

## Tönende Rechtsvorstellungen

WOLFGANG SCHILD

**ZUSAMMENFASSUNG** Die Rechtsikonographie (als Disziplin, die die einzelnen Elemente eines Gegenstandes ohne analytische Durchdringung sprachlich benennt) und Rechtsikonologie (als Disziplin, die einen Gegenstand symbolisch deutet) befassen sich mit "Zeichen und Symbolen des Rechts" (so auch der Titel eines Buches von Gernot Kocher). Doch ist zu beachten, dass rechtliche Phänomene auch musikalisch in Erscheinung treten konnten und können: nicht nur als Begleitung wirklicher Rechtshandlungen und –szenen, sondern auch in einer von vornherein ästhetischen Sphäre als Inhalt eines Kunstwerks. Als zwei Beispiele eines solchen "tönenden Rechts" werden in dem Beitrag das gerichtliche Verfahren (bis zur Hinrichtung) in der sinfonischen Dichtung "Till Eulenspiegels lustige Streiche" von Richard Strauss und das Speermotiv (als Symbol der staatlichen Herrschaft) in Richard Wagners Tetralogie "Der Ring des Nibelungen" vorgestellt.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** • Recht und Musik • Speermotiv in Wagners "Ring" • Richard Wagner • Prozess gegen Till Eulenspiegel • Richard Strauss • Staat • Anarchie

## "Sounding law"

WOLFGANG SCHILD

**ABSTRACT** Iconography of law (as a discipline that names single elements of an object without having analysed it) and iconology of law (as a discipline that interprets the objects symbolically) deal with "signs and symbols of law" (following the title of a monograph by Gernot Kocher). Attention, however, must be paid to the fact that manifestations of law may also appear by the means of music: not only accompanying actions and scenes of law, but also basically in the realm of an aesthetic sphere as the very content of an artwork. This contribution demonstrates two examples of such a "sounding law": first, the trial (all the way to the execution) in the symphonic poem "Till Eulenspiegel's Merry Pranks" by Richard Strauss, and second, the leitmotif of the spear (as a symbol of state leadership) in Richard Wagner's tetralogy "The Ring of the Nibelung".

**KEYWORDS:** • law and music • dominant theme of spear in Wagner's 'Ring' • Richard Wagner • trial against Till Eulenspiegel • Richard Strauss • state • anarchy

"Zeichen und Symbole des Rechts" waren und sind zentrale Forschungsgebiete von Gernot Kocher, wie auch der Titel eines seiner wichtigen Bücher zeigt<sup>1</sup>. Doch wurden und werden rechtliche Phänomene nicht nur dem Augensinn vorgestellt; stets fanden sich auch Klänge und Töne im Rechtsleben<sup>2</sup>. Sie begleiteten rechtliche Handlungen und theatralische Szenen (vor allem im gerichtlichen Verfahren bis zur Hinrichtung<sup>3</sup> und/oder als Präsentation rechtlicher Herrschaft<sup>4</sup>), die sich dadurch als Gegenstand umfassender Sinnlichkeit den Beteiligten und Umstehenden tiefer einprägten als bloß durch das Vernehmen der lauten Stimmen, die mit der Mündlichkeit (und Öffentlichkeit) des Rechtslebens verbunden waren (wobei man durchaus diskutieren kann, ob nicht selbst diese rhetorischen Sprachhandlungen als "Töne" aufgefasst werden könnten). Im Zeichen der modernen Schriftlichkeit tritt der Bezug auf das Rechtsleben in den Hintergrund zugunsten der theoretisch-wissenschaftlichen Beschäftigung mit Texten, von den feierlichen, auch von Musik begleiteten Zeremonien bei Staatsbesuchen abgesehen. Doch finden sich auch heute noch rechtliche (und auch unrechtliche) Phänomene<sup>5</sup> – nicht als Realität, aber als Vorstellungen von Recht und Unrecht – in visueller und akustischer Form dargestellt, nämlich in musikalischen Werken (vor allem in Opern). Wir finden zivilrechtliche Vertragsverhandlungen und – abschlüsse, Eheschließungen<sup>6</sup>, Gerichtsverhandlungen, Folter- und Hinrichtungsszenen und Ähnliches auf der Bühne oder zumindest in musikalischer Gestalt im Konzerthaus (oder niedergelegt in CDs oder DVDs) aufgeführt, daher in Verbindungen mit Texten (den Opernlibretti), aber auch nur als musikalisches, durch Texte oder zumindest durch die Titelgebung erläutertes Programm<sup>7</sup>. Die Musik begleitet nicht nur diese (vorgestellten) Rechtsphänomene, sondern gibt ihnen auch eine emotionale Tiefendimension, die eine intensivere Erfahrung von Recht und Unrecht ermöglicht: durch die Klang- und Tonartenfarben, die Tonhöhe, den Rhythmus, die Lautstärke, vielleicht auch durch den Charakter der Melodie. Ohne auf die Diskussion über die Sprachlichkeit der Musik einzugehen<sup>8</sup>, scheint es doch möglich und sinnvoll, die Bedeutung der Töne für diese Erfahrung der vor- und dargestellten Rechtsphänomene herauszuarbeiten (vor allem dann, wenn der Komponist selbst sein Werk interpretiert, was freilich vor weitere mögliche Schwierigkeiten [etwa der Glaubwürdigkeit] stellen kann). Selbstverständlich kann diese musikbezogene Interpretation nicht die gegenständliche Genauigkeit wie eine einen Text erläuternde sprachliche Auslegung beanspruchen; aber dennoch kann sie plausibel (und nicht nur im Subjektiven des eigenen emotionalen Gefühls verharrend) die zugrunde liegende Atmosphäre, Stimmung, etwa den Charakter der dargestellten Personen oder ihrer Herrschaft herausarbeiten<sup>9</sup>. Im Folgenden möchte ich diese theoretischen, allgemeinen Probleme nicht thematisieren<sup>10</sup>, sondern einfach zwei Beispiele<sup>11</sup> für ein solches "tönende Recht" geben: verbunden mit den besten Wünschen für Gernot Kocher zu seinem Festtag.

## I Prozess und Hinrichtung von Till Eulenspiegel bei Richard Strauss

Das erste Beispiel betrifft ein Werk, das keinen gesungenen Text vertont, sondern nur aus Tönen besteht. Es ist eine "sinfonische Dichtung", die Richard Strauss als Opus 28 von Herbst 1894 bis 6. Mai 1895 komponiert hat. Sie trägt den Titel "Till Eulenspiegels lustige Streiche nach alter Schelmenweise in Rondeauform für großes Orchester gesetzt". Die Charakterisierung als "Dichtung" zeigt, dass hier versucht wird, einen außermusikalischen Inhalt (eben die Schelmenstreiche des Till Eulenspiegel) mit musikalischen Mitteln zu beschreiben, eben in Tönen zu erzählen (weshalb auch gerne der Begriff "Tondichtung" verwendet wird; das Wort "sinfonische Dichtung" wurde von Franz Liszt eingeführt). Sie gilt als eine Form der Programmmusik und ist vor allem von romantischen Komponisten des 19. Jahrhunderts geschaffen worden. Und Richard Strauss hat auch ein Programm für diese Komposition geschrieben, die es erleichtert, die rechtlich relevanten Passagen zu identifizieren und zu interpretieren.

Strauss suchte nach dem Misserfolg seiner im Stile Wagners geschaffenen Oper "Guntram" (Uraufführung Mai 1894 in Weimar) nach einem neuen Opernstoff<sup>12</sup>. Unter anderem entstand die Idee, die Eulenspiegel-Geschichte des Volksbuchs "Ein kurzweilig lesen von Dyl Ulenspiegel" des Jahres 1515 oder Aktionen der Schildebürger zu vertonen; doch blieb es bei kurzen Textentwürfen. Deutlich wird, dass diese beiden Stoffe in ihrem "tollen Gemisch von Verrücktheiten, Absurditäten" den 31 Jahre alten Künstler faszinierten, auch deshalb, weil sie seinem damaligen, von Nietzsche geprägten Lebensgefühl entsprachen. Hansen weist auf eine "auftrumpfende Antibürgerlichkeit", eine in den Kompositionen "erstaunlich unverstellt hervorbrechende Aggressivität" und auf eine "schwer zu definierende Mischung aus Respektlosigkeit bis zu schriller Verachtung und hingebungsvoller Preisung geglückter Leistungen (Mozart!)" hin<sup>13</sup>. Gerade die Figur des Till Eulenspiegel stellte eine angemessene "Personifizierung dieses Lebensgefühls" dar, weshalb Hansen ihn als "alter ego" des Künstlers bezeichnet. Dieser "Narr" habe einerseits eine ungehemmte intellektuelle Provokation des verhassten Spießbürgertums ermöglicht, aber andererseits die Verwurzelung des Komponisten im naturhaft Ursprünglichen zeigen und den Vorwurf der "Dekadenz" widerlegen können<sup>14</sup>.

Ursprünglich schrieb Strauss kein vorangehendes konkretes, ausformuliertes Programm, sondern entschied während der voranschreitenden Komposition – offensichtlich im Rückgriff auf Szenen der geplanten, als kurzen Entwurf vorliegenden Oper – über die näheren Handlungsdetails. Diejenigen Skizzen wurden musikalisch verwertet, die sich aus der befriedigenden Entwicklung des Materials selbst ergaben<sup>15</sup>. Deshalb wurde die Anfrage des Dirigenten der für 5. November 1895 in Köln geplanten Uraufführung, Franz Wüllner, vom 23. Oktober 1895 nach programmatischen Anhaltspunkten abschlägig beantwortet: "Es ist mir unmöglich, ein Programm zu 'Eulenspiegel' zu geben: in Worte gekleidet, was ich mir bei den einzelnen Teilen gedacht habe, würde sich oft verflucht komisch ausnehmen u. vielen Anstoß erregen. Wollen wir diesmal die

Leutchen selber die Nüsse aufknacken lassen, die der Schalk ihnen verabreicht"<sup>16</sup>. Allerdings folgte dann noch ein Zugeständnis an Wöllner, indem Strauss die beiden "Eulenspiegel"-Themen notierte, die sich dann "in den verschiedenen Verkleidungen u. Stimmungen, wie Situationen durchziehen bis zur Katastrophe, wo er aufgeknüpft wird, nachdem das Urteil [das in zwei Tönen gezeigt wird, WS] über ihn gesprochen wurde"<sup>17</sup>. In der Partitur fanden sich – außer kurzen Hinweisen wie "liebglühend" oder "kläglich" (in Bezug auf sein Geständnis) – keine weiteren sprachlichen Hinweise. Erst im Nachhinein (beginnend 1896 für eine von Wilhelm Mauke verfasste Werkeinführung) verfasste Strauss ein näheres Programm seiner sinfonischen Dichtung, das schließlich über zwanzig unterschiedliche Szenen umfasste.

Das Stück<sup>18</sup> beginnt mit einer fünftaktigen Einleitung, die allerdings erst später hinzukam; ursprünglich sollte die Musik sogleich im vollen Zeitmaß seinen "ungebärdigen Helden" einsetzen. Die nachkomponierte Einleitung wirkt ein wenig wie das Öffnen eines Bühnenvorhangs, auf dem schon einmal die Grundzüge der Till-Motivik angebracht sind. Die besondere Stellung der Einleitung wird noch dadurch geschärft, dass sie im gesamten Stück keine weitere Rolle spielt; bis sie als Epilog erneut ertönt. Strauss überschrieb sie mit den Worten: "Es war einmal ein Schalksnarr"; dann ergänzt durch: "namens "Till Eulenspiegel". Der Held wird uns durch das Horn vorgestellt; doch wandert seine Melodie durch das Orchester. "Der war ein arger Kobold"; "Auf zu neuen Streichen"; "Wartet nur ihr Duckmäuser". Offensichtlich entwickelt Till einen Streich, er führt etwas im Schilde: mithilfe der Klarinette schneidet er eine lustige Grimasse; mit frechen Tönen der Oboen streckt er uns seine Zunge entgegen. Dann folgt dieser erste Streich ("Hop! Zu Pferde mitten durch die Marktweiber"): die Musik charakterisiert nach einem Tusch von den Becken einen (musikalisch offensichtlich auf einem Esel) reitenden Till, der die Töpfe der Marktweiber zerbricht. Geschrei und Gezank werden durch instrumentale Turbulenz, verstärkt durch Trompetenlärm und Bratsche, drastisch gemalt. Der Held schüttelt sich vor Lachen und entschwindet. "Mit Siebenmeilenstiefeln kneift er aus"; "In einem Mauseloch versteckt". Dann folgt der zweite Streich ("Als Pastor verkleidet trieft er von Salbung und Moral"): die Musik lässt Till mit einem volkstümlichen Motiv als Moralprediger in der Kutte auftreten. Die Solovioline zeichnet die Frechheit seiner Ausführungen: "Doch aus der großen Zehe guckt der Schelm hervor". Paukenwirbel und Streichertremolo beenden die Szene. Allerdings: es "faßt ihn ob des Spottes mit der Religion doch ein heimliches Grauen vor dem Ende". In den Schalltrichtern der Trompeten und der Hörner stecken jetzt Dämpfer, die den Klang verzerren; am Ende dröhnt ein bedrohlicher Paukenschlag. Doch dann fängt Till sich wieder: für den dritten Streich ("Till als Kavalier zarte Höflichkeit mit schönen Mädchen tauschend"). Er wirbt um die Gunst des weiblichen Geschlechts ("Er wirbt um sie"). Die Kantilene des Horns klingt schmachtend, die Geigen singen; Till hat sich offenbar verliebt. Doch hat er mit seinem Werben keinen Erfolg; immer drängender klingt sein Werben: Klarinetten und Flöten stimmen ein. Schließlich blitzt Till ab, musikalisch erhält er sogar eine Ohrfeige; und wird wütend, was an dieser Stelle mit Posaunen und Trompeten verdeutlicht wird:

"Schwört Rache zu nehmen an der ganzen Menschheit". Eine energische Durchführung leitet den vierten Streich ein. Brummig erklingen Fagotte und die Bassklarinette, die die Philister darstellen, denen sich der Held vorstellt; nämlich den Professoren einer Universität (historisch: Prag), deren großes Wissen durch die tiefen Holzblasinstrumente (die Bassklarinette, die Fagotte und das Kontrafagott) deutlich erklingt. Seine Belehrungen führen zu einer musikalisch ausgeführten Verwirrung unter den Professoren, die zu stottern beginnen, schließlich zornig und daher sehr laut werden. Aber während sich noch das Gelehrtenmotiv noch in einen Kanon verstrickt, macht sich Till mit einer frechen Melodie davon. "Nachdem er den Philistern ein paar ungeheuerliche Thesen aufgestellt, überlässt er die Verblüfften ihrem Schicksal". Die Musik zeigt seine "Grimasse von weitem" und spielt "Tills Gassenhauer", das in das "Till-Thema" (in der Horn-Reprise) mündet. Die Musik gleicht einem Triumphzug mit festen Schritten und hochfliegendem Selbstbewusstsein. Offensichtlich ist Till überzeugt, der Größte zu sein; voller Hoch- und Übermut und Größenwahn. Er bläst sich auf wie ein Ochsenfrosch (G. Albrecht). Doch folgt der Einbruch auf dem Fuße. Die Trommeln des Triumphzuges verwandeln sich plötzlich in einen lauten und aggressiven Trommelwirbel. Denn nun folgt die letzte, für mein Thema relevante Szene: Till wird vor das Tribunal gebracht. Die leere Quinte der Hörner, Posaunen und der tiefen Holzbläser stellt die Schuldfrage. "Das Gericht - Er pfeift gleichgültig vor sich hin", also weiter unbekümmert sein Thema. Doch setzen immer wieder die Blechbläser drohend ein. Allmählich bekommt Till Angst, was sich in seiner verzerrt spielenden Klarinette zeigt. Er versucht ein letztes Wort, das ihm aber erneut durch die Blechbläser abgeschnitten, weil übertönt wird. Die in den Posaunen abstürzende Septime verkündet den "Richterspruch: Der Tod", also das Todesurteil des Till Eulenspiegel, das sofort vollstreckt wird. "Hinauf auf die Leiter! Da baumelt er, die Luft geht ihm aus, eine letzte Zuckung – Tills Sterbliches hat geendet". Dieses Hinaufklettern bis zur letzten Zuckung wird von der Klarinette (in D) in die besonders "scharf" klingende höchste Tonlage der "Till-Akkorde" anschaulich gemacht<sup>19</sup>. Für G. Albrecht pfeifen Till wie seine Klarinette schließlich auf dem letzten Loch; in der großen Flöte ertönt dazu sein Zappeln und Todesröcheln. Nach einer Generalpause ertönt noch einmal das einleitende "Es war einmal", bevor mit triumphalen Schwung das zweite Eulenspiegelmotiv aufblitzt – als sollte gesagt werden: "Eulenspiegel ist tot, es lebe Till Eulenspiegel".

Für Hansen ist der musikalischen Schilderung des gerichtlichen Verfahrens bis zum Todesurteil und der Hinrichtung "ein hohes Maß an lautmalerischer Verständlichkeit eigen", weshalb er auf eine nähere Beschreibung der Komposition verzichtet<sup>20</sup>. Er erwähnt den "anhaltenden Trommelwirbel", aus dem "sich die drohenden Bläserakkorde des Gerichts [erheben], die allerdings bei Till nur auf Verachtung stoßen"<sup>21</sup>. Hört man genauer zu, dann wird deutlich, dass diese "Coolness" des Helden nur anfangs besteht<sup>22</sup>: er pfeift in der Klarinette zu Beginn des Prozesses gleichgültig vor sich hin. Doch die andauernden Blechblasinstrumente drücken ihn hörbar fornehmend nieder, nehmen ihm den (Über-) Mut und die närrische Selbstsicherheit. Schließlich klingt seine Klarinette

"schon sehr kläglich". Doch bleibt das Gericht ernst und hart: wieder ertönen "strenge Blechbläserworte", die im Richtspruch enden.

Der anhaltende Trommelwirbel ohne jede Differenzierung der Töne und ohne jede melodische Struktur macht die strenge, herrschaftliche, unnachgiebige, nicht von Emotionen getragene Durchführung des Gerichtsverfahrens anschaulich. Ich habe in diesem Zusammenhang von "abschreckenden Klängen"<sup>23</sup> gesprochen und auf den Einsatz der Trommeln bei militärischen Füsilierungen hingewiesen, wie sie auch in zahlreichen bildlichen Darstellungen zu finden sind. Sinn war jedenfalls, Aufmerksamkeit zu erregen und die Öffentlichkeit herbeizurufen. Der Rhythmus der Trommelschläge sollte wohl auch Ordnung sinnlich zum Ausdruck bringt, eine Ordnung, die herrschaftlich nun Ernst macht mit der Verwirklichung des Rechts (als des Sieges über das Unrecht). Man kann auch an die musikalische Einleitung eines Kunststücks im Zirkus denken, die die Aufmerksamkeit auf die entscheidende Szene lenkt, auch indem der Trommelwirbel einen Schallraum als Begrenzung/ Abgrenzung erzeugt. Für die rechtliche Zielsetzung ist ein solcher Trommelwirbel deshalb gut geeignet, weil er keine differenzierte Melodie oder einen strahlenden Klang, keine rhythmische oder musikalische Abwechslung, sondern nur fast maschinelles Funktionieren anschaulich macht. Der schnelle und lautstarke Wirbel macht auch Angst, aber nicht vor einer unberechenbaren Gewalt, sondern einer rhythmisch geordneten Macht.

Verstärkt wird dieser Eindruck durch die laut tönenden, tiefen Blechblasinstrumente, die die Wucht der Herrschaft (vielleicht: der alten Autoritäten) in ihrer niederdrückenden Wirkung veranschaulichen. Auch hier wird – verstärkt durch die Wiederholungen auf die Einlassungen des Beschuldigten – ein Maschinenhaftes spürbar, das keine Emotionen kennt und zulässt, sondern kalt und sachlich das Urteil findet und spricht. Es agiert ein Zwangs-Apparat.

Trotzdem meine ich, dass Strauss in seiner musikalischen Darstellung des Tribunals bis hin zur Hinrichtung keine Kritik an dem Verfahren zum Ausdruck bringen will. Zwar ist Till sein Held, dem er lustige Streiche zuordnet; aber er zeigt ihn auch in seinem Über- und Hochmut, in seiner Selbstüberschätzung, auch in seiner Aggressivität (die sich nicht nur in der Schädigung der Markfrauen niederschlägt). Die Streiche sind nicht harmlos und kindliche Scherze, sondern durchaus Missetaten. Strauss zeigt allerdings, dass die Ordnung hart, sachlich-nüchtern, maschinenartig auf seine Taten reagiert. Aber dies kann auch die Blindheit der Justitia zum Ausdruck bringen, muss also keine Justiz- oder Rechtskritik sein. Vielleicht stellte er auch in diesen Szenen Till in den Mittelpunkt, weshalb der Charakter des Tribunals nicht wirklich für ihn von Interesse war.

## II Der Speer Wotans als Staatssymbol bei Richard Wagner

Für den Richard Wagner des "Ring des Nibelungen", dem das zweite Beispiel gewidmet ist, stand die Kritik an einem solchen kalten und maschinenhaften Staat

im Vordergrund. Er hat das Textbuch nach Vorarbeiten Oktober 1848 ("Die Nibelungensage [Mythus]") und einem ersten Versuch Oktober/November 1848 ("Siegfried's Tod") im Dezember 1852 abgeschlossen und im Februar 1853 als Privatdruck veröffentlicht. Im Mai 1854 war die Komposition des "Rheingoldes", im März 1856 die der "Walküre" abgeschlossen. Die im Dezember 1856 begonnene Komposition des "Siegfried" wurde als Skizze (noch ohne Instrumentation) im Januar 1857 fertiggestellt. Doch brach Wagner die Instrumentierung im 2. Akt ab. Erst im Juni 1869 (auf Drängen Ludwigs II.) wurde "Siegfried" vollendet, am 22. Juli 1872 auch die "Götterdämmerung" (und damit das Gesamtwerk). Diese Zeitangaben sind deshalb wichtig, weil im Herbst 1854 die Lektüre von Schopenhauer das ursprüngliche Konzept – noch entstanden im Zusammenhang mit den revolutionär-anarchischen Bestrebungen Wagners, die zu seiner Teilnahme am Dresdner Aufstand im Mai 1849 und anschließend zu seiner Verbannung führten – Wagner zu einer kritischen Sicht brachten. Diese betraf vor allem den im Textbuch von 1853, aber auch noch in den Ausgaben von 1863 und 1873 enthaltenen Schlussmonolog der Brünnhilde, die in einem Loblied der Liebe gipfelte. Unter Einfluss Schopenhauers meinte Wagner nun, dass diese Liebe in seinem Werk eigentlich eine verhängnisvolle Rolle (in Verbindung mit Eifer- und Rachsucht) spielte. Offensichtlich deshalb hat er diesen Schlussmonolog nicht in Musik gesetzt (außer in einer Skizze für Ludwig II.), ihn aus der Partitur gestrichen; allerdings hat er auch nicht den im Juni 1856 gedichteten, das Leben verneinenden Schopenhauer-Schluss komponiert<sup>24</sup>. Doch blieb die kritische Sicht auf den Staat (trotz des Verhältnisses zu Ludwig II.) weiterhin aufrecht, auch wenn der revolutionär-anarchische Ton aufgegeben wurde<sup>25</sup>. Es wird sich zeigen, ob diese Kontinuität auch für das Staatssymbol des Speeres Wotans gelten kann.

Im Unterschied zur unter I. dargestellten sinfonischen Dichtung (mit einem kurzen nachträglich geschriebenen Programm) geht es hier um ein Musikdrama, das auf einer engen Verbindung von Text und Musik beruht, da Wort- und Tondichtung von Wagner stammen. Sein Verständnis dieses Verhältnisses hat sich im Laufe der Zeiten verändert: ursprünglich (jedenfalls bis zur Schopenhauer-Lektüre) sollte es entsprechend einer Liebesbeziehung gestaltet sein (Text als männlich zeugend und inhaltlich bestimmend, aber nur verständig, Musik als weiblich empfangend und inhaltlich fließend, aber nur gefühlhaft), weshalb nur ihre Vereinigung (zu der noch das Gestische hinzutreten müsse) das wahre Kunstwerk schaffen könne; später dann glich die Musik dem mütterlichen Schoß, aus dem nicht nur die einzelnen Töne, sondern dann auch die Worte geboren würden. Darauf ist hier nicht einzugehen, sondern nur auf die Leitmotivtechnik zu verweisen, die Wagner vor allem im "Ring" zur Vollendung entwickelte<sup>26</sup>. In einer bestimmten Szene oder zu bestimmten gesungenen Worten ertönt eine musikalische Figur (Motiv), die/das den Sinn des sichtbaren Geschehens vertiefend erfasst, auch deshalb, weil sie/es inhaltlich zu ihm passt (da der Wortsinn sich mit dem gefühlsmäßigen Eindruck der Töne bruchlos verbindet). So kann man dem musikalischen Motiv auch einen zu dem Wortsinn passenden Namen geben. Faszinierend ist es nun, wenn in der Musik neben einer zunächst in Wort und Ton (und Gestik) zusammenpassenden Szene im Orchester ein anderes



Motiv erklingt, an das der Hörer sich erinnern kann, wodurch ein Verhältnis zu dem auf der Bühne erlebbaren Geschehen eintritt (eine Verstärkung, aber auch ein Widerspruch). Das Orchester erzählt daher in diesen Motiven mehr, vielleicht sogar etwas Anderes, als die Szene selbst zeigt; sei es ein Gedanke oder ein Wunsch, den der Darsteller nicht äußern kann oder will, sei es ein Hinweis auf einen über die Personen hinausgehenden und ihnen nicht bewussten Zusammenhang. Dabei ist selbstverständlich, dass dieses frühere Motiv in den nunmehrigen musikalischen Zusammenhang gestellt und damit durchaus verändert wird, was den Reiz und die Faszination für den kundigen Wagnerianer erhöht. Für unser Thema bedeutet dies, dass ein solches Leitmotiv (wie das des Speeres oder für den Speer) in der musikalischen (tonsprachlichen) Dichtung mit dem wortsprachlichen Sinn des Textes, den sie bei ihrem ersten Erklingen begleitet und vertieft, in Verbindung steht. Was im Folgenden zu zeigen versucht wird.

Am deutlichsten erklingt das Speermotiv (in Musik und Wort) in der sogenannten "Wissenswette" im 1. Akt des "Siegfried", in der der Nibelung Mime den ihn zu dieser Wette verführt habenden Wotan (in der Gestalt des "Wanderers"<sup>27</sup>) nach dem Geschlecht fragt, das auf wolkgigen Höhen wohne. Die ihn zufriedenstellende Antwort (V.4696 ff<sup>28</sup>) lautet: *"Auf wolkigen Höh'n wohnen die Götter:/ Walhall heißt ihr Saal./ Lichtalben sind sie;/ Licht-Alberich, Wotan, waltet der Schar./ Aus der Welt-Esche weihlichstem Aste/ schuf er sich einen Schaft:/ dorrt der Stamm, nie verdirbt doch der Speer;/ mit seiner Spitze sperrt Wotan die Welt./ Heil'ger Verträge Treuerunen/ schnitt in den Schaft er ein./ Den Haft der Welt hält in der Hand,/ wer den Speer führt,/ den Wotans Faust umspannt./ Ihm neigte sich der Niblungen Heer;/ der Riesen Gezücht zähmte sein Rat:/ ewig gehorchen sie alle/ des Speeres starkem Herrn"*.

Zunächst also ist der Speer Träger der Vertragsrunen, die durch ihn bzw. seinem "starkem Herr[n]" gegen Vertragsbruch ("Verrat") kraftvoll gesichert sind, was freilich für Wotan als den Herrn selbst in anderer Weise gelten muss. In seinen eigenen Worten im 2. Aufzug der "Walküre": bei Bruch des Vertrages "*machtlos erläge mein Mut*" (V.2882 f), d.h. der Speer wurde seine Kraft verlieren, vielleicht sogar zersplittern. Doch treffen diese Vertragsrunen nur für das Verhältnis Wotans zu den Riesen (Fasolt, Fafner) zu: denn mit ihnen hat er vertraglich vereinbart (und sie dadurch nicht durch Gewalt, sondern durch "*Rat gezähmt*", also durch Vertragsverhandlungen), dass sie für den Bau der Götterburg die Göttin Freia als Lohn erhalten. Deshalb muss Wotan diesen Vertrag den Riesen gegenüber einhalten, wie im "Rheingold" mehrere Male betont wird; so wenn Wotan eine geplante Gewaltaktion des Gottes Donner mit den Worten abweist: "*Halt, du Wilder!/ Nichts durch Gewalt! Verträge schützt/ meines Speeres Schaft*" (V.568 ff); oder wenn Fasolt mahnend erinnert: "*Was du bist, bist du nur durch Verträge:/ bedungen ist,/ wohl bedacht deine Macht./ Bist weiser du/ als witzig wir sind/ bandest uns Freie/zum Frieden du:/ all deinem Wissen fluch' ich,/ fliehe weit deinen Frieden,/ weißt du nicht offen,/ ehrlich und frei,/ Verträgen zu wahren die Treu'!"* (V.492 ff). Auch die 2. Norn erzählt im Vorspiel der "Götterdämmerung":

*"Treu berat' ner/Verträge Runen/ schnitt Wotan/in des Speeres Schaft: den hielt er als Haft der Welt" (V.6942 ff).* Daher kann in dem Austausch des Lohns für die Riesen – statt Freia den Nibelungenhort (samt Tarnhelm und Ring) – kein Vertragsbruch gesehen werden: es wird nur ein neuer Vertrag geschlossen. Deshalb verstrickt Wotan sich in das aussichtslose Dilemma, den im vertraglich begründeten Besitz des Fafner befindlichen Ring nicht gegen dessen Willen wegnehmen zu dürfen, aber zur Rettung der Welt wegnehmen zu müssen. In seinem (Selbst-) Gespräch im 2. Aufzug der "Walküre": *"Ihm müßt' ich den Reif entringen,/ den selbst als Zoll ich ihm zahlte:/ doch mit dem ich vertrug,/ ihn darf ich nicht treffen;/ machtlos vor ihm/ erläge mein Mut./ Das sind die Bande,/ die mich binden:/ der durch Verträge ich Herr,/ den Verträgen bin ich nun Knecht" (V.2878 ff).*

Musikalisch zeigt sich das Gesagte in der Verwandtschaft des Speer- mit dem Vertragsmotiv, welch letzteres erstmals zu Beginn der 2. Rheingold-Szene erklingt (zu den Worten Frickas: *"Die Burg ist fertig, verfallen das Pfand"* [V.348 ff]). Uwe Faerber<sup>29</sup> sieht darin nicht eigentlich das Motiv des Vertrages (in seiner abstrakten Form), sondern die musikalische Gestaltung des "vertragsgemäßen Handelns", durch den eine Situation des Streitigen bereinigt wird, indem die beiden Gegner sich "vertragen" und eine gemeinsame Regelung ihrer Interessen beschließen. Daher weist dieses Motiv eine rhythmisch gestaltete "Bewegung durch die Zeit" auf, entsprechend dem Ablauf von Streit, vertragsgemäßen Handeln und Handlungsziel, bis es in der Harmonie eines Dur-Dreiklangs endet, dessen Ruhe das erreichte Ziel der Sicherheit und Ungestörtheit verkörpert. Dieser sich schrittweise vollziehende Abstieg der Tonhöhen – durch seine gleichbleibende Richtung als Gerade – gestaltet eine Zielstrebigkeit, die nicht rückgängig gemacht oder verändert werden kann, die auch eine permanente Spannungsabnahme zum Ausdruck bringt, wie es dem erreichten Vertragsziel – Aufhebung des Streitigen, Zustand des Friedens – entspricht.

Ein solches Vertragsverhältnis besteht nicht zu den Nibelungen, vor allem nicht zu Alberich. Deutlich wird dies im 2. Aufzug des "Siegfried", wenn Wotan ihm gegenüber klarstellt: *"Durch Vertrages Treuerunen/ band er dich Bösen mir nicht:/ dich beugt' er mir durch seine Kraft;/ zum Krieg drum wahr' ich ihn wohl!" (V.5348 ff)* Daher kann in der Überlistung des Nibelungen, nämlich diesen zur Verwandlung in eine Kröte zu bringen und ihn in dieser Gestalt gefangen zu nehmen (um den Nibelungenhort als Lösegeld zu bekommen), kein Unrecht gesehen werden. Darüber hinaus handelt Wotan durchaus in einer Art Notwehr, hat doch Alberich vor, mit Hilfe des Rings – der ihm die Macht über die Nibelungen verleiht, die ihm die Bodenschätze holen und ihm so den Schatz aufbauen müssen – alles, was lebt und liebt (also auch die Götter und vor allem die Göttinnen) zu versklaven. Allerdings stimmt die Behauptung des Wanderers in der "Wissenswette" nicht, dass dem Herrn des Speeres *"sich der Nibelungen Heer [geneigt]"* habe: dieses gehorcht dem Herrn des Rings. Aber wie es auch sei: deutlich wird ein anderer Charakter des Speeres, der die Waffenqualität betont (die freilich auch in dem Schutz der Verträge erforderlich ist) und damit auch die

kriegerische Gewalt, die von ihm ausgeht. Der Träger des Speeres erweist sich so als "*des Speeres starker Herr*", dem alle gehorchen (V.4721), dem Herrscher über die Welt (der den "*Haft der Welt*" in der Hand hält und dadurch "*mit seiner Spitze die Welt [sperrt]*" [V.4713, 4708]). Die Sanftheit des Vertragsmotivs im Sinne der Ausführungen von Faerber weicht dem eigentlichen Speermotiv, dessen Herrschaftscharakter unverkennbar ertönt; und sich auch darin zeigt, dass der Wanderer "*mit dem Speer auf den Boden [stößt]*", wodurch ein leiser, Mime erschreckender Donner ertönt (nach V.4722).

Auch das Verhältnis Wotans zu Loge, einer ambivalenten Gottheit, die einerseits als Gott des Feuers zur Natur gehört, andererseits als diese zerstörend die Personifikation von Geist, Wissen und Willen darstellt (und in dieser Qualität der "think-tank" von Wotan ist, der auf seinen Rat hört), ist kein wirkliches Vertragsverhältnis. Zwar nahm Wotan ihn als "*ein'ger Freund in der übeltrauenden Troß [der anderen Götter] auf*" (V.614 ff). Die zweite Norn berichtet im Vorspiel der "Götterdämmerung" über Loge: "*Durch des Speeres Zauber/ zähmte ihn Wotan;/ Räte raunt' er dem Gott:/ an des Schaftes Runen/ frei sich zu raten,/ nagte zehrend sein Zahn*" (V.6992 ff). Loge selbst gesteht sein Unbehagen am Ende des "Rheingoles" ein: "*Fast schäm' ich mich,/ mit ihnen [den Göttern, WS] zu schaffen;/ zur leckenden Lohe/ mich wieder zu wandeln,/ spür' ich lockende Lust./ Sie aufzuzehren,/ die einst mich gezähmt,/ statt mit den Blinden/ blöd zu vergehn,/ und wären es göttlichste Götter,-/ nicht dumm dünkte mich das!*" (V.1820 ff) Doch zunächst "*[bann] mit des Speeres/ zwingender Spitze/ ihn Wotan,/ Brünnhildes Feld zu umbrennen*" (V.4998 ff), wie die zweite Norn berichtet. In den Worten Wotans am Ende der "Walküre": "*wie ich dich band,/ bann' ich dich heut'!*" (V.4134 f).

Wotan zähmte "*die feurige Glut*", als die "*zuerst ich dich fand*" (V.4130 f), also nicht durch Vertrag (wie die Riesen), sondern durch die Zaubermacht seines Speeres. Denn dieser Speer verleiht ihm die Macht über die Natur, die er durch Schaffung des Speeres sogar zerstört (wie sich selbst als Naturwesen, da er ein Auge hingibt): "*Aus der Welt-Esche/ weihlichstem Aste/ schufer [Wotan, WS] sich einen Schaft:/ dorrt der Stamm,/ nie verdirbt doch der Speer*": so heißt es in der "Wissenswette" (V.4702 ff). Oder wie die erste Norn über die Weltesche und den bei ihr rauchenden Quell der Weisheit erzählt: "*Ein kühner Gott/ trat zum Trunk an den Quell;/ seiner Augen eines/ zahlt' er als ewigen Zoll:/ von der Welt-Esche/ brach da Wotan einen Ast:/ eines Speeres Schaft/ entschnitt der Starke dem Stamm*" (V.6919 ff), mit der Wirkung, dass der Baum sein Leben verlor und die Quelle versiegte. Die Ordnung der Natur – wie sie noch die Gottheit Erda verkörpert(e) – zerfiel zugunsten der neuen Herrschaft des einäugigen Gottes, der mit Verstand und starkem Willen sich die Welt gewann (vgl. V.2771), denn nach Macht verlangte sein "*Mut*" (V.2768) (durchaus vergleichbar mit dem Begehren des Alberichs, doch mit dem wesentlichen Unterschied, dass Wotan nicht von der Liebe lassen wollte und will [V.2778 ff]). Die Herrschaft Wotans und – als Zeichen für sie – des Speeres war nun die neue Weltordnung, die mit Verträgen,

aber auch durch die Kraft des Speeres entstand und an der Macht gehalten wurde<sup>30</sup>. Wotans Herrschaft war der Staat (geworden).

Das Vertragsmotiv ist in der "Wissenswette" eindeutig dem herrschaftlichen "Speermotiv" in hörbarer Aggressivität und Stärke, auch Selbstbewusstsein gewichen. Wolfgang Perschmann beschreibt es in eben dieser Weise: "Gleich einem Triumph schmettern Trompeten und Posaunen in reinem Des-Dur das Speermotiv"<sup>31</sup> Kurt Overhoff charakterisiert es treffend: "Das Speermotiv [...] ist eine herrisch niederbeugende, diatonische Skala im Unisono"<sup>32</sup>. Er sieht im Speer nun die Gesetze festgelegt, die an die Stelle des in der Weltesche (als Natur, die durch die "Gewalttat" Wotans zerstört wurde) versinnbildlichten Naturrechts als neues "gesetzte Recht" treten und ihm so die "Weltherrschaft um diesen Preis" bringen<sup>33</sup>.

Interessant ist Wotans Verhältnis zu den Menschen<sup>34</sup>. Seinen Sohn Siegmund liebt er, was ihn freilich nicht daran hindert, ihn im Elend aufwachsen zu lassen und ihn in die höchste Lebensnot zu bringen. Doch zwingt ihn seine Ehe mit Fricka – die wohl nicht auf Vertrag, sondern auf einem heiligen Eid beruht – dazu, den Ehebruch (und Inzest) als Verletzung der von Fricka getragenen (daher heiligen) Institution der Ehe rechtlich zu ahnden, was er ihr auch durch Eid verspricht (V.2725). Er setzt seinen Speer ein, um die Waffe – die er eigentlich für den Sohn geschaffen hat – zu zerschlagen, worauf ihn der gehörnte Hunding töten kann. Wotan spricht zwar davon, dass sein "*Speer gerächt [hat], was Spott ihr [Fricka, WS] schuf*" (V.3392 f); doch ist darin ein Rechtsakt zu sehen, also eine "rächende Vergeltung" (im Sinne einer rechtlichen Bestrafung) des Ehebrechers und Inzesttäters. Wotan agiert hier als Staat, der den Speer als Gewalt gegen Unrecht zur Vergeltung einsetzen muss. Gerade darin erkennt Wotan den Charakter seiner Herrschaft, die nämlich Liebe zerstört und verunmöglicht (weshalb er auf seine Herrschaft verzichtet [was hier aber nicht weiter zu verfolgen ist]<sup>35</sup>).

Zu Hunding besteht überhaupt kein rechtliches Verhältnis. Wotan erweist sich hier als bloße (freilich emotional tief aufgewühlte) Gewalt. Er bezeichnet ihn als "*Knecht*" (gemeint wohl: Frickas) (V.3989); "*vor seinem verächtlichen Handwink sinkt Hunding tot zu Boden*" (nach V.3393). Bezeichnenderweise benutzt Wotan für diese Tötung nicht den Rechtsspeer.

Das Verhältnis zu den übrigen Menschen wird nicht klar. Interessant ist nur eine Bemerkung im (Selbst) Gespräch im 2. Aufzug der "Walküre" zu Brünnhilde, die gemeinsam mit ihren Halbschwestern die im Kampf gefallenen Helden nach Walhall gebracht hat, wo sie sich auf den Endkampf mit Alberichs Heer vorbereiten: "*Daß stark zum Streit/ uns fände der Feind,/ hieß ich euch Helden mit schaffen:/ die herrisch wir sonst/ in Gesetzen hielten,/ die Männer, denen/ den Mut wir gewehrt,/ die durch trüber Verträge/ trügende Bande/ zu blindem Gehorsam wir uns gebunden –/ die solltet ihr nun stacheln,/ ihre Kraft reizen/ zu rauhem Krieg,/ daß kühner Kämpfer Scharen/ ich sammle in Walhalls Saal*" (V.2824 ff). Die hier so funktionalisiert und als Objekte missbraucht werden, gehorchen zwar, aber nicht dem Gott, der in seinen Speer heilige Vertrags- als Treuerunen

einschnitzt und sie schützt (so V.4709 ff), sondern "*des Speeres starkem Herrn*", also der Gewalt, die dieser Speer als Staatssymbol darstellt, damit den staatlichen Gesetzen, die die Menschen "*herrisch [halten]*" und zu "*blindem Gehorsam [binden]*" (V.2827, 2833).

Auch zu Siegfried besteht kein Verhältnis. Dieser wird außerhalb der Ordnung gezeugt (im Inzest und Ehebruch), schafft sich die Waffe selbst, ist ein Held aus eigener Kraft, getragen von einem natürlichen Lebens- und Liebesbedürfnis, daher auf der Suche nach einem Freund, dann nach der Frau. Er schert sich nicht um Recht oder Macht, an ihm "*erlahmt selbst [der] Fluch [des Alberich über den Ring]*" (V.7783 f); "*lachend in liebender Brunst/ brennt er lebend dahin*" (V.7789 f). Er ist Repräsentant der Gegenwelt, einer Welt der Liebe, die die Herrschaft Wotans zerstört: Siegfried "*haut [dem Wotan] den Speer in Stücke*" (nach V.6466). Dass dies durchaus im Sinne des so besiegtten Herrn der Welt (und des Speeres) liegt, ist ein anderes Thema; wie auch, warum es mit der neuen Welt der Liebe nicht klappt<sup>36</sup>.

Angesprochen soll zum Abschluss nur mehr diese Ähnlichkeit des Speer- zum Vertragsmotiv, die sich als "eine Tonleiter abwärts mit einem rhythmisch markanten Anfang" darstellt<sup>37</sup> und "aus zwölf stufenförmig absteigenden Tönen" besteht<sup>38</sup>. Für Faerber war dies – wie zitiert – die musikalische Gestaltung des Sich-Vertragens, mit dem Ergebnis des Zustands von Ruhe, Frieden (als Streitaufhebung), Sicherheit und Ungestörtheit. Doch ist interessant, wie Wagner in seinen Schriften um 1848 seine ästhetisch-anarchische Ideologie und darin den zu bekämpfenden Staat umschreibt<sup>39</sup>. Dieser sei unnatürlich, daher ein künstliches, willkürliches Werk, von daher eine bloß "äußere Notwendigkeit für das Bestehen der Gesellschaft"; er sei leblos, "niet- und nagelfest" konstruiert, orientiert an "Stabilität", weshalb er eine "starre, nur durch äußeren Zwang erhaltene Vereinigung" darstelle, in der alles erstarrt und statisch "steht"; er sei deshalb ein mechanisches Gebilde, eine "knöcherne" "Staatsmaschine", in der Ruhe und Ordnung, Sicherheit und Schutz des Eigentums und als Grund "die Furcht und der Widerwille vor dem Ungewohnten" als Gewohnheit herrschen würden. Selbst die unmittelbar-natürlichen Familienbande seien zu "Banden der Gewohnheit" geworden, die nur mehr unter "Satzungen kalter Sittlichkeitsverträge" stehen würden. Ein solcher Staat, den Wagner (wie am Ende der "Götterdämmerung") verbrennen lassen wollte, sollte den freien, dem natürlichen Lebens- und Liebesbedürfnissen entsprechenden Verhältnissen der sich künstlerisch auslebenden Menschen weichen. Ein solcher Staat: passt für ihn nicht das Speermotiv?

## Endnoten

<sup>1</sup> Vgl. Gernot KOCHER, *Zeichen und Symbole des Rechts* (München 1992).

<sup>2</sup> Vgl. Wolfgang SCHILD, Klänge im Rechtsleben. Zu einer Rechts- als Klangwelt, in: Paragrana 16 (2007) 104-124 (m. w. N.).

<sup>3</sup> Vgl. Hans VON HENTIG, Gerichtliche Klänge und Geräusche. Eine kriminalgeschichtliche Studie, in: Schweiz. Zeitschr. f. Strafrecht 63 (1948) 121-138.

<sup>4</sup> Hier ist vor allem die Militärmusik zu nennen; vgl. dazu Heinz BUSCH, Vom Armeemarsch zum Großen Zapfenstreich (Leipzig 2005); Armin GRIEBEL, Horst STEINMETZ (Hgg.), Militärmusik und „zivile“ Musik. Beziehungen und Einflüsse (Uffenheim 1993); Manfred HILPERT, Trompeter und Tambouren (Münsingen-Bern 1985); Peter MOORMANN, Albrecht RIETHMÜLLER (Hgg.), Parodiestück Militärmusik: Beiträge zum Wandel staatlicher Repräsentation durch Musik (Bielefeld 2012).

<sup>5</sup> Vor- und dargestellt werden auch Vertreter juristischer Berufe (Richter, Anwälte, Notare); vgl. dazu Udo BERMBACH, Berufe und Berufsfelder in der Oper, in: DERS., Wulf KONOLD (Hgg.), Gesungene Welten. Aspekte der Oper (Hamburg 1992) 137-160; Christoph SCHMITZ-SCHOLEMANN, Im Namen der Robe – Richterbilder in Oper und Literatur, in: Hermann WEBER (Hg.), Literatur, Recht und Musik. Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005 (Berlin 2005) 11-47; Klaus Jürgen SEIDEL, O sancta justitia! Juristen in der Oper, in: Neue Juristische Wochenschrift 1985, 2126-2131.

<sup>6</sup> Dazu vgl. Heinz HOLZHAUER, Über Eheschließungsszenen in der Opernliteratur (1996), in: DERS., Beiträge zur Rechtsgeschichte (Berlin 2000) 142-160.

<sup>7</sup> Dazu Hermann WEBER, Recht, Literatur und Musik. Aspekte eines Themas, in: DERS., Literatur, 1-10, 6 ff.

<sup>8</sup> Vgl. Peter FALTIN, Ist Musik eine Sprache?, in: Hans Werner HENZE (Hg.), Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik Bd. 2 (Frankfurt/Main 1981); Constantin FLOROS, Musik als Botschaft (Wiesbaden 1989); Christian GRÜNIG (Hg.), Musik und Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses (Weilerswist 2012); Albrecht RIETHMÜLLER (Hg.), Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung (Laaber 1999); Albrecht WELLMER, Versuch über Musik und Sprache (München 2009).

<sup>9</sup> Eine Hilfestellung können musiktheoretische Arbeiten zur Affektendarstellung oder zur Kompositionstechnik geben; vgl. nur beispielsweise die Instrumentationslehre von Hector BERLIOZ, ergänzt und revidiert von Richard STRAUSS (1905); oder (zum Thema Klangfarben) Wolfgang AUHAGEN, Studien zur Tonartencharakteristik in den theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts (Frankfurt/Main 1983); Hermann BECKH, Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner (Stuttgart 1977); Géza RÉVÉSZ, Die Tonartencharakteristik, in: DERS., Einführung in die Musikpsychologie (Bern-München 1946) 134-145; Paul MIES, Der Charakter der Tonarten. Eine Untersuchung (Köln-Krefeld 1948); Alfred STENGER, Ästhetik der Tonarten. Charakterisierungen musikalischer Landschaften (Wilhelmshaven 2005); Ursula WILHELM „C-Dur ist heiter und rein“ – Zur Tonartencharakteristik in der Musikgeschichte, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik. 4 (2006) 10 ff.

<sup>10</sup> Allgemein vgl. dazu auch Ulrich R. HALTERN, Musik (und Recht) heute. Eine rhapsodische Collage, in: Volker EPPING/u. a. (Hgg.), Festschrift für Knut Ipsen zum 65. Geburtstag (München 2000) 651-709. – Zu einem vergleichbaren Problem der „Literaturoper“, aber auch der „Historie als Oper“ vgl. Carl DAHLHAUS, Vom Musikdrama zur Literaturoper (München-Salzburg 1983). Ebenfalls nicht thematisiert werden musikalische Werke, die den Herrscher – in dessen Theater sie dann auch aufgeführt wurden – durch den Vergleich mit biblischen oder antiken Heroen glorifizieren sollten; vgl. beispielhaft Juliane HIRSCHMANN, Gerichtsverhandlungen in dramatischer Musik (phil. Diss., Univ. Heidelberg 2007) (im Internet abrufbar; Thema: Salomonisches Urteil); Robert M. ISHERWOOD, Music in the Service of the King. France in the

Seventeenth Century (Ithaca-London 1973); Silke LEOPOLD, Die Geburt der Oper aus dem Geist der Propaganda. Musikalisches Theater als Vehikel fürstlicher Selbstrepräsentation, in: Michael JEISMANN (Hg.), Das 17. Jahrhundert. Krieg und Frieden (München 2000) 48-60; Fritz RECKOW, Der inszenierte Fürst. Situationsbezug und Stilprägung der Oper im absolutistischen Frankreich, in: Klaus HORTSCHANSKY (Hg.), Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906-1996) (Tutzing 1996) 419-444.

<sup>11</sup> Ein anderes Beispiel wäre das Gottesurteil in Opern; vgl. Volker MERTENS, Durch Gottes Sieg ... - Gottesurteile im Lohengrin und anderswo, in: Wagnerspectrum 10 (2014), H.1 (Würzburg 2014) 61-80; Wolfgang SCHILD, Das Gottesurteil des Zweikampfs in Wagners „Lohengrin“, in: Heiner LÜCK (Hg.), Recht – Idee – Geschichte. Festschrift für Rolf Lieberwirth (Köln-Weimar-Wien 2000) 25-52 (auch in: Thomas VORMBAUM [Hg.], Jahrbuch der Juristischen Zeitgeschichte, Band 5 [Berlin 2004] 613-644); DERS., „Gott erbarm dich deiner Not!“ Zum Gottesurteil in Marschners „Der Templer und die Jüdin“, in: Stefan Chr. SAAR (Hg.), Recht aus Erbe und Aufgabe. Festschrift für Heinz Holzhauser (Berlin 2005) 51-67. – Zu einem anderen Beispiel vgl. Bertold BRECHT, Die Dreigroschenoper (1928) – Dreigroschenroman (1934) mit Kommentaren von Bodo PLACHTA und Iring FETSCHER (Baden-Baden 2001). – Als weiteres interessantes Beispiel kann die 2005 auf der CD „Recht harmonisch“ veröffentlichte Vertonung der 19 Grundrechtsartikel des Grundgesetzes durch Thomas BIERLING, Eva WEIS und Peter LEHEL genannt werden.

<sup>12</sup> Dazu und zum Folgenden Mathias HANSEN, Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen (Kassel 2003) 98 f. Vgl. auch Ernst KRAUSE, Richard Strauss. Gestalt und Werk (München-Zürich 1988), 256-261.

<sup>13</sup> So HANSEN, Strauss 100 f.

<sup>14</sup> So HANSEN, Strauss 101.

<sup>15</sup> So HANSEN, Strauss 104.

<sup>16</sup> Zitiert in: HANSEN, Strauss 104 f.

<sup>17</sup> Zitiert in: HANSEN, Strauss 105.

<sup>18</sup> Ich folge hier – neben dem genannten Buch von Hansen (Anm.12) – der Darstellung in der Reihe „Abenteuer Klassik“, abrufbar im Internet unter: [www.abenteuerklassik.de/downloads/Tills\\_Streiche.pdf](http://www.abenteuerklassik.de/downloads/Tills_Streiche.pdf). Vgl. dazu auch Marko SIMSA, Doris EISENBURGER, Till Eulenspiegels lustige Streiche. Sinfonische Dichtung von Richard Strauss (Berlin-Wien 2011). Sehr instruktiv sind auch die Erklärungen, die der Dirigent Gerd ALBRECHT in einer 2001 veröffentlichten CD – in der das Stück von den Wiener Symphonikern gespielt wird – gibt.

<sup>19</sup> So HANSEN, Strauss 116.

<sup>20</sup> So HANSEN, Strauss 114 f.

<sup>21</sup> So HANSEN, Strauss 115.

<sup>22</sup> Vgl. SIMSA, EISENBURGER, Streiche 24 f.

<sup>23</sup> Dazu SCHILD, Klänge 119 f.

<sup>24</sup> Vgl. Wolfgang SCHILD, Staatsdämmerung. Zu Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“ (Berlin 2007) 3 f.

<sup>25</sup> Dazu vgl. Wolfgang SCHILD, Staat und Recht im Denken Richard Wagners (Stuttgart 1994).

<sup>26</sup> Vgl. dazu Melanie WALD, Wolfgang FUHRMANN, Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner (Kassel 2013) (m. w. N.). Hinweisen möchte ich auch auf die Ausgabe in neun CDs (samt Erläuterungsbuch), in der Stefan MIKISCH im „Ring“ insgesamt 261 Leitmotive gefunden hat und am Klavier einspielt. Ein

kurzer informativer Aufsatz zu der Leitmotivtechnik kann unter [www.mickisch.de/index.php?id=126](http://www.mickisch.de/index.php?id=126) nachgelesen werden.

<sup>27</sup> Dadurch wird zum Ausdruck gebracht, dass Wotan seinen Entschluss zur Aufgabe der Herrschaft (zuerst pessimistisch formuliert im 2. Aufzug der „Walküre“) aufrechterhält, dadurch aber nun den Weg für die Liebe zwischen Brünnhilde und Siegfried (und damit für eine herrschaftsfreie, vom Fluch des Rings befreite Welt) freimachen will. Vgl. dazu SCHILD, Staatsdämmerung 96 f.

<sup>28</sup> Zitiert wird nach der Textfassung in: Herbert HUBER, Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text und Kommentar (Weinheim 1988), da hier die Versnummern angegeben sind (und daher leicht zu finden sind).

<sup>29</sup> So Uwe FAERBER, Ersichtlich gewordene Taten der Musik. Musikalische Ausdrucksbestimmungen im Ring (Frankfurt/Main. 2003) 50 f. Faerber lehnt ein eigenes Speermotiv ab: der Speer sei nur als Mittel (Träger) der Vertragsrunen konzipiert (S.13), was nach meiner Sicht nicht richtig ist (wie im Text sogleich zu zeigen sein wird).

<sup>30</sup> Vgl. die Erläuterung des Speermotivs (als 31. Motiv) durch Stefan MIKISCH, der die absteigende Tonfolge als Umkehrung des aufsteigenden Werdemotivs in den Naturmotiven interpretiert.

<sup>31</sup> So Wolfgang PERSCHMANN, Die optimistische Tragödie. Sinndeutende Darstellung [von Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“] (1974) (Graz 1986) 161. Das Problem, dass diese herrschaftlichen Worte nicht mehr Wotan, sondern der Wanderer – der eigentlich seinen Herrschaftsanspruch aufgegeben hat, um Siegfried und Brünnhilde den Weg freizumachen – singt, löst Perschmann, indem er auf den darin zum Ausdruck kommenden „leidenschaftlichen Wunsch des Speerherren, die Macht, der er entsagte, möge nicht verfallen, sondern in dem Speer weiterleben“ (S.161). Die triumphale Ausgestaltung des Motivs interpretiert er dahingehend: „als gelte es Wotans energischen Willen zu betonen, den scheidenden Glanz seines Daseins vor der Wesenlosigkeit zu bewahren“ (S.161).

<sup>32</sup> So Kurt OVERHOFF, Wagners Nibelungen-Tetralogie (Salzburg-München <sup>2</sup>1976) 26.

<sup>33</sup> So OVERHOFF, Tetralogie 29.

<sup>34</sup> Nicht näher einzugehen ist auf das Verhältnis Wotans zu den Walküren (auch zu Brünnhilde), seinen Töchtern, wobei Brünnhilde als Tochter der Gottheit Erda eine Halbgöttin ist. Es geht hier nicht um rechtliche Beziehungen, sondern einfach um die väterliche Gewalt über seine Kinder.

<sup>35</sup> Vgl. SCHILD, Staatsdämmerung 96 f.

<sup>36</sup> Vgl. dazu SCHILD, Staatsdämmerung 93 f.

<sup>37</sup> So Stefan PREY, Zur Entwicklung der Leitmotivtechnik – Weber, Berlioz, Wagner (2006), [www.stefanprey.de/Entwicklung\\_Leitmotivtechnik.pdf](http://www.stefanprey.de/Entwicklung_Leitmotivtechnik.pdf), S.13. Prey weist auch darauf hin, dass das Speer-Motiv im Vorspiel zum 3. Akt des „Siegfrieds“ in symphonischer Bearbeitung erklingt (S.13). Interessant sind seine Ausführungen zur Szene, in der Siegfried den Speer zerschlägt (S.18).

<sup>38</sup> So Ursula SCHULZE, Zur Bedeutung des Speeres, [uni-salzburg.ac.at/fileadmin/oracle\\_file\\_imports/553705.pdf](http://uni-salzburg.ac.at/fileadmin/oracle_file_imports/553705.pdf), S.11. Sie zählt im „Rheingold“ eine neunmalige, in der „Walküre“ eine 14malige, im „Siegfried“ mehr als 11malige Verwendung des Motivs auf (S.12).

<sup>39</sup> Vgl. dazu SCHILD, Staat 22 f.

## Literatur

Auhagen W. (1983) Studien zur Tonartencharakteristik in den theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Darmstadt.



- Beckh, H. (1977) Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner. Stuttgart.
- Bermbach, U. (1992) Berufe und Berufsfelder in der Oper, in: DERS., Wulf Konold (Hgg.). Gesungene Welten. Aspekte der Oper. Hamburg. S. 137-160.
- Brecht, B. (2001) Die Dreigroschenoper (1928) – Dreigroschenroman (1934) mit Kommentaren von Bodo Plachta und Iring Fetscher. Baden-Baden.
- Busch, H. (2005) Vom Armeemarsch zum Großen Zapfenstreich. Leipzig.
- Dahlhaus, C. (1983) Vom Musikdrama zur Literaturoper. München-Salzburg.
- Faerber, U. (2003) Ersichtlich gewordene Taten der Musik. Musikalische Ausdrucksbestimmungen im Ring. Frankfurt/Main.
- Faltin, P. (1981) Ist Musik eine Sprache?, in: Hans Werner Henze (Hg.), Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik Bd. 2. Frankfurt/Main.
- Floros, C. (1989) Musik als Botschaft. Wiesbaden.
- Griebel, A., Steinmetz, H. (1993) (Hgg.), Militärmusik und "zivile" Musik. Beziehungen und Einflüsse. Uffenheim.
- Grünig, C. (Hg.) (2012) Musik und Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisse. Weilerswist.
- Haltern, U. R. (2000) Musik (und Recht) heute. Eine rhapsodische Collage, in: Volker Epping/u. a. (Hgg.), Festschrift für Knut Ipsen zum 65. Geburtstag. München. S. 651-709.
- Hansen, M. (2003) Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen. Kassel.
- Hentig, H. von (1948) Gerichtliche Klänge und Geräusche. Eine kriminalgeschichtliche Studie, in: *Schweiz. Zeitschr. f. Strafrecht* 63. S. 121-138.
- Hilpert, H. (1985) Trompeter und Tambouren. Münsingen-Bern.
- Hirschmann, J. (2007) Gerichtsverhandlungen in dramatischer Musik (phil. Diss., Univ. Heidelberg 2007).
- Holzhauser, H. (2000) Über Eheschließungsszenen in der Opernliteratur (1996), in: DERS., Beiträge zur Rechtsgeschichte. Berlin. S. 142-160.
- Huber H. (1988) Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text und Kommentar. Weinheim.
- Isherwood, R. M. (1973) Music in the Service of the King. France in the Seventeenth Century. Ithaca-London.
- Kocher, G. (1992) Zeichen und Symbole des Rechts. München.
- Krause E. (1988) Richard Strauss. Gestalt und Werk. München-Zürich.
- Leopold, S. (2000) Die Geburt der Oper aus dem Geist der Propaganda. Musikalisches Theater als Vehikel fürstlicher Selbstrepräsentation, in: Michael Jeismann (Hg.), Das 17. Jahrhundert. Krieg und Frieden. München. S. 48-60.
- Mertens, V. (2014) Durch Gottes Sieg ... - Gottesurteile im Lohengrin und anderswo, in: *Wagnerspectrum* 10 (2014), H.1. Würzburg. S. 61-80.
- Mies, P. (1948) Der Charakter der Tonarten. Eine Untersuchung. Köln-Krefeld.
- Moormann, P.; Riethmüller A. (Hgg.) (2012) Paradestück Militärmusik. Beiträge zum Wandel staatlicher Repräsentation durch Musik. Bielefeld.
- Overhoff, K. (1976) Wagners Nibelungen-Tetralogie. Salzburg-München.
- Perschmann, W. (1986) Die optimistische Tragödie. Sinndeutende Darstellung [von Richard Wagners "Der Ring des Nibelungen"] (1974). Graz.
- Prey, S. (2006) Zur Entwicklung der Leitmotivtechnik – Weber, Berlioz, Wagner.
- Reckow, F. (1996) Der inszenierte Fürst. Situationsbezug und Stilprägung der Oper im absolutistischen Frankreich, in: Klaus Hortschansky (Hg.), Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906-1996). Tutzing. S. 419-444.
- Révész, G. (1946) Die Tonartencharakteristik, in: Ders., Einführung in die Musikpsychologie. Bern-München. S.134-145.
- Riethmüller, A. (Hg.) (1999) Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung. Laaber.

- Schild, W. (1994) Staat und Recht im Denken Richard Wagners. Stuttgart.
- Schild, W. (2000) Das Gottesurteil des Zweikampfs in Wagners "Lohengrin", in: Heiner Lück (Hg.), Recht – Idee – Geschichte. Festschrift für Rolf Lieberwirth. Köln-Weimar-Wien. S. 25-52.
- Schild W. (2005) "Gott erbarm sich deiner Not!" Zum Gottesurteil in Marschners "Der Templer und die Jüdin", in: Stefan Chr. SAAR (Hg.), Recht aus Erbe und Aufgabe. Festschrift für Heinz Holzhauer. Berlin. S.51-67.
- Schild, W. (2007) Klänge im Rechtsleben. Zu einer Rechts- als Klangwelt, in: *Paragrana* 16. S.104-124.
- Schild, W. (2007) Staatsdämmerung. Zu Richard Wagners "Der Ring des Nibelungen". Berlin.
- Schmitz-Scholemann, C. (2005) Im Namen der Robe – Richterbilder in Oper und Literatur, in: Hermann Weber (Hg.), Literatur, Recht und Musik. Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005. Berlin. S. 11-47.
- Seidel, K. J. (1985) O sancta justitia! Juristen in der Oper, in: *Neue Juristische Wochenschrift* 1985, S. 2126-2131.
- Simsa, M., Eisenburger, D. (2011) Till Eulenspiegels lustige Streiche. Sinfonische Dichtung von Richard Strauss. Berlin-Wien.
- Stenger, A. (2005) Ästhetik der Tonarten. Charakterisierungen musikalischer Landschaften. Wilhelmshaven.
- Vormbaum, T. (2005) "Gott erbarm sich deiner Not!" Zum Gottesurteil in Marschners "Der Templer und die Jüdin", in: Stefan Chr. SAAR (Hg.), Recht aus Erbe und Aufgabe. Festschrift für Heinz Holzhauer. Berlin. S. 51-67
- Vormbaum, T. (Hg.) (2004), Jahrbuch der Juristischen Zeitgeschichte, Band 5. Berlin. S. 613-644.
- Wald, M., Fuhrmann, W. (2013) Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner. Kassel.
- Weber H. (2005) Recht, Literatur und Musik. Aspekte eines Themas, in: Ders. (Hg.), Literatur, Recht und Musik. Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005. Berlin. S.1-10.
- Wellmer, A. (2009) Versuch über Musik und Sprache. München.
- Wilhelm. U. (2006) "C-Dur ist heiter und rein" – Zur Tonartencharakteristik in der Musikgeschichte, in: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik*. 4.