, III. Aufzug, 3. Szene und, wenn auch nur kurz, die handgreifliche Auseinandersetzung Wanderer/Siegfried in *Siegfried*, III. Aufzug, 2. Szene. Die Szene, die im Folgenden näher betrachtet werden soll, ist der Kampf Siegfrieds mit Fafner in *Siegfried*, II. Aufzug, 3. Szene.

In dem ungefähr 50 Takte langen orchestralen Abschnitt zwischen Siegfrieds „Der Prahler naht!“ und „Da lieg, neidischer Kerl!“³² gibt es eine Fülle von Regieanweisungen für die beiden Figuren und ihre Interaktionen. Das Tempo ist „Lebhaft“ so wie die Handlung, die ohne Worte vorstattengeht. Siegfried weicht dreimal einem Angriff Fafners aus und setzt sich erfolgreich zur Wehr. Der Kampf eskaliert in drei Stufen: Zuerst rettet sich Siegfried durch einen Sprung vor dem giftigen Geifer des Riesenwurms, sodann verletzt er den Drachen, der ihn mit dem Schweif zu erschlagen versucht, und schließlich tötet er ihn, bevor es Fafner gelingt, sich auf ihn zu werfen. Dieser Eskalation der Gewalt entspricht die musikalische Begleitung, die dynamisch, rhythmisch und instrumentarisch immer stärker intensiviert wird. Es sind vor allem mimetische Figuren im Orchester, schnelle Läufe auf- und abwärts und Tremoli, die die schnellen Bewegungen beider Figuren auf der Szene begleiten. Die kontinuierlich steigende musikalisch-dramatische Spannung läuft auch hier auf eine Klimax zu. Etliche dieser 50 Takte sind gänzlich frei von Themen und Motiven, und das Orchester ergeht sich lediglich in Sequenzen oder immer weiter steigenden Tonskalen. Nur zwei Themen erklingen gelegentlich alternierend während dieses lauten Zweikampfes, nämlich wenig überraschend Siegfrieds Hornruf und das Thema Fafners bzw. des Riesenwurms, das in der 3. Szene von *Das Rheingold* bei der Verwandlung Alberichs exponiert worden ist. Bartels' Beobachtung des motivisch-thematischen Leerlaufs in Kampfszenen von Wagners Werken trifft auf diese Passage vollkommen zu. Statt dem Zuhörer komplexe Variationen zu präsentieren, rückt Wagner an dieser Stelle das visuelle szenische Ge-

³¹ Ebenda, S. 70.

³² SW 12/II, T. 1050–1096.

schehen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, das die Musik lediglich zu intensivieren hat.

III. Die dreigeteilte Tonspur

Die Tonspur eines Films besteht aus drei unterschiedlichen Komponenten, die unabhängig voneinander produziert und erst am Ende der Post-Produktion eines Filmes, dem letzten Schritt vor der Veröffentlichung, miteinander kombiniert, d.h. im Studio abgemischt werden. Diese genetische Einteilung lässt eine analoge für die Analyse von Filmtonspuren als sinnvoll und naheliegend erscheinen, so dass die Tonspur üblicherweise eingeteilt wird in: (Hintergrund-)Musik, gesprochener Dialog und Ton, worunter die Bearbeitung oder das Hinzufügen von Geräuschen und Musik, die innerhalb der filmischen Erzählung vorkommen, zu verstehen ist. Mit Ausnahme der Hintergrund-Musik, die ich Claudia Gorbman folgend als nicht-diegetisch³³ bezeichnen möchte und die für die Charaktere im Film unhörbar ist, können Dialog und Geräusche am Set als sogenannter O-Ton aufgenommen werden. Nicht-diegetische Filmmusik wird hingegen in der Regel parallel zu oder nach der Einspielung eines Films am Set komponiert, aufgenommen und produziert, in seltenen Fällen sogar vorab.³⁴ Sie ist von allen Teilen der Tonspur am stärksten vom eigentlichen O-Ton entkoppelt. Dennoch verstärkt, bereichert oder kommentiert nicht-diegetische Filmmusik oft Wörter oder Passagen in den Dialogen oder Geräusche, die für die Handlung eine wichtige Rolle spielen.

Mit dem Hunding-Thema als Ausgangspunkt soll gezeigt werden, dass sich in Wagners Werk bereits diejenige Organisation dieser drei akustischen Ebenen abzeichnet, die im Mainstreamkino zur Norm geworden ist. Wagner unterschied in seinem Produktionsprozess dezidiert zwischen gesungenem Wort und Hintergrundmusik. In seinen frühen bis mittleren Werken war es der vokale Part, den er zuerst komponierte; der instrumentale wurde zunächst nur angedeutet und erst in einem späteren Stadium ausgearbeitet. In seinen späteren Werken, die er seit 1864, also

³³ Claudia Gorbman, Narrative Film Music, in: *Yale French Studies* 60 (1980), S. 183–203.

³⁴ Zu den Gepflogenheiten in der US-amerikanischen Filmmusikindustrie siehe Richard Davies, *Complete Guide to Film Music. The Art and Business of Writing Music for Movies and TV*, Boston ²2010.

von *Die Meistersinger von Nürnberg* an, komponierte, kam es dann zu einer Verschiebung des Kompositionsprozesses hin zu einer intensivierten thematisch-motivischen Arbeit, was oft dazu führte, dass der orchestrale Part den Vorrang erhielt und die Singstimmen eher als klingender und struktureller Teil der instrumentalen ‚Begleitung‘ denn als von ihr losgelöst in Erscheinung treten. Verglichen mit den bis 1857 komponierten Teilen von *Der Ring des Nibelungen* sind die nach 1869 entstandenen – also *Siegfried*, III. Aufzug und die komplette *Götterdämmerung* – ungleich dichter instrumentiert und kompakter strukturiert, was dazu führt, dass die Singstimmen nun wesentlich häufiger aus thematisch-motivischem Material bestehen, statt, wie in seinen früheren Werken, den Sprechtonfall zu imitieren.

Wagners Sprechgesang, der von Zeitgenossen wie Eduard Hanslick oder Louis Köhler „Declamationsgesang“³⁵ oder „Deklamationsmusik“³⁶ genannt wurde, ahmt phänomenologisch und strukturell die Sprechtonfälle deutscher Schauspieler im Theater nach und hebt sich dadurch vom instrumentalen Teil seiner Werke ab.³⁷ Sowohl von der Produktion her als auch in ihrer klingenden Realisierung entsprechen Wagners Partituren damit ziemlich genau der Einteilung der Filmtونسur in gesprochenen Dialog und nicht-diegetische Instrumentalmusik. Doch gibt es auch die dritte, bisher kaum beachtete Ebene des O-Tons von der Bühne, also von diegetischen Geräuschen und Tönen, die innerhalb der sichtbaren Handlung eine Rolle spielen und weder begleitende Musik noch Dialog sind. Sie zu produzieren ist mitunter Aufgabe der Sänger, der Bühnentechniker und gelegentlich auch von Musikern auf der Szene, etwa wenn Siegfried versucht, auf einem Rohr eine Melodie zu spielen, oder das Signal eines nicht spezifizierten Holzinstruments am Ende von *Tristan und Isolde*, III. Aufzug, 1. Szene die Ankunft von Isoldes Schiff ankündigt. Diegetische Musik, also ‚realistische‘ musikalische Momente, in denen innerhalb der Handlung, innerhalb des erzählerischen Kosmos gesungen oder Töne produziert werden, gibt es in beinahe jedem Werk Wagners. Zu denken wäre hier u.a. an die Ballade der Senta, den Sängerkrieg auf Wartburg, schmetternde Blechbläser auf und hinter der Bühne in *Rienzi*, *Lohengrin*,

³⁵ Eduard Hanslick, Richard Wagners Bühnenfestspiel in Bayreuth. Die Aufführung und ihr Totaleindruck, in: *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze, Musikkritiken*, hrsg. von Klaus Mehner, Leipzig 1982, S. 304.

³⁶ *Aus den Werdejahren der neudeutschen Musik – Louis Köhlers Erinnerungen und Schriften in Auswahl*, hrsg. von Erwin Kroll, Königsberg 1933, S. 106.

³⁷ Auf die Parallelität von Dialog und Hintergrundmusik in Wagners Werk und im Film hat schon Schneider hingewiesen (Schneider, *Der Film*, S. 134).

II. Aufzug und am Ende von *Tristan und Isolde*, I. Aufzug, die Hornrufe Siegfrieds und Hagens sowie möglicherweise auch die Gesänge von Rheintöchtern und Blumenmädchen. Auf diegetische Musik in Wagners Werken wäre gesondert einzugehen, um unterschiedliche Kategorien abzugrenzen und ihre Funktion zu untersuchen; beispielsweise haben die nicht im Orchester zu spielenden Stimmen das Vermögen, analog dem unbegrenzten Hörfeld, das im Film mit einem begrenzten Sichtfeld kombiniert wird,³⁸ den Rahmen der Bühne akustisch zu sprengen, beispielsweise wenn man Instrumentalisten im Zuschauerraum postiert. Auf die O-Töne – oder vielmehr Geräusche –, die die Sänger mit ihren Stimmen hervorzubringen haben, wäre ebenfalls an anderer Stelle ausführlicher zurückzukommen. Dazu gehören Stöhnen, Würgen, Schreien, Seufzen usw. Wagner schreibt eine Fülle derartiger vokaler Aktionen in seinen Partituren vor – etwa in Siegfrieds Kampf mit dem Drachen – und ergänzte sie mit weiteren Anweisungen während der Proben.

Die Geräusche, um die es stattdessen gehen soll, sind solche, die hinter oder auf der Bühne erzeugt werden. Geräusche, die sich hinter der Bühne abspielen, sind etwa das von den gedruckten Regieanweisungen geforderte Pferdegetrappel in *Lohengrin*, III. Aufzug, 3. Szene oder die Windmaschine, die in *Der fliegende Holländer* vorgesehen und möglicherweise auch 1876 in *Die Walküre*, III. Aufzug, 2. Szene und *Siegfried*, III. Aufzug, 1. Szene eingesetzt wurde.³⁹ Sie schaffen Atmosphäre und sind dementsprechend rhythmisch relativ unbestimmt. Ihre narrative und dramatische Funktion ist damit wie auch ihre Produktion eher hintergründig, ihr Ursprung vom Zuschauerraum aus oft direktional nicht zu verorten. Kommt das Heulen des Windes beim Gesang der gespenstischen Mannschaft des Holländers aus dem Lautsprecher, dem Orchestergraben oder den Kulissen? Das spielt streng genommen für das Verständnis der Handlung keine große Rolle. Anders sieht es mit Geräuschen aus, die exakt in der Partitur angegeben und in der Regel von den Sängern zu erzeugen sind. Beispiele für die stärkste musikalisch-gestische Determinierung in Wagners Œuvre sind sicherlich Siegfrieds Hämmern in seinen Schmiedeliedern und Hans Sachs' Hammerschläge beim Anhören von Beckmessers Werbegesang. Hier und bei anderen exakt vorgegebenen Bewegungen verstärkt die Musik im Orchester den Klang der rhythmischen Schläge und verleiht ihnen dadurch mehr Kraft und Volumen. Die

³⁸ Chion, *L'audio-vision*, S. 75–78.

³⁹ Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners*, S. 452, 455 und 465.

eingesetzten Instrumente ahmen dabei den Klang der Hammerschläge nicht naturalistisch nach; beispielsweise kommen bei besagten Stellen nicht notwendiger- oder vorzugsweise Schlaginstrumente zum Einsatz, sondern Bläser und Streicher. Dass ein an sich völlig andersartiger Ton oder Klang mit einer Bewegung kombiniert wird und dieser eine psychologisch verstärkende Wirkung verleiht, ohne klanglich mimetisch zu sein, ist ein gängiges Mittel in der Gestaltung der Filmttonspur. Michel Chion nennt dieses Verfahren „rendre“, also „wiedergeben“.⁴⁰ Um dem Zuschauer die Wucht eines Schlages oder einer anderen hörbaren Aktion zu verdeutlichen, können im Prinzip alle möglichen Klänge und Geräusche benutzt werden. Im Falle Siegfrieds sind es Streichinstrumente, die seine Körperbewegungen, die Hammerschläge und ihre Kraft schildern oder direkt wiedergeben.

Von den Sängern hervorgebrachte Geräusche müssen natürlich auf den Sekundenbruchteil genau mit der szenischen Aktion zusammenfallen, wenn sich der Effekt des „rendre“ wie in einem Film einstellen soll. Das ist in Inszenierungen seit der Nachkriegszeit jedoch nicht immer der Fall, so wie man seitdem auch die starken vokalen expressiven Mittel der Wagnerzeit auf der Bühne, wie etwa den Schrei, sogar meidet. In Wagners eigenen Inszenierungen wurden klingende und visuelle Aktionen so koordiniert, dass sich in Chions Sinne der Effekt der Wiedergabe („rendu“) einstellte.

Ein letztes Beispiel mag dieses verdeutlichen. Es handelt sich dabei um eine Kombination von mehreren musikalischen und klanglichen Kommunikationsebenen. Die Rede ist vom Eintritt Hundings in seine Hütte zu Beginn der 2. Szene des I. Aufzugs von *Die Walküre*. 1876 wurde synchron mit dem zum ersten Mal volltönig, im *mezzoforte* gespielten Hunding-Thema in Hörnern und Fagotten dieser Eintritt akustisch vorweggenommen. Heinrich Porges vermerkte „hier hört man klopfen“.⁴¹ In der Partitur ist kein Anklopfen erwähnt, doch passt das zwei Takte später in der gedruckten Anweisung geforderte hastige Gehen Sieglindes zur Tür dazu, das 1876 auch so auf der Bühne zu sehen war.⁴²

Wie genau man an welcher Stelle klopfte, gibt Porges nicht an. Was sich anbieten würde, wären zwei kräftige Schläge auf den beiden Akzen-

⁴⁰ Chion, *L'audio-vision*, S. 117–129.

⁴¹ Auch zu finden als „[hier] hört man an die Thüre klopfen“, in: Heinrich Porges, Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen 1876, in: *Bayreuther Blätter* 4 (1881), H. 4, S. 93.

⁴² Lilli Lehmann, *Mein Weg*, Leipzig 1913, S. 287.

ten des Themas, auf der ersten und zweiten Zählzeit von T. 385. Damit bricht die streicherdominierte, rhythmisch-metrisch eher indifferent schwebende Passage, in der Themen, die Sieglinde und Siegmund zuzuordnen sind, variiert wurden, unvermittelt ab. Hunding unterbricht das stumme Spiel der Blicke musikalisch und szenisch. Sein Thema wird akustisch ans Klopfen gebunden, das stört und von außen hereinbricht, wodurch es symbolisch aufgeladen wird. Es ist die Ankündigung des Verhängnisses, das beide Geschwister im Laufe der Handlung ereilen wird, wie in der Legende zum Eröffnungsthema von Beethovens 5. Symphonie das Schicksal an die Pforte pocht. Der musikalisch-klangliche Effekt von Hundings Klopfen ist zum einen affektiv: Er reißt den Zuschauer aus einer sich anbahnenden Romanze mit einem aus seinem Alltag bekannten, sehr prosaischen Geräusch. Zum anderen ist er vorausschauend und gibt in Wagners Worten dem Zuschauer/Zuhörer eine „Ahnung“ von dem, was kommen wird. Zum dritten führt er ein Thema ein, das mit einer Figur verknüpft ist, wobei diese Kategorie unter Wagners Themen die am einfachsten zu fassende darstellt. Zum vierten umreißt dieses Thema – ähnlich wie bei der Dramaturgie der ersten Schritte – die Charakteristik einer Figur bei ihrem ersten Auftritt. Hundings Thema ist vergleichsweise schlicht, fest abgegrenzt und kurz. Das Poltern, mit dem er seinen Eintritt begleitet, seine martialische Erscheinung mit Speer und Schild⁴³ und seine kurzen, misstrauischen Fragen stehen im Kontrast zu den langen melodischen Linien der ersten Szene und ihrer empathischen Handlung; sie signalisieren zudem Distanz zu Siegmund und lassen auf einen brüskten und energischen Charakter schließen, der keinen Widerspruch duldet. Tatsächlich endet die Szene schon kurz darauf mit einer Kriegserklärung an Siegmund und dem Befehl an Sieglinde, sich zurückzuziehen. Hunding ist die einzige Figur in Wagners Werken, deren Auftritt und Thema solcherart mit einem auditiven Akt der Gewalt, möglicherweise in Gestalt von zwei starken Schlägen, welche die Orchesterbegleitung über-tönen müssen, begleitet und durch sie charakterisiert wurde. Zum fünften ist der Schlag als kurzes, transitorisches klangliches Moment auf einer metaphorischen Ebene auch eine Chiffre für die Figur des Hundings, die nach dieser Szene nur noch einen weiteren kurzen Auftritt hat, nämlich in *Die Walküre*, II. Aufzug, 5. Szene, den sie ebenso wie ihren Eintritt mit einem polternden, prosaischen Exit beendet: Als Wotan Hunding zu Fricka schickt, fällt dieser tot in sich zusammen. In der Partitur folgt

⁴³ Gedruckte Regieanweisung beim dritten Erklängen seines Themas „Sehr gemessen und bestimmt“ im *forte* in *Die Walküre* I, 2 (SW 11/I, T. 389).

nach einer auftaktig in schnellen Sechzehnteln in den tiefen Streichern abwärts stürzenden Skala ein akzentuiertes *d* der Posaunen im *forte*, das von einem Paukenschlag begleitet wird. Dabei handelt es sich augenscheinlich um eine musikalische Begleitung für ein Geräusch, die es verstärkt und rhythmisch fest in der Partitur verortet. Angelo Neumann, der 1881 Wagners Bühnenproben für den *Ring* in Berlin beiwohnte, notierte nach Wotans zweitem „Geh!“, „[...] man mußte die Waffen und hierauf den Körper Hundings zu Boden niederrasseln hören.“⁴⁴ Wagner schafft so auf der ‚Tonspur‘ eine akustische Klammer für diese Figur, für ihren Ein- und Austritt aus der Handlung, die sich nicht nur mit Wort und Ton, sondern auch mit Geräuschen artikuliert, und zwar solchen, die mit physischer Gewalt konnotiert sind. Das Orchester macht dem Zuschauer/Zuhörer die Wucht der Schläge klanglich sinnfällig, die mehr – der Paukenschlag im II. *Walküre*-Aufzug – oder weniger gut – die Hornakzente im I. *Walküre*-Aufzug – mit den Geräuschen auf Wagners ‚Soundtrack‘ verschmelzen und sie so mehr oder weniger gut hindurchlassen.

IV. Ausblick

Das Gesamtkunstwerk Wagners kann als ein Medium angesehen werden, das zwischen Oper und Film steht und an beiden Sphären partizipiert. Die Ästhetik dieses Konzepts, das auf pointiert akustisch verstärkte Gebärden und Aktionen, auf musikalisch untermalte Geräusche und schnelle instrumentale Charakterisierung von Figuren setzt, ist nach wie vor gültig. Der Umstand, dass in einem Actionfilm oft ein Orchester oder ein mit orchestralen Effekten arbeitender elektronischer Soundtrack zu hören ist, ist sowohl von Theoretikern als auch Praktikern im Bereich der Filmmusik schon lange als eine wichtige technische Gemeinsamkeit zwischen Film und Gesamtkunstwerk wahrgenommen worden. Doch ist auch der Einsatz des Orchesters im Film über die ausführlich untersuchte Leitmotivtechnik hinaus als Mittel der audiovisuellen Gestaltung in vielerlei Hinsicht noch immer dem Wagner’schen Modell verpflichtet. Deshalb lohnt sich der Blick vom Film auf Wagner, nicht nur, um weitere Techniken oder Strukturen zu entdecken, die das jüngere Medium vorwegnehmen, sondern weil dieses Medium prägt, wie man Wagners Werke

⁴⁴ Angelo Neumann, *Erinnerungen an Richard Wagner*, Leipzig³1907, S. 154.

heutzutage hört und sieht und welche Erwartungen der Film im Publikum für deren akustisch-szenische Aktualisierung weckt.

Martin Knust: *“One hears knocking here” – Wagner’s Works as Precursors of Film Soundtracks*

About one century ago, when film became a medium that was written about and theorized, composers and music critics declared Wagner’s music and his concept of the ‘Gesamtkunstwerk’ a model for the analysis of film and film music. Most often the common denominator was the “leitmotif”. My essay presents another perspective. Given the fact that Wagner not only wrote the text and composed the music for his dramas but often also supervised the (first) performances of them to establish a performance tradition, I single out three elements of his work as a stage director and composer that relate to modern film music and sound analysis. First, Wagner meticulously coordinated the first steps of his main characters on stage with orchestral figurations. His goal was to show the audience quickly the dramatic function or the development of a character. Second, as a composer, Wagner thins out the thematic substance of the orchestral accompaniment when characters fight on stage. This has become a common measure in action movies as well. Third, performances under Wagner’s supervision displayed three layers of sounds: (spoken) dialogues, ‘background’ music and sound. His scores and film soundtracks have a similar tripartite structure.

Wagner als Tonbild

Oliver Huck

Der Terminus „Tonbild“ bezeichnet im 19. Jahrhundert in der Medizin und Musikpsychologie einen Gehörseindruck,¹ in der Ästhetik und der Kompositionslehre einen logischen Zusammenhang mehrerer Töne mit Empfindungsgehalt.² Daneben wird der Begriff sowohl im Singular als auch im Plural als Teil von Werktiteln verwendet sowie als Oberbegriff in Anthologien, nicht zuletzt solchen, die Bearbeitungen einzelner Nummern oder Szenen aus Opern enthalten. In der frühen Filmgeschichte wird die synchronisierte Medienkombination von Film und Tonträger als

¹ Vgl. Samuel Thomas von Sömmerring, *Vom Baue des menschlichen Körpers*, Bd. 5, Leipzig 1844, S. 915: Es werde „dem Hörnerven ein scharfes und feines Tonbild zugeführt“; Rudolf Hermann Lotze, *Medicinische Psychologie oder Physiologie der Seele*, Leipzig 1852, S. 480: „Dadurch [dass „keine Erinnerung von Tönen oder Tonreihen vor sich geht, ohne von einem stillen intendirten Sprechen oder Singen begleitet zu werden“] wird jedes Tonbild mit einem schwachen Erinnerungsbilde nicht allein, sondern mit einer leisen wirklichen Erregung jenes Muskelgefühls associirt“; Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, Bd. 1, Leipzig 1883, S. 309: „Die Aufmerksamkeit braucht eine gewisse Zeit, um sich dem Eindruck s.z.s. zu accommodiren, um ihr Maximum zu erreichen. Während dieser Zeit nimmt das Tonbild an Lebhaftigkeit im Bewusstsein ab“.

² Vgl. Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, Bd. 2, Jena 1841, S. 152: „Im Vergleich mit anderer Kunstdarstellung kann die Musik, indem sie Tonbilder in vorüberschwebenden Tönen gestaltet, nicht das leisten, was die Poesie durch die bestimmten Zeichen der Sprache vermag“; Friedrich Theodor von Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Teil 3: *Die Kunstlehre*, Abschnitt 2: *Die Künste*, Heft 3: *Die Musik*, Stuttgart 1857, S. 917: „Ein Tonbild, ein vollkommen einheitliches Tonganzes, entsteht erst dann, wenn die Tonfolge ein Aufundabsteigen von einem Grundton aus ist“; Wilhelm Dyckerhoff, *Compositions-Schule oder: Die technischen Geheimnisse der musikalischen Composition entwickelt aus dem Naturgesange und den Werken classischer Tondichter. Erster Theil: Einführung in die Melodiebildung*, Leipzig 1870, S. 4 (Kap. 1: *Das Tonbild als Grundform aller Melodie*): „Diese im Bewusstsein nicht weiter zerlegten Tonsätze, diese Compositionen im kleinsten Rahmen [...] spielen in der Musik eine so bedeutende Rolle, dass sie eines passenden Namens nicht entbehren dürfen. Wir wollen sie *Tonbilder* nennen.“ Vgl. zu letzterem Stefan Eckert, Vom Tonbild zum Tonstück: Wilhelm Dyckerhoffs Compositions-Schule (1870–1876), in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hrsg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen 2017 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 7), S. 139–148.

Tonbild betitelt, wobei dieses insbesondere in Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg ein populärer Bestandteil von Kinoprogrammen war. Entsprechend der Spieldauer einer Schellackplatte wurden dabei in der Regel nur jeweils einzelne Nummern oder Szenen aus Opern und Operetten vorgeführt.

Ich werde im Folgenden der Frage nachgehen, ob und inwiefern ein Zusammenhang zwischen solchen musikalischen und filmischen Tonbildern besteht, die einzelne Szenen des musikalischen Dramas aus dem Zusammenhang des Gesamtkunstwerks herauslösen. Diese Szenen fungieren dabei, je nachdem, ob der Hörer oder Zuschauer mit dem jeweiligen Musikdrama vertraut ist oder nicht, ähnlich wie die Leitmotive in Wagners Musikdramen entweder als Ahnung, wie sie Wagner selbst mit seinen Konzerten mit Ausschnitten aus Opern in den 1850er- und 1860er-Jahren geweckt hat, oder als Erinnerung.

Tonbilder als musikalische Bilder

‚Tonbild‘ wird als Untertitel in Werktiteln von Programmmusik und Charakterstücken verwendet, seit den 1840er Jahren ist der Terminus ‚Tonbilder‘, seltener ‚Tonbild‘ in Titeln von gedruckten Musikalien greifbar. Es handelt sich dabei um die Verdeutlichung eines Sachverhalts, der zuvor lediglich implizit gegeben war. In diesem Sinne spricht etwa Carl Maria von Weber bereits 1815 in einem Brief an Friedrich Rochlitz von „betitelten Tonbildern“.³ Tonbild wird dabei als das Resultat von Tonmalerei verstanden, das als Tonbild innerhalb eines Stückes oder als ganzes Stück erscheint.⁴

³ Brief von Carl Maria von Weber vom 14. März 1815 an Friedrich Rochlitz, in: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*, online unter: <http://weber-gesamtausgabe.de/A040772> (Version 4.3.0 vom 1. Februar 2021), letzter Zugriff auf diese und alle im Folgenden zitierten Websites: 06.09.2021.

⁴ Vgl. Art. Tonmalerei in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, hrsg. von Hermann Mendel und Adolf Reißmann, Bd. 10, Berlin 1878, S. 254–267: Joseph Haydn lasse sich in seinen Oratorien „keine Gelegenheit zur wirkungsvollsten Tonmalerei entgehen“, zu den „reizenden grossen und kleinen Tonbildern“ gebe „der Text der ‚Schöpfung‘ wie der der ‚Jahreszeiten‘ so überreiche Veranlassung“ (S. 260–261). In Bezug auf Wagner wird ausgeführt: „Die Darstellung des Mysteriums vom heiligen Gral, des Walkürenritts, Feuerzaubers und einer Reihe anderer derartiger Schilderungen, wie die reizvollen Naturmalereien im ‚Lohengrin‘ und der ‚Nibelungentrilogie‘ sind mit so glühenden Farben ausgeführt, dass sie zauberhaft wirken“ (S. 266). In seinen programmatischen Erläuterungen zum Vorspiel

Zu den ersten Komponisten, die den Begriff ‚Tonbild‘ als Teil von Werktiteln verwendeten, gehörte Niels W. Gade (*Nordische Tonbilder* op. 4, 1843; *Aquarellen. Kleine Tonbilder* op. 19, 1850–52). Zeitgleich wurden auch Bearbeitungen einzelner Nummern oder Szenen aus Opern⁵ nicht nur als „Stücke“, „Episoden“, „Dramatische Szenen“, „Paraphrasen“ oder „Transkriptionen“, sondern auch als „Tonbilder“⁶ bezeichnet. Insbesondere aus Wagners Musikdramen sind bereits zu Lebzeiten mehrere Sammlungen mit diesem Titel erschienen,⁷ alternativ wurden sie von Joseph Rubinstein auch als „Musikalische Bilder“⁸ und von Diederich Krug

des *Lohengrin* beschreibt Wagner dieses selbst als ein Tonbild, ohne jedoch diese Bezeichnung zu verwenden, vgl. DS 2, S. 201: „Diese wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen, wählte sich der Tondichter des ‚Lohengrin‘ – eines Gralsritters – als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen, wie es hier zur Erläuterung ihm erlaubt sein möge, der Vorstellungskraft sie als einen Gegenstand für das Auge vorzuführen.“ Vgl. auch Art. Overture in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 7, Berlin 1877, S. 446–457, bezogen auf Felix Mendelssohn Bartholdys Overture *Meeresstille und glückliche Fahrt*, in dem es heißt: Es „gehen einzelne, besonders hervortretende Momente der äusseren Begebenheit in mehr oder weniger realistischer Malerei in das Tonbild über“ (S. 455f.).

⁵ Zu den Bearbeitungen von Wagners Musikdramen für Klavier vgl. David Huckvale, *Massive reductions. Wagnerian piano and vocal scores*, in: *Wagner* 13 (1992), H. 2, S. 60–82.

⁶ Nach Adolph Moritz Hofmeister, *Musikalisch-Literarischer Monatsbericht* 22 (1850), Nr. 4 (April), S. 60, zuerst: „Tonbilder für die Jugend. Eine Auswahl der schönsten und beliebtesten Opernmelodien, Volkslieder, Tänze, Märsche etc. in fortschreitender Stufenfolge, nebst vorhergehenden Uebungen. 1tes Heft. 4to. Hannover, Bachmann.“ Ein Exemplar ist nicht mehr nachweisbar.

⁷ Kein Exemplar ist nachweisbar von: „F.[ranz] L.[udwig] Schubert: Charakteristische Tonbilder aus der Oper Lohengrin, v. R. Wagner. 4 Transcriptionen. Leipzig, Br. u. Härtel“, Adolph Moritz Hofmeister, *Musikalisch-Literarischer Monatsbericht* 35 (1863), S. 231, vgl. jedoch *Tonbilder aus Richard Wagner's Der Ring des Nibelungen. Für das Pianoforte allein und mit erläuterndem, unterlegtem und verbindendem Text versehen*, 4 Bde. Mainz etc.: Schott [1874–1888] [PN 21385, 21936, 21920 und 22150]. Das Konzept der Beifügung des Textes wird später übernommen, etwa in: Rich.[ard] Wagner, *Tonbilder aus Lohengrin. Für Harmonium allein mit Beifügung der Textesworte übertragen von Michajlo Gyurtis*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1895 [PN V.A. 1489].

⁸ Joseph Rubinstein, *Musikalische Bilder aus R. Wagner's Der Ring des Nibelungen für das Pianoforte*, Mainz etc.: Schott [1875–78] [PN 21750, 22108 und 22268]; Joseph Rubinstein, *Musikalische Bilder aus R. Wagner's Tristan und Isolde*, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1880–81] [PN 15700 und 15764]; Joseph Rubinstein, *Musikalische Bilder aus R. Wagner's Parsifal für das Pianoforte*, Mainz etc.: Schott [1882] [PN 23514]. Wagner äußerte sich positiv über Rubinsteins Arrangements der *Rheintöchter-Szene* und des *Siegfried-Idylls*, vgl. CT 1, S. 876f. und 1100.

als „Illustrations“⁹ bezeichnet. Wagner stand solchen Tonbildern offenbar nicht ablehnend gegenüber, hatte er 1845 doch selbst als Einzelausgaben aus *Tannhäuser* neben einzelnen Stücken für Gesang¹⁰ auch solche für Klavier solo herausgeben lassen: neben einem Arrangement des Chors *Freudig begrüßen wir die edle Halle* (Nr. 10) auch *Der Venusberg* (Nr. 1) und *Tannhäusers Pilgerfahrt* (Nr. 14).¹¹ Auch ließ er sich etwa *Der Venusberg* von Rubinstein mehrfach vorspielen.¹² Franz Liszt publizierte dann mit Wagners Billigung unter den von Wagner selbst vorgeschlagenen Titeln¹³ 1853 seine ersten Bearbeitungen aus *Tannhäuser* und *Lohengrin* als „Stücke“,¹⁴ im folgenden Jahr drei Stücke aus *Lohengrin* nur mit Titeln und dem Verweis auf Wagners Werk,¹⁵ 1865 den Pilgerchor aus *Tannhäuser* als „Paraphrase“,¹⁶ schließlich 1871 *Am stillen Herd* aus den *Meistersingern*, 1873 die Ballade aus *Der fliegende Holländer* und 1876 *Walhall* aus dem *Rheingold* als „Transcription“.¹⁷ Unmittelbar nach der ersten

⁹ Diederich Krug, *Illustrations du Lohengrin de Richard Wagner. Deux tableaux mélodiques et brillants pour le piano op. 66*, Leipzig: Breitkopf und Härtel [1854] [PN 8796], mit der gleichen Opuszahl angekündigt in Adolph Moritz Hofmeister, *Musikalisch-Literarischer Monatsbericht* 26 (1854), S. 529: „D. Krug, Illustrations du Tannhäuser de R. Wagner. 2 tableaux mélodiques et brill. Op. 66“, ein Exemplar ist nicht nachweisbar. Nicht um einzelne Bilder, sondern um Potpourris handelt es sich hingegen bei L.[ouis] Cramer, *Lohengrin. Opéra de Richard Wagner. Illustrations. 1^{ère} Suite*, Paris: Durand [1892] [PN 4477] und L.[ouis] Cramer, *Lohengrin. Opéra de Richard Wagner. Illustrations. 2^{ème} Suite*, Paris: Durand [1892] [PN 4478].

¹⁰ Vgl. WWV, S. 282. Auch von *Der fliegende Holländer* und *Tannhäuser* erschienen solche Einzelausgaben, bei ersterem ist unklar, ob diese abgesehen vom *Lied der norwegischen Matrosen* auf Wagner selbst zurückgehen, siehe ebenda, S. 232 und 234.

¹¹ Vgl. WWV, S. 286, Ausgaben Dresden: Meser [PN 325.1, 334 und 325.14], vgl. SW 20/III, S. 19–25 und 376f. (Nr. 1), 356–359 und 379 (Nr. 10) sowie 244–248 und 379 (Nr. 14).

¹² Vgl. etwa CT 2, S. 711: „Wir bitten Rub., noch einmal die Musik zum Venusberg zu spielen.“

¹³ Vgl. Wagners Brief vom 3. März 1853 an Liszt in: SB 5, S. 209: „Daß ich die Titelfrage nicht vergesse, will ich auch sie sogleich noch beantworten, und zwar so gut ich eben kann. Mir fällt durchaus nichts andres ein als: *Zwei Stücke aus T. und L.* | 1. ‚Einzug der Gäste auf der Wartburg.‘ | 2. ‚Elsa’s Brautgang zum Münster.‘“

¹⁴ Vgl. Franz Liszt, *Freie Bearbeitungen X*, hrsg. von László Martos und Imre Sulyok, Budapest 2002 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. II/10), S. 78–116 und 195–197.

¹⁵ Ebenda, S. 169–192 und 200f.

¹⁶ Vgl. Franz Liszt, *Freie Bearbeitungen XII*, hrsg. von Imre Mezö und Imre Sulyok, Budapest 1993 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. II/12), S. 110–136 und 149f.

¹⁷ Vgl. Franz Liszt, *Freie Bearbeitungen XIII*, hrsg. von Péter Bozó und Adrienne Kaczmarczyk, Budapest 2005 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. II/13), S. 55–72, 119–124, 154f. und 158f. Vgl. zu Liszts Wagner-Bearbeitungen auch Dorothea Redepenning, „Zu eig’nem Wort und eig’ner Weis’ ...“. Liszts Wagner-Transkriptionen, in:

Publikation von Liszt forcierte Wagner Hans von Bülow noch 1853, von fünf Szenen aus *Lohengrin* Klavierbearbeitungen zu erstellen,¹⁸ die er ihm dann näher bezeichnete:

„Deine arbeit sollte heißen: | ‚Fünf lyrische Stücke | für Pianoforte allein | (für 2 u. für 4 Hände ??) | aus | *Lohengrin* | ausgezogen und eingerichtet von | *Hans von Bülow* | (oder wie Du gleich heißest?) | Die Stücke sind:

1. ‚Elsa’s Traum‘ [...]
2. ‚Schluß des 1^{en} Actes‘ [...]
3. ‚Morgenlied und Männerscene‘ [...]
4. ‚Hochzeitmusik und Brautlied‘ [...]
5. ‚Einzug des Heeres‘ [...]“.¹⁹

Bülow führte Wagners Auftrag letztlich wohl nicht aus,²⁰ weil der Verlag Breitkopf und Härtel Wagner am 24. Januar 1854 mitteilte, dass er sie aus Sorge um die Absatzmöglichkeiten nicht veröffentlichen wolle.²¹ Wagner hatte die Machart zuvor wie folgt näher beschrieben:

„Ich habe hier ‚fünf‘ namhaft zu betitelnde ‚Lyrische Stücke für das Pianoforte‘ im Sinne, die ich nach ihren Umrissen Bülow vorgezeichnet habe, und die dieser aus gewissen, sich angehörigen, reinmelodischen Komplexen, so ausführen soll, daß jedes – wie in freier Nachdichtung – ein charakteristisches Hauptmotiv des Ganzen, vollkommen klaviermäßig, und durchaus nicht schwer ausführbar, darstellt.“²²

Wagner setzte diese *Lyrischen Stücke* ausdrücklich in Beziehung zu seinen im gleichen Jahr erschienen *Lyrischen Stücken für eine Gesangstimme aus Lohengrin*,²³ über die er am 16. November 1853 an Franz Liszt schrieb:

„Wir wissen, daß die sogenannten ‚morceaux detachés‘ eigentlich den Hauptquell bei Opern bilden: diese sind nun *gar nicht* vom Lohengrin herauszugeben, und zwar wegen der besonderen Eigen-

Die Musikforschung 39 (1986), S. 305–317 und Egon Voss, „approprié à ma façon“ – Liszts Bearbeitungen Wagner’scher Opernmusik, in: *wagnerspectrum* 7 (2011), H. 1, S. 41–58.

¹⁸ Vgl. Wagners Brief vom 16. November 1853 an Liszt, in: SB 5, S. 468.

¹⁹ Wagners Brief vom 25. November 1853 an Bülow, in: SB 5, S. 475f.

²⁰ Vgl. das Verzeichnis von Bülows Bearbeitungen in Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart 1999 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 46), S. 398–401.

²¹ Vgl. den Kommentar in: SB 5, S. 471.

²² Wagners Brief vom 9. Januar 1854 an Breitkopf & Härtel, in: SB 5, S. 491.

²³ Vgl. WWV, S. 320.