

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Herausgegeben seit 1977 von Theodor Göllner

Band 33

Manfred Hermann Schmid

Musik als Abbild

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

MANFRED HERMANN SCHMID

MUSIK ALS ABBILD

Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING
1981

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

ISBN 3 7952 0332 5

© 1981 by Hans Schneider D 8132 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verarbeiten.

Gesamtherstellung: Druck + Verlag Ernst Vögel GmbH, 8000 München 82 und 8491 Stamsried

Meiner Mutter

Dieses Buch ist aus einer Reihe von Lehrveranstaltungen zur Musik des 19. Jahrhunderts an der Universität München in den Jahren 1975—79 hervorgegangen. Noch während des Entstehens war es so von Anregungen und Kritik begleitet. Mein Dank gilt hier vor allem Herrn cand. phil. Bernd Edelman.

Von drei Bibliotheken hatte ich besondere Hilfe: von der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Dr. Robert Münster), der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Dr. Otto Biba) und dem Richard-Wagner-Museum in Bayreuth (Dr. Manfred Eger). Danken darf ich zuletzt dem Verleger Hans Schneider für Interesse wie Förderung.

Manfred Hermann Schmid

INHALT

	EINFÜHRUNG	9
I	DER WECHSEL DER PERSPEKTIVE	11
	1. Webers Freischützwalzer	11
	2. Das Scherzo der 3. Symphonie von Schumann	27
II	DIE LANGSAME EINLEITUNG IN NEUER BEDEUTUNG	35
	1. Der erste Satz der Symphonie in B-Dur von Schumann	35
	2. Die Freischützouvertüre	47
	3. La Carnaval Romain von Berlioz	53
III	DAS POETISCHE BEI SCHUMANN	57
	1. Gespaltenheit im Zeitablauf: Das Ende des langsamen Satzes im Klavierkonzert in a-moll (1845)	57
	2. Geweiteter Raum. Das Adagio des Streichquartetts Nr. 3 in A-Dur (1842)	63
	3. Erinnerungshaltung	71
	a) Die Aria der fis-moll Sonate op. 11	71
	b) Die letzte Variation der Symphonischen Etüden op. 13	89
	4. Entmaterialisierung des Tons	102
IV	SCHUMANN UND WAGNER	121
V	MELODIE BEI WAGNER	131
	1. Singstimme und Orchester. Loges Erzählung im Rheingold	131
	2. Melodie und Klang	144
	a) Tannhäuser: Anfang der Ouvertüre und Schluß des Bacchanals	145
	b) Tannhäuser: Sirenenruf	149
	c) Rheingold: 1. Szene T. 1—21	150
	d) Tristan: 1. Akt, 1. Szene	151
	e) Meistersinger: Vorspiel zum 2. Akt	159
VI	MUSIK UND BÜHNE. Tristan 2. Akt	167
	1. „Dämmerung“	169
	2. Nachtgesang	180
	a) Vorstadium: das Lied „Träume“	180
	b) Lied und Oper	183
	3. Brangäne-Ruf	195

VII	KONSTRUKTION	
	Tristan 2. Akt, Schluß der 2. Szene („Wie es fassen“)	209
VIII	IMAGINATION	
	Der „Liebestod“	231
IX	OFFENE FORM	249
	1. „Musikalische Prosa“	250
	2. Meistersinger: Fliegermonolog	256
	3. Der „Tristanakkord“	263
	4. Tristan: Vorspiel zum 1. Akt	276
X	WAGNER IN DER MUSIKGESCHICHTE. ANMERKUN- GEN	285
	Anhang	293
	Richard Wagner — Tristan und Isolde. Kompositionsskizze zum 2. Akt, 2. Szene: f. 12'—18', 22' und 3. Akt, 3. Szene: f. 18—19'	
	Verzeichnis benutzter Ausgaben	331
	Literatur-Verzeichnis	333
	Faksimile von Wagners Kompositionsskizze	353

EINFÜHRUNG

„Musik als Abbild“ — dabei wird man, wenn vom 19. Jahrhundert die Rede ist, zunächst an die neue Aufgabe der Musik denken, offen oder verdeckt einem Programm zu dienen. Nicht erwarten sollte man jetzt aber den Begriff der „Schilderung“, mit dem schnell die Verbindung von Musikalischem und Außermusikalischem herzustellen ist. Das Thema ist nicht in diesem engen Sinn auf Programmmusik ausgerichtet. Es geht vielmehr auf eine spezifische Eigentümlichkeit der Kunst des 19. Jahrhunderts ein: Seine Musik ist in doppeltem Wortsinne „bedeutend“ geworden. Woher kommt es, daß sie über sich hinausweisen kann, den Hörer etwas Zweites hinter dem Erklingenden suchen läßt und in dieser Brechung eine eigenartige Bildlichkeit hervorruft?

Der Fähigkeit, ein Bild zu geben, geht die Eigenschaft voraus, Bild zu sein. Musik bildet sich selbst ab.

Dieser These gilt die folgende Untersuchung. Ihr Ausgangspunkt ist der Freischützwalzer, an dessen Beispiel im ersten Kapitel (*Der Wechsel der Perspektive*) die Fragestellung präzisiert wird. Bei Carl Maria von Weber tritt erstmals der außerordentliche Fall auf, daß Musik sich selbst nicht bloß zitiert, sondern darüberhinaus die Distanz zum Zitierten darstellt.

In der deutschen Musik vollzieht sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Umwertung und Loslösung von alten Bindungen. Das ideale Vorbild der Wiener Klassiker, die Endgültiges geschaffen und damit eine Grenze gesetzt haben, erzwingt anders als in Frankreich oder Italien, wo Haydn, Mozart und Beethoven eher Randerscheinungen blieben, einen radikalen Traditionsbruch.

Der Zug, Musik gleichsam zu verlegen und von verschiedenen Warten aus wirken zu lassen, kennzeichnet so vorwiegend deutsche Komponisten. Von diesem Merkmal herkommend lassen sich neue Verbindungsfäden knüpfen. Doch wenn im folgenden Weber, Schumann und Wagner zusammen genannt werden, dann nicht, um eine Parallele zu den großen Traditionslinien wie Bellini-Verdi-Puccini oder Berlioz-Mussorgskij-Debussy zu konstruieren. Weber, Schumann und Wagner bedingen sich nicht gegenseitig. Aber in ihren Werken wirkt in vergleichbarer Weise jene Veränderung, die Musik als Abbild erscheinen läßt.

Für die Ausarbeitung wurde Literatur in großem Umfang herangezogen. Zu den aufgeworfenen Fragen trugen allerdings nur wenige Arbeiten bei. Einem Buch fühle ich mich vor allen anderen verpflichtet, nämlich Ernst Kurths großem Werk *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners*

„*Tristan*“ (Bern 1920, Leipzig ³1923). Wegweisend bleibt bis heute, wie hier musikalische Analyse zu einem Mittel der Musikgeschichtsschreibung geworden ist.

I. DER WECHSEL DER PERSPEKTIVE

1. Webers *Freischütz*walzer

Der spontane Erfolg des *Freischütz* 1821 kam weniger aus der Bewunderung eines kunstvollen Werks, als aus der unmittelbaren Wirkung einer Musik, die Weber gar nicht zu gehören schien. Stücke wie der Jägerchor, der Bauernwalzer, der Chor der Brautjungfern, selbst der Hörnerklang der Ouvertüre entstammen nicht dem Bereich der Kunst. Weber schrieb eine Musik, die keinen „Tonsetzer“ braucht¹; er stellte sich außerhalb der Schranken der „Zunft“ und ihrer geschichtlichen Fortentwicklung, wie Philipp Spitta in einer feinsinnigen Würdigung Webers anmerkt: „Daß Mozart auf Haydn, Beethoven auf Mozart und Haydn gefolgt ist, verstehen wir ohne Weiteres, hier haben wir das Gefühl einer Nothwendigkeit. Weber steht außerhalb dieses Ringens.“²

Das Zurückgehen Webers auf ein Stadium des Vor-Handwerklich-Zünftigen schuf ihm nicht nur ein neues Publikum, ein anderes als dasjenige, welches wenige Wochen zuvor die Berliner Erstaufführung der *Olimpia* des neuen Generalmusikdirektors Spontini gefeiert hatte, sondern gab der folgenden Komponistengeneration wesentliche Anstöße. Damit ist nicht die Eröffnung eines Seitenwegs in die Requisitenkunst gemeint — von Rossinis *Tell* bis Lortzings *Zar und Zimmermann* ist der folkloristische

¹ H. Abert hat dies angedeutet, wenn er von Agathes Gebet „Leise, leise“ sagt, „in diesem genialen Stück scheint überhaupt nichts ‚komponiert‘: eine stille verzückte Gebetsstimmung ist Klang geworden“ (1927 S. 23). Vgl. E. Istel ²1921 S. 114: „Wie ein großes Volkslied mutet uns der *Freischütz* an.“

² Ph. Spitta 1886 S. 270, vgl. auch S. 271f: „Die deutschen Musiker des 18. Jahrhunderts lebten ihrer Kunst in eigener Weise. Sie bildeten eine Gemeinde für sich, auch die höchsten und genialsten rechneten sich zu dieser. Was sie von der übrigen Welt abschloß — ich möchte es nicht die Zunft nennen, dieses Wort würde nicht ganz passen, aber der Stand war es.“ E. Bücken antwortete 1929 auf eben diesen Satz verständnislos: „Dieses Rätselhafte an der geschichtlichen Persönlichkeit Webers ist heute unseren Blicken entschwunden“ (S. 56). Die Klarlegung der verschiedenen Einflüsse, die auf Weber gewirkt haben (am besten zusammengestellt bei J. Warrack S. 222—234), gibt Bücken nur scheinbar recht; sie erklärt nicht das Ganze.

Aufputz mit Nationaltänzen Mode³ —, sondern die für die Geschichte der Musik bedeutsam werdende Gegenüberstellung von Zitat und Komposition.

*

Nirgendwo hat Weber beides in so suggestiver Weise gegeneinandergestellt wie im Freischützwalzer und seiner berühmten Coda, wo das Gefertigte als Auflösung des Fertigen erscheint.

Noch im Jahr der Uraufführung fand der Schluß des Walzers besondere Erwähnung. In einem berichtigenden Nachtrag zu den beiden Freischützbesprechungen der Vossischen Zeitung vom Juli 1821 heißt es: *Nicht genug haben wir die ganz neue Behandlung des Schlusses des lustigen Walzers hervorgehoben, welcher Schluß das allmähliche Verschwinden der Musik unübertrefflich ausdrückt, das man bisher immer nur durch ein Decrescendo zu malen gewohnt war. Solche Meisterzüge sollen aber nicht vergessen werden, wo es darauf ankommt, das wahre Genie zu charakterisieren.*⁴

In jüngerer Zeit hat sich, grammatikalisch eigenwillig aber signifikant, Adorno zum Walzer geäußert: „Keiner hat vor Weber die Gewalt verfallender Musik so auskomponiert wie das sinistre Ende des Walzers.“⁵

*

Das Schützenfest, bei dem Max unterlegen war und dem allgemeinen Spott erst durch das Dazwischentreten des Erbförsters entkam, endet mit dem Einzug in die Schenke. Die Burschen nehmen ihre Mädchen und *drehen sich tanzend in den Schenkgiebel*, wie die Bühnenanweisung lautet. Weber schrieb dazu einen Walzer⁶ in der einfachsten Tanzbodenform.⁷ Acht Takte,

³ Siehe dazu Bd. 42 der Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts: „Die ‚Couleur locale‘ in den Opern des 19. Jahrhunderts“, hrsg. v. Heinz Becker, Regensburg 1976.

⁴ Vossische Zeitung 7. 7. 1821. Als Verfasser der insgesamt fünf Freischützberichte galt lange E. T. A. Hoffmann (sie sind deshalb aufgenommen in E. T. A. Hoffmann, Werke Bd. 1, Zürich 1946, S. 423—451), bis W. Kron 1957 die falsche Zuschreibung nachweisen konnte (Die angeblichen Freischütz-Kritiken E. T. A. Hoffmanns, München 1957).

⁵ Adorno in *Moments musicaux* S. 42.

⁶ So die Überschrift im Autograph (Faksimile hrsg. v. Georg Schünemann, [Berlin] 1942).

⁷ Zu dieser auch heute in der Volksmusik noch üblichen Form s. Ambros 1865 (S. 193—225: *Die Tanzmusik seit hundert Jahren*, darin Bemerkungen zum Freischützwalzer S. 198), Mosco Carner 1948 S. 25f (vgl. MGG 14 Sp. 228) und F. Hoerburger S. 45—60.

die schon das fertige Stück ausmachen, werden in der Oberquint wiederholt und anschließend in die Tonika zurückversetzt: *D-Dur* | *A-Dur* | *D-Dur*.

Dem schlichten Eindruck scheint das große Partiturbild zu widersprechen, zumal Weber Instrumente beteiligt, die in der Tanzmusik keinen Platz haben: Oboen, Fagotte, Trompeten, Bratschen. Doch die musikalische Struktur geht auf die Grundbesetzung der Tanzmusik zurück. Melodie, Baß und zweifache Begleitung in Haltenoten wie nachschlagenden Vierteln entsprechen den fünf Instrumenten Violine 1, Baß, Violine 2 und Hörnern.⁸ Genau diese Zahl nennt Wagner, wenn er in seinem ersten Freischütz-Aufsatz 1841 vom Walzer spricht: . . . *wo auf unsern Bühnen fünf Musikanten vor einer Wirthshausthüre Fiedel und Horn zur Hand nehmen, und einige tüchtige Bursche ihre trallen Mädels im Kreise herum-drehen . . .*⁹

Alle Instrumente des großen Orchesters ordnen sich den Rollen der Tanzbesetzung unter und verlieren dabei den spezifisch eigenen Charakter. Die Oboen *a 2* im forte sind nicht mehr erkennbar¹⁰; die Trompeten treten nicht hervor, sondern bleiben mit ihrem Liegeton in der Rolle eines zweiten Hornpaares (das der Handschrift zufolge zunächst übrigens auch vorgesehen war), zumal die zwei Trompeten in der Partitur über den Fagotten stehen, wie eben sonst bei Weber nur die Hörner.¹¹

Die Literatur hat sich mit dem Walzer wohl seiner Schlichtheit wegen kaum auseinandergesetzt, erörtert wurde lediglich die Art des Vortrags, wobei Waltershausen (S. 73) für ein rasches Zeitmaß plädierte, Abert hingegen für ein „doch wohl langsames Tempo“, da es sich nicht um die

⁸ Wie wichtig die Hörner für Walzer sind, zeigt die Tanzszene in Mozarts *Don Giovanni*, wenn zu Menuett und Kontratanz im 3. Orchester der „Deutsche“ hinzukommt: die Hörner, zunächst dem Menuettorchester angehörig, wechseln zum Walzer (T. 455ff), was in der Partituranordnung besonders deutlich wird, wenn die Hörner ab T. 462 in das leere System von Masetto hinabgelegt werden und dadurch von den Oboen des Menuettorchesters gelöst sind (vgl. Faksimile des Autographs, Paris [1966], f. 126').

⁹ Ges. Schr. I S. 218. Daraus geht hervor, daß bei Aufführungen in Deutschland den Walzer auch Musikanten auf dem Theater mitgespielt haben, die ja von der ersten Szene her noch auf der Bühne sind. Hier waren es sieben *Spielleute auf dem Theater* gewesen. Die außer der Klarinette noch hinzugekommene Trompete mit ihrem Anfangssignal gibt dem Ensemble den parodistischen Anstrich des Festlich-Höfischen: Huldigung vor dem Schützen-„König“.

¹⁰ Vgl. Waltershausen S. 73: „Die Achtel der zwei Oboen klingen hier vollkommen wie die böhmische Es-Klarinette.“

¹¹ Die originale Partituranordnung (Fl, Ob, Hr, Tr, Fg, Pk, V. 1, V. 2, Va, Max, Kb) hat auch der Erstdruck bei Schlesinger, Berlin [1848]. Erst die Partiturausgabe von Emil Vogel, Leipzig [1897] ändert in die moderne Normanordnung (s. Abb.), gleichermaßen die Taschenpartituredition von H. Abert.

3. SCENE, WALZER und ARIE.

Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in D.
Trombe in D.
Timpani in D. A.
Violino I.
Violino II.
Viola.
MAX.
Violoncello
e Bass.

Kilian (nimmt eine der Frauen und tanzt; die andern folgen.)

fon.

(Die Meisten drehen sich tanzend in den Schenkegiebel.)

(Die übrigen bewegen sich ausserhalb desselben.)

(Es ist ganz dunkel geworden.)

Viol. I

Viola

Violoncello

poco a poco marcato

Sphäre der *Aufforderung zum Tanz*, sondern um einen Tanz ungeschlachter Bauern handle (1927 S. 22). Die Frage nach dem Tempo und damit dem Charakter ist zugleich eine choreographische. Beim Geschwindwalzer steht der Ganztakt im Vordergrund, der in zwei Schritten ausgeführt wird (♩♩), beim gezügelten Tempo ist jedes einzelne Viertel akzentuiert und mit einem Schritt verbunden (♩♩♩).¹²

Die angestoßenen liegenden Noten in Flöten, Klarinetten wie Trompeten und der Melodieakzent auf jeder Eins deuten auf Ganztakeinheit. Bewegungsträger aber ist das Viertel. Das geht nicht nur aus der kräftigen Begleitung hervor, die durch Beteiligung der Fagotte und Hörner geradezu ins Grobe gerät, sondern bereits aus dem kraftvollen Achtelaufтакт, der keine zusammenfassende Anschwunggeste darstellt, sondern in sich mit dem kleinen Stoß auf Drei schon einen Widerstand birgt.¹³ Jedes einzelne Melodieglied beginnt mit diesem Auftakt, der so in jeden Takt zu stehen kommt. Der angezielte Vorhalt zur Eins des nächsten Taktes löst sich noch auf Achtelebene¹⁴, doch der Bewegungsverlauf der lastenden Viertel rückt diesen Lösungspunkt auf die Zwei, auf die der Schlußton jedes Melodieabschnittes fällt. Alle Takte tragen so drei Stöße — den Vorhaltsakzent der Eins, die Schlußnote auf Zwei und die neue Auftaktmarkierung auf Drei:



Nicht allein dies enge Stampfen verhindert das weite Ausschwingen, das der Geschwindwalzer fordert. Die Gruppierung der Takte führt immer wieder zu einem Gegenstoß, der glattem Weiterlaufen entgegensteht. Den Antrieb für den melodischen Fortgang gibt die Vorhaltsüberhöhung; sie rückt immer tiefer, bis im 4. Takt (T. 8) beim nachschlagenden Schluß auf Zwei der Grundton *d*² erreicht ist, was sich sogleich wiederholt, wobei der Schlußtakt noch verstärkt ist, da er den Zielton, hervorgehoben mit *tenuto*, vorhaltslos schon auf Eins fixiert.

Die klangliche Grundlage für die Viertaktfolge mit ihrem ständigen Wechsel von klingender zu schlußfähiger stumpfer Endung geben allein die zwei Klänge Tonika und Dominante: T—T, D—T.¹⁵ Der zweite Takt

¹² M. Carner 1948 S. 24 (vgl. MGG 14 Sp. 228).

¹³ Bezeichnenderweise wird im späteren Schnellwalzer aus solchen drei Achteln eine Triole.

¹⁴ Im schnellen Walzer hat der Vorhalt hingegen die rhythmische Gestalt ♩♩, vgl. z. B. das Trio von Webers eigenem Walzer Nr. 6 der *Sechs Favorit-Walzer* von 1812.

¹⁵ Zu den drei Typen (TTDT, TDDT, DTDТ) in der heute noch lebendigen Volkstanzmusik s. Hoerbürger S. 51 (vgl. W. Deutsch S. 9—12). Der Freischütz-

(T. 6) wiederholt harmonisch und melodisch genau den Vortakt. Der dritte Takt (T. 7) jedoch setzt mit seinem Ausbrechen in die Dominante ein Schwergewicht, das nur vom Wiedergewinn der Tonika im Schlußtakt noch überboten wird. Das Hinstreben zu ihr unterstützt der steigende Wirbel der Pauke¹⁶, die hier einen Trommeleffekt imitiert, wie er offenbar in der Tanzmusik heimisch war.¹⁷

Trotz der einfachen Gliederung gibt es keine ausgeglichene metrische Ordnung. Da der zunächst zweitaktige Abstand zum nächsten Klang sich in der unmittelbar anschließenden Zweitaktgruppe halbiert, wird in enger werdender Akzentfolge innerhalb einer Gruppe der Anfangsbetonung eine Endbetonung entgegengestellt: / ° / / . Im Walzervorspann¹⁸ ist die Ordnung noch neutral gleichmäßig / ° / ° . Sowie jedoch der Tanz beginnt, sind die Einzeltakte in eine Umklammerung gezwungen, deren gegenläufige Akzentfolge im größeren Zusammenhang noch bestimmter wird, da Tonika-Anfang und Tonika-Schluß fortwährend aufeinander stoßen und sich voneinander abstemmen — / ° / / ↔ / ° / / —, an den gewichtigen Schluß fügt sich sofort wieder der mit höchstem Vorhalt herausgehobene Anfang: Darin liegt der Grund für das schwerfällige Stampfen und Gegenstampfen des Freischützwalzers, das wiederum Anlaß für die ff-Vorzeichnung gibt. Nicht weniger als zwölf Mal fügen sich widerborstig die gleichen vier Takte aneinander.

Die überlieferte Tanzmusik des frühen 19. Jahrhunderts zeigt eine auffallende Überlagerung von volkstümlichen und künstlichen Zügen.¹⁹ Inner-

walzer wurde ihrem Repertoire, das erste schriftliche Fixierung nach der Mitte des 19. Jahrhunderts erfahren hat, unbefangen einverleibt, weil er einem ihrer Haupttypen genau entspricht (s. Hoerbuerger S. 92).

¹⁶ Beim zweiten Viertakter setzt die Pauke mit ihrem Wirbel noch einen Takt früher an, während sie beim Mittelteil T. 13—20 ihrer Töne wegen auf den Wirbel verzichten muß, aber in T. 19 trotz des falschen Tons doch wenigstens einen Schlag bringt.

¹⁷ D. Steibelt schrieb einen Walzer *pour le Piano-Forte avec Accompag. de Tambourin* (erschienen [1808] bei André in Offenbach), bei dem die kleine Trommel immer in den Penultimatakten mit schneller Schlagfolge hervortritt. In England erschienen um 1800 auch Mozart-Tänze in Bearbeitung für Klavier und Trommel (vgl. das bei M. Carner 1948 S. 27 faksimilierte Titelbild).

¹⁸ Das Sammelzeichen des Vorgeigers begegnet auch in der Tanzszene von Mozarts *Don Giovanni* und erscheint zitiert (mit dem leittönigen Vorschlag zur Quint) in Klavierwalzern von Hummel, so in Nr. 2 von op. 103 (*Grand valse en forme de Rondo*, Paris um 1826) und op. 105 Nr. 3 (*Rondo styrien*, ebenda); vgl. auch C. M. v. Webers Lied *Der Reigen* op. 30 Nr. 5, das Kroll (S. 90) und Degen (S. 62f) kurz besprechen.

¹⁹ Vgl. E. Schenk: „Ossowskys Langaus-Deutsche, die erstmals eine musikalische Analyse des Tanztypus ermöglichen, erweisen sich als stark mit Elementen

halb dieser, schon durch die Schriftlichkeit „domestizierten“ Musik nimmt der Freischützwalzer eine Sonderstellung ein. Kein anderes unter den mir bekannt gewordenen Stücken bildet so unbeirrt Bodenständiges ab.

Aufschlußreich ist der Vergleich mit einem Gesellschaftswalzer, der aus Méhuls Ballett *La Dansomanie* von 1800 stammt und in Wien durch Variationen von Daniel Steibelt bekannt geworden ist. Nach einer feierlichen Einleitung (*Fantasie*), bei der Walzerstücke schon anklingen, erscheint hier fast spielerisch das Thema²⁰:



Wie beim Freischützwalzer zweimal die gleichen vier Takte, ebenfalls erst mit klingender, dann stumpfer Endung. Gemeinsam ist auch die Ausrichtung auf Tonika und Dominante und deren Anordnung T—T, D—T. Die Art der Melodie ist jedoch eine andere. Es fehlt das Insistieren auf jeder Taktzeit. Die rhythmische Formel ♪ ♪ des Zweischnittwalzers reduziert die Bewegung auf einen Impuls, dem sich der kürzere Wert unterordnet. Daran ändert auch die eher kokette Variante in T. 5 und 6 nichts. Die Melodie ist nicht gehämmert wie bei Weber, sondern schwingend: *dolce*. Da die Melodie ihren Spitzenton nicht am Anfang hat, läuft eine Akzentuierung durch, die immer den zweiten Takt betont. Dieser glatten Abfolge entspricht nicht nur flüssige Begleitung, die keine Stöße gibt, sondern auch das Ausdrücklichmachen der Taktpaarigkeit in T. 3—4. Die kurze Note, jetzt zwei Sechzehntel in T. 3, hängt sich nicht mehr an die vorausgehende Eins, sondern bindet den folgenden Takt heran, der wieder das fallende Achtel hat. Nicht Einzeltakte sind gegeneinandergestellt, sondern gleichbetonte Gruppen gebildet. Demgemäß erscheint T. 3 der „verbindliche“ Septakkord, während im Freischützwalzer der lapidare Klang der V. Stufe steht. Das Tempo — deshalb auch die 3/8-Notierung — kann rasch sein, da es keinen Widerstand im Ablauf gibt. *Moderato* schreibt Steibelt am Anfang nur, um Raum für Beschleunigung zu haben.

der alpin-österreichischen Volksmusik durchsetzt, denen unverkennbar aus der Kunstmusik stammende melodische, harmonische und spieltechnische Züge entgegenstehen, wodurch das Ganze etwas zwittherhaft erscheint“ (1962 S. 310).

²⁰ *Deuxième Fantasia avec huit Variations sur la Waltz de la dansomanie composée pour le Piano-Forte par D. Steibelt à Vienne chez T. Mollo et Comp. [vor 1809].*

Weber dachte im *Freischütz* nicht an diese Art Konzert- und Gesellschaftswalzer; für ihn schloß die Bezeichnung Walzer auch noch einen bodenständigen, dem Ländler ähnlichen Tanz ein, der im Freien und mit schwerem Aufstampfen auf jeden Taktschlag getanzt wurde.²¹ Später ging dem Begriff dieser Bereich verloren, wie W. H. Riehl schon 1858 bemerkte: *Der Walzer war vordem . . . ein volksmäßiger Ländler gewesen . . . Seit Webers „Aufforderung“ . . . ist es uns unendlich schwer, die ältere, sinnig gemütliche Tanzmusik überhaupt nur noch tanzbar zu finden.*²² Doch noch Wagner kannte den alten Walzertyp. In der ersten Fassung seines Pariser Freischützaufsatzes, die erst jüngst bekannt geworden ist²³, hatte er zunächst vom *Walzer der böhmischen Bauern* gesprochen, dann aber, um Mißverständnisse auszuschließen, in *Ländler der böhmischen Bauern* verdeutlicht.²⁴

Der Ort der Handlung (*Scene: In Böhmen*, so der Theaterzettel der Uraufführung) hatte Weber veranlaßt, einen urwüchsigen Tanz zu kopieren, wie er ihn wohl kannte. Als er am *Freischütz* zu arbeiten begann, lag eben eine dreijährige Kapellmeisterzeit am Prager Theater hinter ihm. Dem Gedanken einer musikalischen Topographie folgend, hatte Weber 1815 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung einen Bericht über Prag verfaßt: . . . *Einen höchst vortrefflichen Zweig der praktischen Tonkunst unter uns kann ich Ihnen noch nennen, und zwar den der Tanzmusik, die man schwerlich außer Wien irgendwo besser und sorgfältiger gepflegt hören kann, und die zu kultivieren auch kein kleiner Gegenstand der Aufmerksamkeit der hiesigen Musiker ist, da im Fasching manchen Abend 3 bis 400 — sage: drei- bis vierhundert — Bälle sind. Horribile dictu! Es läßt sich aber polizeilich erweisen. Ja, ja, die Musikliebhaberei geht seit Jahren immer mehr und mehr abwärts — in die Füße, und selten bleiben noch beträchtliche Reste oberwärts sitzen!*²⁵

²¹ M. Carner 1948 S. 22 (vgl. MGG 14 Sp. 227). Freilich war es nicht zu verwehren, daß auch der Freischützwalzer Salonmusik wurde. Bei Messemaeckers in Brüssel erschien er als *Valse Favorite. Du Freischütz (Le Robin des Bois.) Arrangée pour la Voix. Paroles de Mr. le Comte de la Garde. Accompagnement du Piano ou Harpe. Dediée à Mademoiselle Hampton. Par C. M. Sola.* Interessanterweise ergänzt diese Karikatur — den vielen „Tyroliennes“ und „Styriennes“ mit „Mélodies suisses“, Folge des Rossinischen *Tell*, zugehörig — im 3. Takt zum Dominantseptakkord.

²² W. H. Riehl, *Musikalische Charakterköpfe* II S. 296f.

²³ Die originale Handschrift kam 1977 über das Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing, zum Verkauf und ist ihrem Inhalt nach vollständig wiedergegeben im Katalog Nr. 210 des Antiquariats (R. Wagner, 1. Teil: Dokumente 1829—1849, S. 3—14).

²⁴ Ges. Schr. I S. 213, vgl. auch S. 223 (*nach dem Takte des gemeinen Ländlers*).

²⁵ Weber, *Sämtliche Schriften* (ed. G. Kaiser) S. 154.

Ob Weber tatsächlich einen in seiner Prager Zeit gehörten Walzer als direkte Vorlage nahm²⁶, was ich wegen der vielen Vorhalte in der Melodiebildung und schon der für Weber typischen Eingangswendung²⁷ für unwahrscheinlich halte, oder nur vom Typus ausging, ist angesichts der Absicht, den Walzer nicht als Komposition, sondern als Zitat darzustellen, unwesentlich. Darin unterscheidet sich der Freischützwalzer noch vom einfachsten Menuett Mozarts, wo die Gattung immer nur der Boden für die Ausarbeitung zur Komposition ist.²⁸

*

Die Bühnensituation verlangt ein allmähliches Verklingen der Musik. Webers Librettist, Friedrich Kind, dürfte hier eine Szene imitiert haben, die schon im Schauspiel *Der Freischütz* von F. X. Caspar vorgeprägt ist, das C. B. Neuner 1812/13 in München mit Musik versehen hat.²⁹ Zur 6. Szene des 2. Akts findet sich ein längerer Text, der in der Partitur über insgesamt sieben Seiten einem instrumentalen Tanz, im Vorspann als *rauschender Walzer* bezeichnet, unterlegt ist:

*Tanz der zurückgebliebenen Landleute . . . Die Mutter tritt aus dem Hause, deutet auf das heranziehende Gewitter, und gibt zu erkennen, daß der Tanz nicht mehr Platz finde — einige aus den Tanzenden gehen ab, die Beherzteren aber bleiben noch und tanzen fort, bis endlich die ganze Bühne leer geworden, nachdem sich die Tanzlustigen nun nach und nach paarweise verlieren.*³⁰

Falls Weber Neuners nie aufgeführte Musik³¹ jemals zu Gesicht bekam, mußte die Partitur für ihn eine Herausforderung zur Neukomposition sein. Denn trotz der auffallenden Abstimmung von Regieanweisung und musi-

²⁶ M. Carner 1948 S. 30: „ . . . the melody of which had been current in Bohemia for a long time.“ Der Hinweis geht wohl auf Ambros zurück, der von böhmischen Weisen im *Freischütz* schrieb, als Beispiel aber den Marsch der Introduction nannte: „*Den komischen Triumphmarsch des Schützenkönigs hat Weber einem Marsche nachgebildet, den man noch jetzt zuweilen aus böhmischen Dorfschenken und auf böhmischen Jahrmärkten erklingen hört — ich hörte ihn in meiner Kindheit, 1820—1824, oft; zum letzten Mal 1848 in Prag*“ (S. 47, folgt Notenbeispiel); vgl. Jones S. 190.

²⁷ Sie kehrt bei der Cavatine Nr. 12 wieder, wenn auch anders harmonisiert.

²⁸ Siehe dazu Walter Koller, *Aus der Werkstatt der Wiener Klassiker* (MVM 23), Tutzing 1975, besonders das Vorwort von H. Hell S. 1—12. Vgl. auch Eggebrecht 1972, S. 18, 49 und 59.

²⁹ Dazu G. Mayerhofer 1933 und 1959.

³⁰ Partitur (ÖNB Wien) f. 99—102. Im Textbuch (veröffentlicht von G. Mayerhofer 1959, s. dort S. 29) heißt es hingegen nur: *Die Musik auf der Bühne und das Volk verlieren sich*.

³¹ Vgl. A. Würz in MGG IX, Sp. 1405f.

kalischer Niederschrift geht die Musik eigene Wege. Sie deutet lediglich das Aufziehen des Gewitters an.

Weber hingegen stellt das Verschwinden der Tänzer dar und schreibt jene berühmte Walzercoda, bei der sich die Musik in der Ferne verliert³² und dabei ihren Schlußpunkt nicht mehr erreicht.

Im Schluß nämlich setzt die Verwandlung an. Der gewohnte Schlußtakt — für die schlichte Walzerform ist beim 8. Takt der wiederholten Reprise das Ende fixiert³³ — tritt nicht ein. Stattdessen scheint der Tanz in der Coda nochmals zu beginnen. Zwar bleibt die Melodie auf ihrem *d*² liegen, doch gerade das lange Halten bis in den nächsten Takt hebt die Schlußwirkung auf; ein Fünftakter als letztes Stück brächte die ganze Ordnung durcheinander. Auch die Begleitung sträubt sich gegen einen Schluß, sie weicht von dem schon fünfmal gehörten 8. Takt völlig ab. Kein einziger Part der Klammer 2 stimmt mit dem ursprünglichen Schlußtakt der Klammer 1 überein: der Baß kürzt, die Trompete dehnt, die Pauke treibt mit ihrem Wirbel weiter, so daß die Viertelbegleitung nicht auf das Hornpaar allein beschränkt bleibt, sondern auch in Holzbläsern — die Klarinette kommt sogar hinzu — und Streichern weiterläuft, wobei das Abspringen in 2. Geige und Fagott einen neuen Anstoß gibt. Zwei Takte später erscheint endlich auch die Melodie wieder, doch bereits mit ihrem 3. Takt, als hätte man die ersten beiden Takte, zu denen nur die Begleitung erklungen ist, überhört.

In der Coda tauchen Melodiefetzen auf, die alle auf den 3. und 4. Walzertakt (T. 7 und 8) zurückgehen. Die erste Schlußwendung des Walzers wird immer wieder nachvollzogen, doch ohne daß ein Schluß nochmals zustande kommt. Beim Umschlag zur Tonika T. 32 steht in Pauke und Fagott zwar das *d*, das vom Kontrabaß mit dem Quintton *A* jedoch annulliert wird. Nach dieser aufgehobenen Schlußbildung vergrößert sich der Abstand zwischen „3.“ und „4.“ Takt:

T. 7—8
D—T
1+1

T. 30—33
D——T
2+2

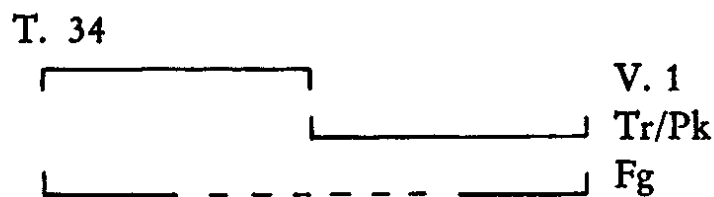
T. 34—41
D————T
4+4

³² Das Verklingen als Mittel einer musikalischen und szenischen Verwandlung hat Weber im *Volkslied* Nr. 19 wiederholt.

³³ Wenn Weber die Walzermelodie im Eingangschor zitiert, kann er über den Schlußtakt hinaus eine kleine Coda mit Vorhaltsüberhöhung und beschließenden Akkordschlägen anfügen, weil hier kein Tanz gilt, wie nicht nur die geänderte 6/8-Notierung, sondern auch Abweichungen in den Begleitstimmen anzeigen: die nachschlagenden Viertel erscheinen nur in der 2. Geige, die Pauke unterstreicht nicht das Stampfen auf die Taktschwerpunkte, sondern hält alle Baßtöne durch.

Tonika und Dominante rücken immer weiter auseinander; auf jedes Melodiestück folgt leere Zeit, seine Taktdauer wird genau verdoppelt. Denn Melodie und zugehörige Begleitung sind auseinandergelegt. Im Hörvordergrund steht einmal die Melodie, dann ihre Begleitung. Da sich T. 34 der einzelne Baustein abermals erweitert, kann auch Verdopplung der Melodie T. 34—35 die Begleitung nicht mehr einholen. Unüberhörbar wird das, wenn die Pauke, erst mit Trompeten, dann allein, T. 36 und 40 den Begleitabschnitt eröffnet.

Die einzelnen Instrumente realisieren den hinter den vier Takten stehenden Zweitakter jeweils anders: Die 1. Violine die erste Hälfte, Trompeten/Pauke die zweite Hälfte; im Fagott ist der Zweitakter sogar unterbrochen und schließt sich erst in der Umrahmung:



Nicht zufällig hat Weber in der Coda auch die Partituranordnung geändert. Fagotti und Timpani tauschen das System, so daß jetzt, wo die Instrumentengruppen sich separieren, Trompeten und Pauken zusammenstehen.³⁴

Der Verlust des komplexen Zusammenhalts zeigt sich besonders an der Aufspaltung der Baßinstrumente. Die ursprüngliche Baßgruppe eines jeden Walzertakts (Kontrabaß-Pauke-Fagott-Bratschen) ist an keiner Stelle der Coda mehr beisammen, schon im ersten Takt nicht mehr; die Bratsche fehlt, und wenn sie im nächsten Takt wieder kommt, setzt die Pauke aus. Eine Übersicht mag die Auflösung des Baßkomplexes verdeutlichen:

Takt	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	bis	56
Kb	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Pk	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Fg	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Va	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Ab T. 44 fehlt jeglicher Baß und jegliche Eins. Vorher waren Lücken wenigstens noch von der 2. Geige notdürftig, T. 39 mit „falschem“ Baß, geschlossen worden.

³⁴ Siehe Faksimile des Autographs (vgl. Anm. 2 oben). Möglicherweise hat sich Weber auch erst in der Coda endgültig für Trompeten statt des zweiten Hornpaars entschieden, s. oben S. 13.

Die Ausdehnung in der Abfolge von Tonika und Dominante, die aus der Trennung von Melodie und Begleitung hervorgegangen war, führt zu einer anderen metrischen Ordnung. Die unregelmäßige Akzentuierung verschwindet zugunsten einer glatten Folge / ° / ° / ° / ° , in der es nun auch einen metrisch leichten Takt gibt (vgl. Pauke T. 28—32 und Kb. T. 34—40). Schon in den ersten zwei Takten der Coda liegt die ganze Umwandlung begründet. Die Begleitung löst sich von der Melodie, der Gegenstoß, der sonst immer dem 4. Takt folgte, bleibt T. 29 aus — mit einem Schlag ist die ganze Kraft und Vitalität aus dem Walzer gewichen. Zeichen in der Partitur ist die decrescendo-Gabel in der 1. Violine, auf der Bühne die Verdunklung: *Es ist ganz düster geworden.*

Die Melodie wird nicht mehr gestoßen, sondern gebunden, in weiterem decrescendo geht das ganze Orchester ins piano und pianissimo zurück.

Jeder Neubeginn hatte sich bisher dem Schluß der vorhergehenden vier Takte entgegengestellt. T. 28 ruht mit einem Mal die melodische Bewegung, so daß man fünf Takte als Einheit begreifen möchte, bis einen Takt später klar wird, daß die wieder einsetzende Melodie schon inmitten einer neuen Abfolge steht, deren Begleitung seit zwei Takten läuft. Der unerwartete Doppelsinn des alten Viertakters — die Erweiterung auf fünf Takte ist Schein, die Verkürzung auf drei mit Verzicht auf den Schluß nicht wirklich erkennbar — macht den Boden schwankend. Weber hat für die Verwandlung der Musik und der Szene an einem Punkt angesetzt, der die 52 Takte lang gültige Ordnung aufhebt. Für einen Augenblick ist der Hörer ohne Orientierung. Bis er wieder Klarheit gewinnt, ist der reale Walzer verschwunden.

Nachdem auch sein Abbild sich in T. 40—41 fast verloren hat, erklingt er ein drittes Mal, noch ungreifbarer und ferner. Die Melodie beginnt in der tieferen Oktav, bleibt zwei Takte lang an ihrem Vorhalt hängen und bringt ihn sogar noch in den dritten Takt (T. 44), als müßte der Anschluß an die Begleitung doch wieder möglich sein — da setzt der schon dünn gewordene Baß aus. Die Melodie stockt. Ohne ihren Antrieb wechseln die Begleitviertel erstmals allein den Klang, der zugehörige „3.“ Takt der Melodie fehlt, nur noch ihr „4.“ Takt kommt, dann verstummt auch die 1. Geige völlig und die Begleitung geht allein weiter, *poco a poco morendo*. Übrig bleiben allein die Hörner.

Indirekter Hornton, ferner Klang und Dunkelheit gehörten für Weber in ihrer Wirkung zusammen.³⁵ Die Rolle der Hörner geht deshalb über

³⁵ *Eines Abends sahen wir in den Zimmern der Voitus noch Licht. Weber schlug vor, ihr einige Accorde zu singen, bestimmte den Tact und den Gang der*

bloße Begleitung auch hinaus. In die Hörner ist eine letzte Spur der Melodie selbst hineingelegt. Ihr melodischer Sekundabstieg $fis^1—e^1—d^1$ zeichnet die Schlußnoten der Melodie aus den Takten 6, 7 und 8 nach. Mit dem Schritt $e^1—d^1$ signalisiert die Hornformel, wenn auch abgeschwächt, in zweitaktigem Abstand weiterhin die Position „3./4.“ Takt, die für die ganze Coda bestimmend war.³⁶

Allerdings macht das Fehlen des Basses auf die Dauer die Taktgrenzen ungewiß, so daß die Begleitviertel die Tendenz von Eins-Zwei bekommen, zumal in T. 48 sich melodischer Schluß der Hornfigur und letzte Melodiewendung der Geigen genau im gemeinsamen d^1 treffen, was als kleiner Akzent wirkt. Mit dem Nachgeben des Taktes verliert sich die letzte Spur wirklichen Tanzes — die letzten tanzenden Paare müssen hier die Bühne verlassen haben.

*

Die Coda begleitet einen Szenenwechsel. Die meisten Burschen und Mädchen sind in die Waldschenke hineingetanz, die übrigen haben sich zerstreut, es ist rasch dunkel geworden. Zurückgeblieben ist allein Max, der sein Mißgeschick nicht verstehen kann. Während der Coda sehen wir Max allein auf der Bühne und fühlen mit ihm — wir hören seinen Eindruck vom Walzer. Die Szene Nr. 3 des Max beginnt der autographen Partitur nach im Walzer. Während des gesamten Walzers und seiner Coda läuft ein leeres System (*Max*) mit, das nicht unbezeichnet weitergeht, weil gerade soviel Platz im Notenpapier wäre, sondern mit eingetragenen Pausen als Bestandteil des Walzers kenntlich gemacht ist. Die Möglichkeit einer Umorientierung steckt von Anfang an in der Schrift.

Mit der Coda wechselt die Musik die Perspektive. Der Tanz war allen zugehörig. Die Coda ist mit den Ohren von Max gehört. Die Musik ist nicht mehr direkt gegenwärtig, spielt nicht mehr quasi an der Rampe, sondern ist in die Vorstellung eines einzelnen gerückt und trägt dabei Spuren von Vergangenheit und Erinnerung. In Rossinis *Barbier* von 1816 ziehen sich am Ende der Introduction die Musikanten auf der Bühne

Modulation und wir erfuhren, daß die stille Nacht den gedämpften Gesang wie fernen Hörnerklang den Ohren der Sängerin zugetragen, lautet ein Bericht von Webers Berliner Freund H. Lichtenstein über eine Begebenheit aus dem Jahr 1812 (dessen Aufzeichnung sind der Ausgabe von Webers Briefen an Lichtenstein, hrsg. v. Ernst Rudorff, Braunschweig 1900, auf S. 1—13 vorangestellt).

³⁶ Erstmals war der kleine Gang im Horn mit den dazugehörigen Hornquinten T. 32 aufgetaucht, wo die Auflösung einsetzte, als „3.“ und „4.“ Takt sich nicht mehr zu einem Paar zusammenfügten.

zurück. Der Graf bleibt allein. Die Musik wird leiser und dünner. Hörner und zuletzt Streicherpizzicati sorgen für ein Verklingen. Die Musik selbst bleibt aber die gleiche. Rossini wiederholt in bekannter nachkadenzierender Ritornellmanier nur immer den Schlußschritt.³⁷ Es gibt keinen Umschlag, keinen Wechsel in der Struktur.

Der Walzer von Weber hingegen enthält zwei Arten von Musik.³⁸ Die Musik wird nicht nur leiser, sie verwandelt sich. Aus der direkten Musik des Tanzes wird die indirekte des gewesenen Tanzes.

Die verschiedene musikalische Präsenz von Walzer und Coda führt zu einem Bruch in der Zeitlichkeit — eine bis dahin undenkbbare Erscheinung: *Es sind Dinge darin, die in dieser Weise noch nie auf der Bühne waren, die ich daher ohne das mindeste Anhalten an schon Vorhandenes gänzlich aus meiner Phantasie schaffen mußte*, schrieb Weber 1826 nach einer Aufführung des *Freischütz* an seinen Freund H. Lichtenstein.³⁹ An der Walzercoda wird direkt greifbar, was Weber im Brief andeutete. Die Coda hat weder ein Vorbild in früheren Kompositionen, noch ist sie naturalistisches Abbild eines akustischen Vorgangs.⁴⁰ In der Walzercoda ändert

³⁷ Ritornellcharakter hat auch das kurze Orchesternachspiel am Schluß des 3. Aktes von Glucks *Armida*, das Berlioz anläßlich einer Berliner Aufführung beschrieben hat (*Der Maschinist läßt den Vorhang zu früh fallen; er muß warten, bis der letzte Takt des Schlußritornells sich hören läßt; sonst kann man nicht sehen, wie sich Armide mit langsamen Schritten nach dem Hintergrund der Bühne entfernt, während das Herzklopfen und die Seufzer im Orchester schwächer und schwächer werden*, Lebenserinnerungen S. 344). In diesen Zusammenhang gehört auch der Engelschor „*Glory to God*“ aus Händels *Messias*, wo das Orchesterritornell das Verschwinden der Engel andeutet; eine kadenzierende Sequenz ist durch Pausenunterbrechung ins Stocken gebracht.

³⁸ Mendelssohn hat dies, als er im Melodram Nr. 12 der Sommernachtstraum-Musik (T. 17: *Hier ist der Hochzeitszug fortgezogen und es wird dunkel auf der Szene*) den Weberschen Effekt zu wiederholen versuchte, durch Verbindung zweier verschiedener Themen imitiert. Das *e-moll* des 2. Hochzeitsmarsch-Taktes verbindet sich T. 26 mit dem Motiv des Elftentanzes; sonst ist die Entfernung eher konventionell über die Dynamik allein verwirklicht: der Hochzeitsmarsch kehrt T. 17 — wenn man von Änderungen absieht, die sich durch die andere Paukenstimmung ergeben, unangetastet im *piano* wieder, die Reprise T. 25 geht ins *pianissimo* zurück.

³⁹ Weber an Lichtenstein (ed. Rudorff S. 100).

⁴⁰ Dagegen Waltershausen S. 73f: „Fein beobachtet und unmittelbar der Natur entnommen ist das Verklingen des Walzers, in dem endlich nur noch die Reste der Walzerbegleitung in den Hörnern übrigbleiben. Man muß derartige Tanzmusik aus der Ferne hören, um zu beobachten, wie im Verklingen zuerst die Melodie, dann der Baß, vorausgesetzt, daß er vom Kontrabaß gespielt wird, zuletzt aber die in der ländlichen Musik verhältnismäßig dicken Mittelstimmen verschwinden.“

Weber in einem neuartigen Kompositionsprozeß den Umriss einer gegebenen Musik und damit ihre Bestimmung und Bedeutung. Die gleiche Musik, die eben noch Versatzstück war, erscheint mit einem Mal in einer Reflexionsstufe und ist nicht mehr unmittelbarer Tanz.

Richard Wagner war fasziniert von der ganzen Szene. Nicht weniger als sechs Mal insgesamt kommt er 1841 in seinen beiden Freischützberichten, dem einen fürs französische, dem andern fürs deutsche Publikum, auf den Walzer zu sprechen.⁴¹ Zu Anfang des zweiten Aufsatzes offenbart Wagner, was ihn so bewegt hat, daß er zum Schreiben gedrängt war, wobei ein glänzend ironischer Novellen-Stil die innere Anteilnahme halb leugnet, halb offenlegt:

. . . ich fühlte eine glühend heiße Wunde, die mir in den Kopf drang, statt des Blutes aber — die entzückendsten Tränen fließen machte. Was es war, bei welcher Veranlassung es war, daß ich diesen segenvollen Dolchstoß empfing, das kann ich hier im großen, vortrefflichen Paris niemand sagen; — denn hier gibt es meist nur Franzosen, und die Franzosen sind ein lustiges Volk, voll Spaß und Witz, — sie würden gewiß noch lustiger werden, noch mehr Spaß und noch bessere Witze machen, wenn ich ihnen sagen wollte, was mir jene göttlich wohltätige Wunde schlug.

Ihr aber, meine hochbegabten deutschen Landsleute, werdet nicht lachen; ihr werdet mich verstehen, wenn ich euch sage: — es war bei einer Stelle im „Freischütz“. Die Stelle war es, wo die Bauern ihre Mädels zur Hand genommen hatten und mit ihnen in die Schenke wälzten; der bräutliche Jäger blieb allein am Tisch im Freien, — er brütete über sein Mißgeschick; — der Abend ward immer dunkler, und in der Ferne verklangen die Hörner der Tanzmusik. — Ich weinte als ich dies sah und hörte, und meine Nachbarn in der Pariser Oper glaubten, es müsse mir ein großes Unglück passiert sein. Als ich mir die Tränen abgetrocknet hatte, putzte ich meine Augengläser und nahm mir vor, etwas über den „Freischütz“ zu schreiben.⁴²

Für Wagners spätere Werke blieb der Eindruck der Walzer-Coda unauslöschlich. Bei den großen Szenenwechseln — vor dem Nachtgesang im *Tristan*, vor dem Fliedermonolog in den *Meistersingern* — wird er wieder lebendig, wenn musikalische Verwandlung eine Verwandlung der Bühne hervorrufen soll.

⁴¹ Berlioz hingegen, in seinem Freischütz-Beitrag, machte zu vielen Szenen Anmerkungen, den Walzer übergeht er (*Voyage musical* I, 1844, S. 367—381), während Pfitzner umgekehrt als einziges Einzelbeispiel den Walzer nennt (Webers *Freischütz*, Geleitwort zur Aufführung vom 11. 6. 1914, *Ges. Schr.* I S. 83).

⁴² *Ges. Schr.* I S. 220f.

2. Das Scherzo der 3. Symphonie von Robert Schumann

„Ein Historiker späterer Zeit wird vielleicht einmal auf den Gedanken kommen, die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts vom Standpunkte der Weber'schen Kunst aus zu betrachten. Der Gedanke würde kein unglücklicher sein“, sagte 1886 Philipp Spitta in seiner Gedenkrede zum 100. Geburtstag Carl Maria von Webers.⁴³ Weber und Schumann sind zwei Namen, die man selten zusammen hört, weil die musikalischen Gattungen, in denen sie Großes geleistet haben, so entgegengesetzt sind. Von der Beobachtung her, daß sich bei Weber, im Freischützwalzer, die Musik in eine direkte zitierte und eine indirekte teilt, die als reale Musik erst durch einen „Hörer“ hindurchgegangen ist, wird aber klar, daß Schumann von Weber wesentliche Anregungen erfahren konnte. Was bei Weber Ausweichen in einen unentdeckten Bereich war, wird für Schumann eine Heimat; die Gegenwelt des Realen ist ihm die ferne. Becking meinte wohl etwas Ähnliches, wenn er schrieb: „Der Klang dringt jetzt [bei Schumann] in umgekehrter Richtung vor. Während er bei Weber verhallt und ins Ungewisse hinausgeht, kommt er bei Schumann dorthin und wird von dort hereingezogen.“⁴⁴ Zwischen Schumanns Musik und ihr Publikum schiebt sich ein drittes Medium, der Komponist als subjektiver Hörer.⁴⁵

*

Der Freischützwalzer hat in Schumanns Papillons op. 2 einen deutlichen Widerhall gefunden. In den *Großvaterertanz* des Finale klingt der Anfangswalzer hinein.⁴⁶ Wie bei Weber kommt die Melodie aber nicht mehr voran, sie bleibt am ersten Takt hängen, dessen Skalenanstieg Schumann immer weiter reduziert (T. 53—65), bis T. 65—68 nurmehr die

⁴³ Spitta 1886 S. 270.

⁴⁴ Becking 1928 S. 204.

⁴⁵ „Durch diese Kompositionsart wird ja der schaffende Musiker zugleich zum Zuhörer seiner eigenen Musik“, schrieb W. Gertler über das Komponieren Schumanns am Klavier (S. 38).

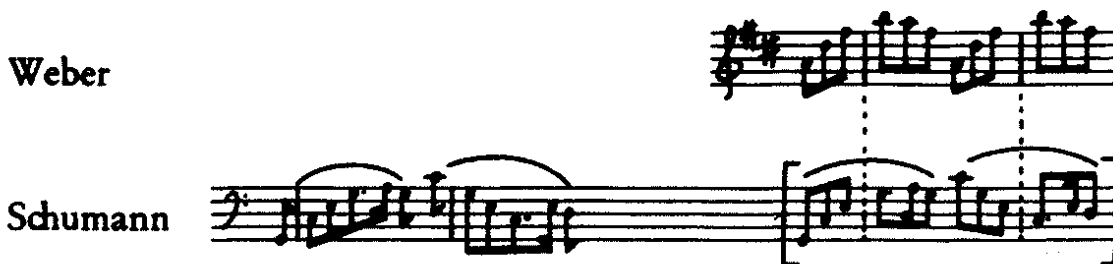
⁴⁶ Nachträglich — wie eine Rasur in der Stichvorlage zeigt (vgl. Dale S. 37 und Boetticher 1968 S. 57) — fügte Schumann dieser Themenkombination einen sechsmaligen Glockenschlag mit a^2 ein, zu dem Abert 1920 S. 63 vermerkte: „Die sechs Schläge der Turmuhr lassen allmählich auch den Kehraus verstummen, dann hören wir nur noch langgezogene Töne und verhallende Mittelstimmen, ein verhauchender fragender Akkordklang — und das Stück ist zu Ende“, ohne aber auf das Vorbild Webers zu verweisen. (Zum Programm der Papillons nach Jean Pauls *Flegeljahre* s. Boetticher 1941 S. 611—613 und ergänzend E. Lippmann 1964). Auf den Zusammenhang mit dem Freischützwalzer hat d'Indy (III S. 135) hingewiesen, in der deutschen Literatur dann lediglich Hopf (S. 102—104).

Begleitung — mit den gleichen Tönen wie bei Weber — übrig ist. Selbst die Generalpause (Weber T. 55, Schumann T. 69) ist noch gemeinsam.⁴⁷

Der Freischützwalzer hat aber außer in dieser frühen Komposition auch noch in einem späteren Werk seine Spuren hinterlassen: im Scherzo der 3. Symphonie von 1850.⁴⁸ Die Forschung hat eine solche Verbindung bisher nicht gezogen, der Satz gilt lediglich als „volkstümlich“.⁴⁹

Mosco Carner hat das Charakteristische benannt: „A scherzo only in name. For its heavy, leisurely gait in three beats with tenuto punctuations on the second and third beats (brass and upper strings), and the common-chord arpeggio of its theme proclaim it a true teutonic cousin of the Austrian Ländler.“⁵⁰

Die Melodie geht wie bei Weber in Achteln, sie hat den gleichen Dreiklangsaufschwung, eine Betonung des melodischen Schwerpunkts, nicht mit Vorhalt, aber Punktierung, und ähnlich überhängenden Schluß zum 6. Achtel.



Aber Schumanns Melodie scheint falsch im Takt zu stehen. Der Taktstrich ist ein Viertel vorgerückt, mit ihm die einfache Walzerbegleitung von Baß und nachschlagenden Vierteln. Die Begleitung spiegelt in ihrer Grundbesetzung mit Kontrabaß (ohne Cello), Violine 2 und Hörnern — erweitert durch Pauke, Violine 1 und Trompeten — eine Schicht naturalistischer Tanzmusik wider. Sie kommt aber nicht wirklich zum Tragen,

⁴⁷ Vgl. auch die Motivzerstückelung am Ende zu *Florestan* im *Carnaval* op. 9, wo ja ebenfalls der Walzer aus den Papillons hineintönt.

⁴⁸ Über Entstehungsgeschichte und Quellen informiert am ausführlichsten Linda Roesner 1973 I S. 195—203.

⁴⁹ Wasielewski 1858 S. 271; vgl. Reimann 1887 S. 108 oder Abert 1920 S. 103.

⁵⁰ Carner 1952 S. 234 (teilweise wörtlich entnommen von B. Schlotel S. 298), vgl. schon Reimann S. 108 („ländlich gemütliche Weise“), Tovey 1936 II S. 54 („a slow Ländler“) oder Coeroy (S. 94: „thème de laendler populaire“) und Gebhardt 1968 S. 198 (bei ihm S. 198—200 ein Überblick über den ganzen Satz). Niggli 1898 S. 55 hingegen spricht von einem „behaglichen Menuett-Tempo“, was Grove 1909 übernommen hat („a piece in the mould of the more antiquated and dignified Menuet galante“, S. 791). Schauffler schließlich kombiniert beides (1945 S. 412: „That curious cross between a minuet and a Ländler“).

Schumann, 3. Symphonie

SCHERZO.

Sehr mässig. *Andante*.

Flauti.
Oboi.
Clarineti in B.
Fagotti.
Corni in F.
Corni in C.
Trombe in F.
Timpani in C. G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

Sehr mässig.

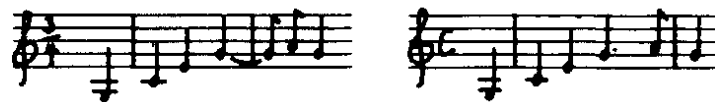
poco rit. Im Tempo.

poco rit. Im Tempo.

poco rit. Im Tempo.

weil die Melodie sich nicht einpaßt. A. Niggli beschrieb nur einen oberflächlichen Eindruck, nicht die Komposition, wenn er von einer „schlicht anmutigen Melodie“ sprach, die „in regelmäßiger zweiteiliger Liedform ausgesponnen wird“ (1898 S. 56).

Die Taktnotierung verkürzt den Auftakt auf eine Note; aber als Achtel will man sie nicht nehmen, der Ländler hat das Viertel zum Einzelnotenauftakt. Folglich erscheint die ganze Melodie in einer falschen rhythmischen Ebene notiert. Die Großgliederung geht auf diesen Aspekt ein. Nach acht Takten fehlt das Wiederholungszeichen. Die zweiten vier Takte gelten als in der Oktavlage geänderte, ausgeschriebene Wiederholung.⁵¹ Das heißt, daß vier Takte erster und „achtaktiger“ Teil des Tanzes sein wollen; die typische Wendung zur V. Stufe ist ihnen auch eigen. Durch rhythmische Vergrößerung den Notierungsgegensatz aufzuheben, mißlingt aber. Die Melodie in Vierteln gehört nicht mehr dem 3/4-Takt an, eher dem geraden Takt.



Als Typus gehören doch Achtelbewegung und 3/4-Takt zusammen wie im Walzer Webers. Nur passen sie bei Schumann nicht ineinander. Selbst ein Verlegen des Taktstriches (vgl. 1. Notenbeispiel oben), das die Begleitung ohnehin verbietet, löst den Widerspruch nicht. Denn eine Eigentümlichkeit der Melodie ist, daß die ersten drei Achtel immer den Schwerpunktsklang vorausnehmen, so daß zur Punktierung nie ein Klangwechsel erfolgt und zum melodischen Schwerpunkt nie ein harmonischer hinzutritt.

Der Klang verträgt sich aber auch mit dem notierten Takt nicht. Beim ersten Wechsel in T. 2 zur Dominante kann sich die neue Station nicht ausbreiten. Nicht allein, daß Pauke und Kontrabaß ihr mit C entgegenstehen, die Nähe der nächsten Takt-Eins bricht den Vorgang einfach ab. Das Gleiche wiederholt sich zwei Takte später entschiedener. Über ihre eigene Dominante will die V. Stufe G in T. 4 ein Gegengewicht zur Tonika C herausbilden. Doch sie kann sich nur ein Viertel lang behaupten. Wie in der viertaktigen Reihung des Freischützwalzers stoßen — jetzt alle zwei Takte — Schluß und Anfang aufeinander, doch noch viel intrikater. Der Schluß ist nicht fertig, wenn er dem Anfang schon wieder weichen muß; er hat bei dieser unausgeglichene Klangverteilung noch keine Verankerung im Takt gefunden.

⁵¹ Vgl. das Scherzo von Beethovens Violinsonate op. 24 oder das Menuett des Quartetts op. 59 Nr. 3.

Die drei Hauptelemente Melodie, Klang und Takt sind immer nur annähernd kongruent, aber nie wirklich deckungsgleich. Durch die wechselnden Konstellationen ergeben sich immer andere Schwerpunkte. Schon bei den ersten zwei Takten laufen die Akzente gegeneinander:



Im 1. Takt stehen sich Eins und Zwei unentschieden gegenüber, im 2. Takt hingegen setzt sich innerhalb der verlagerten Doppelbetonung die Drei mit Melodie- und Harmonieschluß durch. Während des Satzes ergeben sich immer wieder andere Betonungsfolgen: T. 108 drängt sich eine entschiedene Eins-Betonung vor, die sogar die Begleitviertel verrückt.

Das Suchen nach der „Kongruenz“ im steten Wechsel der Akzente — wohl entscheidendes Moment für den ersten Höreindruck eines verqueren Ländlers⁵² — tritt besonders an den großen Schlüssen zutage. In T. 32 (Klammer 1) beginnt im Kontrabaß noch *vor* dem Schluß die Wiederholung des ganzen Teils, und beim zweiten Mal (Klammer 2) drängt sich in den Schlußklang die ganz andere Tonart des nächsten Abschnitts. Das dritte Viertel trägt damit zwei Klänge gleichzeitig: *C-Dur* und *a-moll*.⁵³ Dabei ist nicht intervallische Dissonanz das Wesentliche — sie ist zudem vermeidbar, Schumann verzichtet auf *g* (Ob. 1) sowie *a* auftritt (Hr. 1/2) —, den Kern bildet die „metrische Dissonanz“: Eine Stelle ist von zwei verschiedenen, nicht aufeinander bezogenen Vorgängen besetzt.⁵⁴

Auch wo sich keine derartige Überschneidung ergibt, kommt ein Schwanken in die Schlußbildung. Die Erfahrung des immer unvollkommenen Zweitakters beherrscht schon den ersten größeren Abschluß T. 16. Wenn nach dem *poco ritardando* die letzten zwei Takte mit dem Thema *im Tempo* einsetzen, spaltet sich aus der Melodie eine zweite, versetzt um

⁵² „An owlish jest is this scherzo“ (Young S. 200).

⁵³ Ein ganz ähnliches Eindringen von *a-moll* in den *C-Dur*-Klang findet sich in der Arietta von Beethovens Sonate op. 111, ebenfalls beim 3. Viertel im Schluß unter der Klammer 2 (T. 8). Es könnte sehr lehrreich sein, den anderen Bedingungen bei Beethoven nachzuspüren, die punktuell zur gleichen Erscheinung geführt haben.

⁵⁴ Weingartner empfahl für die beiden Teile unterschiedliches Tempo; den *a-moll*-Teil will er langsamer und fordert das „ruhigere Zeitmaß“ schon zum 3. Viertel T. 32 (II S. 94).

ein Viertel (Klar, Fg, Hr. 1/2), als könnte sie korrigierend vielleicht den richtigen Schlußpunkt treffen — T. 108 versucht sie sogar, auf jedem einzelnen Taktviertel durchzudringen.⁵⁵

*

Josef W. von Wasielewski schrieb 1858 in der ersten Schumann-Biographie, die Symphonie in *Es* könne man *im eigentlichen Sinne des Wortes „die Rheinische“ nennen, denn Schumann erhielt seinen Äußerungen zufolge den ersten Anstoß zu derselben durch den Anblick des Cölner Domes*, der Anlaß für den 4. Satz wurde (S. 270). Abert bezieht alle Sätze auf den Titel „Rheinisch“: Scherzo, Adagio und Finale gäben „prägnante Bilder aus dem Leben und Treiben am Rhein.“⁵⁶ Man wird ihm — oder noch besser Schumanns Reisebericht über die erste Rheinfahrt⁵⁷ — gerne folgen, aber genauer fragen müssen, welches Bild im Hörer entstehen soll.⁵⁸

Was Schumann 1850 in der 3. Symphonie aus einem Ländler macht, läßt sich weder mit „Zitat“ noch mit „Stilisierung“ erfassen. Beide Begriffe zielen auf etwas Gegenständliches, sei es unbehauen oder fein geschliffen. Schumann stellt nichts Greifbares vor uns hin. An dem ländlichen Tanzvergnügen können wir nicht teilnehmen, nicht mittanzen. Es ist der Blickpunkt der Freischütz-Coda, den Schumann darstellt.

Tanz- und Ballszenen übten auf Schumann eine große Faszination aus⁵⁹ und immer wieder spiegelt sich in seiner Musik der Beobachter, nicht der Tänzer. Die Szenerie des Scherzo stellt einen Fremden dar, der an einem ländlichen Fest vorbeikommt, eine Weile zuhört, sich dabei eines Erleb-

⁵⁵ Diese Stelle hat sich Schumann bei der Skizzierung gesondert notiert (vgl. die Edition nach dem Original — BN Paris MS 329 — bei Roesner 1973 II S. 5—35 und den Kommentar Bd. I S. 225f und 230f). Auffallend ist, daß ansonsten die Skizze zum Scherzo bis in Details hinein der endgültigen Partiturfassung entspricht.

⁵⁶ Abert S. 103, ähnlich auch Niggli und Weingartner. Den Anlaß gab wohl ein Brief Schumanns an den Verleger Simrock: *Es hätte mich gefreut, auch hier am Rhein ein größeres Werk erschienen zu sehen, und gerade diese Symphonie, die vielleicht hier und dort ein Stück Leben widerspiegelt* (Erler II S. 139). Zum Briefwechsel über die Drucklegung s. Roesner 1973 I S. 276—279.

⁵⁷ Vgl. den Brief vom 24./25. Mai 1829 an die Mutter (Jugendbriefe S. 45—61); auf der Reise traf Schumann übrigens auch einen Tanzmeister (s. S. 56f).

⁵⁸ Carner (1952 S. 234) schrieb von einer ursprünglichen, jedoch wieder getilgten Satzüberschrift „Morning on the Rhine“, wofür aber weder das Autograph noch die erhaltenen Skizzen eine Bestätigung geben.

⁵⁹ Sternfeld S. 275—277 („Der junge Schumann und der Ballsaal“).

nisses erinnert und wieder weiterzieht.⁶⁰ Diese Szene hat literarische Vorbilder. So erinnert sie an ein von Schumann auch vertontes Gedicht Eichendorffs: „*Es zog eine Hochzeit den Berg entlang*“.⁶¹ Sie läßt aber auch an einen Bildtypus des 19. Jahrhunderts denken, „jenen Blick von einem erhöhten Standpunkt aus, der aus vielen Gemälden C. D. Friedrichs vertraut ist, in dem eine Gestalt im Vordergrund sich silhouettenhaft vor einer endlos weiten Landschaft oder einer fernen dunstverhangenen Stadt abhebt“.⁶²

Das Verlassen der Szene verwirklicht Schumann mit einem kleinen Griff. Nach der Abschiedsgeste, dem zweimaligen Terzfall, steht kein Schlußakkord, sondern unisono der Quartsprung g—c. Die Melodie will von neuem beginnen, es wird ihr aber nicht mehr zugehört.⁶³

Im ganzen Scherzo ist vom Tanz nur ein achttaktiges Gerüst stabil, das den Halt für wechselnde Eindrücke gibt. Im zweiten Teil T. 17ff verliert der Betrachter das Interesse und geht anderen Gedanken nach, bis die beharrliche Melodie sich wieder aufdrängt.⁶⁴ Das muntere Hörnertrio ver-

⁶⁰ Annäherung und Entfernung sind noch vor Berlioz' *Harold* und *Cellini* wie Wagners *Tannhäuser* beliebte Mittel der Bühnenmusik (hier gab jedesmal ein Pilgerzug das Bild, vgl. dazu Dömling 1976 S. 250ff. Berlioz hat in seinen Memoiren das Herankommen und Weiterziehen eines Pilgerzugs auch in Worten „komponiert“, s. Lebenserinnerungen S. 176); in Neuners „Freischütze“-Musik (vgl. Anm. 30 oben) werden Auftritt und Abgang des Chores derart gestaltet: *Musik beginnt und führt den nachfolgenden Chor ein, der anfangs aus der möglichen Ferne gehört wird, bis er näher kommt und sich ebenso wieder verliert* (vgl. Mayerhofer 1959 S. 22).

⁶¹ H. Knaus S. 83 hat die „im romantischen Empfinden starke Neigung zum Abseitsstehen, zur Isolation“ bei Eichendorff gut charakterisiert, aber nicht an der Musik Schumanns gezeigt.

⁶² Schlager S. 121, vgl. auch weiter unten S. 62. Schon Franz Brendel, Schumanns Nachfolger als Redakteur der Neuen Zeitschrift für Musik, beschreibt 1845 mit Begriffen wie *Vordergrund*, *Hintergrund* und *Perspektive* Schumannsche Kompositionen: *[Sie] sind häufig landschaftlichen Gemälden, in welchen der Vordergrund in scharf begrenzten klaren Umrissen hervortritt, der Hintergrund dagegen verschwimmt und in einer unbegrenzten Perspektive sich verliert, sind einer von Nebeln verschleierten Landschaft zu vergleichen, aus der nur hier und da ein Gegenstand sonnenbeleuchtet hervortritt* (Brendel in NZfM am 19. 2. 1845).

⁶³ Der Auftakt verwandelt sich für den nächsten Satz in es^1 — c^2 und führt damit in eine neue Sphäre. Weingartner empfahl übrigens, „ohne Unterbrechung zwischen den einzelnen Sätzen zu spielen“ (II S. 84). Das Äußere von Schumanns Skizzen, wo das Scherzo erst nach dem langsamen Satz steht, scheint diesem Zusammenhang entgegenzustehen; doch Roesner konnte zeigen, daß dennoch das Scherzo vorher komponiert worden ist (1973 Bd. 1 S. 214).

⁶⁴ Gebhardt sah darin rein formal „Rondocharakter“ (S. 199), Roesner hingegen vermutete hinter der Aufhebung einer strikten Trennung von Scherzo- und Triomotiven eine kontrapunktische Absicht und sprach von „a study in contrapuntal combination“ (1973 Bd. 1 S. 230).

wandelt sich im Hörer in ein schmerzliches Klagelied⁶⁵, die Gedanken des vorigen Teils spuken weiter. Erst wenn das Hauptthema den Nachsinnen wieder in Bann zieht, sind sie abgeschüttelt. Fast vergnüglich werden ein paar Stücke der Melodie mitgebrummt — hinter den Takten 100—104 steckt die vollständige Melodie, zweimal ihre beiden Anfangstakte, von den sechs Noten sind aber immer nur vier zu hören.⁶⁶

Es geht nicht darum, das Bild möglichst liebevoll auszumalen. Wichtig scheint mir, daß die Musik nicht auf der gleichen Ebene steht wie wirkliche, mitvollziehbare Musik. Zwar ist man versucht, diese wirkliche Gestalt aufzuspüren. Aber der Tanz, der hinter dem Scherzo steht, entrückt jedem Zugriff. Das zweiseitige, direkte Gegenüber von Musik und Publikum ist gebrochen. Schumanns Musik hat sich die gewandelte Perspektive der Freischützwalzer-Coda zu eigen gemacht.

*

Die geänderte Haltung der Musik verändert auch ihre einzelnen Elemente, bis bei Wagner keines mehr sein eigentliches, im geschichtlichen Gang gewonnenes Wesen behält. Dreiklang, Melodie, Takt, Tonart — sie bewahren mit der Musik des 18. Jahrhunderts nur eine Scheinidentität über den gleichen Namen. Der Bruch im direkten Gegenüber von Musik und Hörer, die Verwandlung der gegenständlichen Musik in eine indirekte, macht eine Neubestimmung selbst einfachster musikalischer Begriffe nötig.

⁶⁵ Von der „richtigen“ Tonart bleibt der Baß: Niggli (S. 56) spricht von einer „eigentümlich phantastischen Episode“, Grove 1909 (S. 791) von einem „very individual Trio in A minor“. Das „pedal C in the bass“ findet er außergewöhnlich, verfällt dann aber in die technische Erklärung „an ‚organ-point‘ on the third of the key“ (vgl. Tovey II S. 54: „that elusive phenomenon a ‚mediant pedal‘“, ähnlich Carner 1952 S. 235: „pedal on the unusual mediant note“).

⁶⁶ Technisch erinnert auch das an die Coda des Freischützwalzers.

II. DIE LANGSAME EINLEITUNG IN NEUER BEDEUTUNG

Der Tanz mit seinem gegebenen Formumriß war das ideale Gegenbild für eine verwandelte Musik, die sich von einer Vorlage abheben konnte. Schumann ging über Weber noch hinaus, wenn er das Nacheinander des Freischützwalzers zu einem Übereinanderlegen der Ebenen umgestaltete.

Den Ausgangspunkt bildete zunächst die Trennung zweier Sphären, die aufeinander bezogen waren und auseinander hervorgehen mußten. Als Repräsentant des Realen konnte anstelle des Tanzes ebenso das Lied oder auch nur das davon abstrahierte Formschema der Periode treten. Die im folgenden herangezogenen Werke unterscheiden sich an diesem Punkt: In Berlioz' *Römischer Karneval* gibt nochmals der Tanz den Halt, zu Anfang von Webers Freischützouvertüre dagegen das liedhafte Element, im Eröffnungssatz von Schumanns 1. Symphonie letztlich das bloße Periodenschema.

Gemeinsam ist den drei ganz verschiedenartigen Werken, daß der Fortgang nicht wie beim Freischützwalzer vom Konkreten abrückt, sondern sich ihm vielmehr nähert. Die Musik erscheint gleich zu Beginn unter neuen Vorzeichen und muß in eine Formkonvention erst hineinwachsen. Das Gliederungsmodell Langsam/Schnell einer Ouvertüre oder eines ersten Symphoniesatzes wird so mit neuem Sinn erfüllt; wie und mit welcher Zielsetzung, das sei im einzelnen untersucht.

1. Der erste Satz der Symphonie in B-Dur von Robert Schumann

Zu den Besonderheiten von Schumanns 1. Symphonie gehört, daß die langsame Einleitung motivisches Material des Allegro-Teils vorausnimmt, mit dem sie zudem durch allmähliche Tempobeschleunigung über 14 Takte hinweg zäsurlos verbunden ist. Der endgültigen Themengestalt ist so ein Platz der Vorbereitung eingeräumt, die fast eine Zwitterstellung zwischen Vokalem und Instrumentalem einnimmt.

Viertaktgruppe anschließt, die ihren Schluß gleichermaßen an die äußerste Grenze rückt. Diesmal ist die Anfügung noch härter. Die neue, wiederholende Gruppe bringt fortissimo ihren eigenen Klang *Es-Dur* schon im Auftakt.⁴ Das Aneinanderstellen von später Endung und verfrühtem Anfang wirkt drückend auf die Abgrenzungen der Viertaktfolge und preßt gleichsam jeden Hohlraum aus dem leeren Perioden-„Gehäuse“.

Eigenwillig an der Melodiebildung ist aber nicht nur der Druck auf die Periodengrenzen. In der Korrespondenz der Schlüsse wie dem wechselnden Duktus aufwärts/abwärts beziehen sich die zwei ersten Viertaktgruppen T. 39—46 wie Vorder- und Nachsatz aufeinander. Die tonalen Verhältnisse stimmen jedoch nicht. Der Vordersatz schließt bereits in der Tonika und der Nachsatz wandert in den abliegenden Bereich von *g-moll*, bis ein Klangruck *C—F* T. 46 die Wendung zur Dominante schafft. Erst die Wiederholung des ganzen Komplexes eine Quart höher T. 47—54 schließt den Tonartkreis mit *B-Dur* am Ende: Während die Vorder- und Nachsatzgliederung der Periode innerhalb von acht Takten zur Geltung kommt, funktioniert ihre klangliche Polarität Dominante—Tonika erst auf der Ebene von 16 Takten.

Ein Merkmal dieser Inkongruenz ist der klangliche Bruch *F—Es* in T. 46, der für ein Verrücken fester und fertiger Teile steht, wie es auch den weiteren Fortgang bestimmt, wenn ab T. 55 nur noch „Vordersatz“-Viertakter einander folgen. In sich umgestellt werden die Einzelteile erst mit T. 63. Zwei Takte gehören jeweils durch die Fanfarentöne zusammen. Die Dehnung der Eins in T. 64 läßt aber jene rhytmische Markierung entstehen, die immer Kennzeichen eines 4. Taktes gewesen war. Daß dieser nun vorgezogen ist, zeigt das Einfallen der Bläser mit dem 2-Viertel-Rhythmus, der sich von T. 42, 50 und 54 herleitet.

Die neue verkleinerte Gruppe bleibt aber trotz des Schlußrhythmus unfertig. Die angelaufene Kadenz nach *Des-Dur* kann sich nicht vollenden. Doch beim dritten Anlauf gelingt dem intensivierten Drängen der direkte Anschluß an das nächste Stück. Der zweite Takt hatte auf jeden eigenen Schluß verzichtet, Schumann wiederholte den punktierten Rhythmus des ersten, tilgte den Klangwechsel innerhalb des Taktes und gab dem ruhenden Klang mit dem zusätzlichen *b* eine erfüllbare Strebung. Die Bässe müssen nicht mehr aussetzen, sie vollziehen den Umschlag mit dem Schritt *des—c* T. 68—69, der Halbschluß signalisiert.

Das Verschieben der Schlußbildung hin zu T. 69 nimmt erstmals den zweiseitigen Druck von der Periodengrenze. Der Neubeginn muß sich nicht mehr von einem Schluß abstoßen. Dadurch wird eine völlig neue, glatte

⁴ E. Kurth 1923 S. 290: „Insbesondere kleine auftaktige Werte belastet Schumann gerne mit eigenen Akkorden.“

Gliederung möglich. Die Akzente sitzen nun regelmäßig in zweitaktigem Abstand. Das Hauptthema selbst ist T. 69 in den neuen Verlauf gebettet: die Endung erscheint akzentuiert bereits im dritten Takt und kann ein zweites Mal nachfedern.

In der neuen Gliederung schwingt das Thema aus. Es ist aus dem Zwang der eingepreßten Form entlassen und kann deshalb auch ins piano zurückgehen. Der Fanfarenrhythmus verliert sich.

Verborgen bleibt der Rhythmus aber weiter gegenwärtig. Nicht nur, daß 3./4. Horn T. 85—88 *dolce* die vergrößerte Fanfare anklingen lassen⁵, das Seitenthema selbst ist mit eben diesem Rhythmus aus der Fanfare hervorgegangen. Verwandtschaft zum Hauptthema besteht auch in der Gliederung. Schumann schreibt abermals Viertakter mit Schluß im 4. Takt. Da die Dominante als Penultima jetzt aber in den 3. Takt zu stehen kommt (E T. 83, C⁷ T. 87), ist die Schlußbildung des nun liedhaften Themas nicht mehr bedrängt. Nur Nebenstimmen wie der nachschlagende Baß oder die Figur der ersten Geige in T. 88 erinnern noch an die gezerzte Periode.⁶

Wie am Ende des Hauptthemas begegnet auch jetzt die Konzentrierung auf Einzeltakte (T. 114, 115), bevor die letzte, gesteigerte Zweitaktgruppe wieder übergreifend T. 118 das nächste Stück miteinbezieht, so die T. 96 ausgesparte Tonika erreicht und gleichzeitig mit dem alten Fanfarenrhythmus den regelmäßigen Ablauf ohne stoppende Schlußbildungen auslöst.

Diesmal verfällt die Bewegung nicht rasch; Schumann kostet die flächige Wirkung der gleichförmigen Impulsfolge lang aus. Ein Bläserstoß zum letzten Achtel jeder Zweitaktgruppe, vorausgenommen schon im Akzent von 2. Geige und Bratsche, treibt jeweils zum nächsten Klang weiter, dessen Einsatz von den Posaunen markiert wird. In der vorgezogenen liegenden Quinte der Celli, die den stetigen Harmoniewechsel T—D⁷—T—D⁷ trägt, steckt noch etwas von dem zähen Abstemmen des Anfangsthemas, bis der *ff*-Einsatz des achttaktigen Tonikablocks T. 126 auch diesen letzten kleinen Widerstand überwindet. Sechs Takte lang dröhnt ununterbrochen der punktierte Fanfarenrhythmus, hineingelegt in die Tonbrechung der Geigen oder direkt sichtbar in Bläsern und Pauke.

*

⁵ Gebhardt S. 24 hingegen: „Die Hörner stellen ihr rhythmisches Rufen (bis T. 80) ein.“

⁶ Vergleichbar dem Hauptthema ist auch noch das Auseinandergehen von Tonart-Bau und Periodengestus: der endgültige *F-Dur*-Schluß von T. 88, der an den Halbschluß von T. 69—80 anknüpft, hat keine Entsprechung im Anfang des Seitensatzes. Dessen *a-moll* (T. 81—84) hat allerdings nicht den Rang von Tonart. Deshalb ist es nur äußerlich korrekt, das Seitenthema (wie M. Carner 1952 S. 194 oder B. Schlotel S. 283) *a-moll* zuzuweisen. Gebhardt S. 30 konstatiert ein „Seitenthema in *a-moll* mit *B-Dur*-Sequenz“ T. 84—88.

An der Bauweise Schumanns ist das zweimal gleich durchgeführte Prinzip auffallend. Durch Ausscheiden der hemmenden Schlußbildung im vierten und zweiten Takt wird die scharfe Zäsurbildung der Periode umgangen. Ihre achttaktige Anlage wird geglättet. Fast der gesamte 1. Satz setzt sich aus Zwei- und Viertakteinheiten zusammen, deren zunehmend angegliche Akzentfolge für einen ununterbrochenen Ablauf sorgt. Selbst die Durchführung bleibt von ihm geprägt. Denn Schumann übernimmt nicht nur Motive aus der Exposition, sondern geschlossene Formteile.⁷ Neu sind nur einzelne Stimmen, die in Bestehendes eingefügt werden wie das „wunderbare kontrastierende“⁸ Oboensolo T. 150ff in die Viertaktsequenz des Fanfarenmotivs.

Das Verfahren Schumanns hat stark additive Züge.⁹ Der Weg zur großen Form führt über Melodiereihung. Vorgeprägte Gliederungsstruktur schlägt hier stärker durch als sonst bei Schumann. Das einmal gewonnene Formmodell breitet sich netzartig über den ganzen Satz — das zentrale Ereignis der Formgewinnung nach der langsamen Einleitung ist für dieses Festhalten an einer gegebenen Gliederung mitverantwortlich. Schumann konnte auf diese Weise in der Skizze weite Strecken des Satzes nur mit leeren Takten und Nummern notieren.¹⁰

Ein Innehalten — und gerade hier bricht die Skizze ab — gibt es erst bei der Coda, wenn der Bewegungsantrieb nachläßt und quasi exterr-

⁷ L. Roesner hat darin eine Analogie zu den frühen Klaviersonaten gesehen (Diss. Kap. V: Schumann and the large forms). Schumann breitet zu Beginn der Durchführung das Hauptthema in zwei Achttaktern aus, versetzt es dann alle vier, dann alle zwei Takte und erreicht T. 178 die originale Gestalt des Hauptthemas auf *D-Dur*: mit seinem Nachsatz, der vollständigen Wiederholung und sogar der Fortsetzung. Schumann fügt so von T. 178 bis 201 einen Komplex von 24 Takten aus der Exposition (T. 39—62) unverändert in die Durchführung ein; selbst T. 202 scheint noch aus der Exposition zu kommen (T. 63), erweist sich aber als Wiederaufgriff des ersten Durchführungsteils. Nur wird das 44-taktige Stück jetzt eine Quinte nach oben versetzt (T. 134—177 = 202—245) und mündet diesmal T. 246 in die Schlußgruppe (Exposition T. 118).

⁸ Gebhardt S. 31 (Niggli S. 16: „Kontrapunkt“). Vorbild für eine getragene Bläsermelodie über dem Untergrund eines rhythmischen Motivs könnte Mendelssohns *Hebriden-Ouvertüre* (T. 159—163) gewesen sein.

⁹ J. Rubinstein hat das in seinem unangenehm bissigen Beitrag für die Bayreuther Blätter (s. dazu unten Kap. IV) an eben dem 1. Satz der 1. Symphonie ausführlich (S. 221—224) dargelegt: *Hier haben wir von der, unter Musikern wohl nicht ganz unbemerkt gebliebenen Erscheinung zu reden, dass die meisten S.schen Werke, vorzugsweise aber die grösseren und grössten, durch Aneinanderreihung von fast ununterbrochenen Reihen simpler Schusterflecke zusammengesetzt, oder — „komponiert“ worden sind . . .*

¹⁰ Hinzu kommen Markierungen mit einer Folge senkrechter Striche (vgl. Boetticher 1941 S. 553 und Roesner 1973 I S. 53f, 58 und 356).

torial, außerhalb des Achttaktgefüges, nämlich einen Takt später, ein ganz neues Thema anhebt.¹¹

Das Kontinuum eines Grundmusters bleibt hier in anderer Weise gewahrt. Schumann hält auch jetzt noch am Fanfarenrhythmus fest, der im Laufe des Satzes verschiedene Wandlungen durchgemacht hat.¹²

Im Seitensatz war die für das Hauptthema und die Schlußgruppe bestimmende Fanfare zunächst verschwunden, um aber bei den zweiten vier Takten in neuer Gestalt wieder zu erscheinen, nämlich vergrößert und so vier Takte zusammenfassend. Die Codamelodie orientiert sich an dieser vergrößerten Fanfare.¹³



Gemessen am unmittelbaren Eindruck einer neuen und weit ausschwingenden Melodie bleibt die rhythmische Ableitung, die für Schumann allerdings große Bedeutung hat¹⁴, eher im Hintergrund. Wenn aber nach 29 Takten (T. 467ff) die auftaktige und punktierte Anfangsformel fortwährend repetiert wird und damit die strikte Viertaktordnung wiederhergestellt ist, dringt das Fanfarenelement stärker vor: bis wirklich in T. 485 die ganze Fanfare in ihrer alten melodischen Gestalt, aber der vergrößerten Form

¹¹ „Wie ein Dankgebet“, schreibt Niggli 1895 S. 13 (vgl. Grove 1908 S. 384: „with all the air of a hymn of thanksgiving and happiness“). Es scheint, als hätte Schumann an Beethovens 6. Symphonie gedacht; direkt vor den „Frohen und dankbaren Gefühlen nach dem Sturm“ kehrt dort Ruhe ein, mit einem breiten Thema, dessen absteigenden Melodieduktus Schumann nachzeichnet — selbst der Flötenlauf über liegender Dominante erscheint noch.

¹² Insofern trifft die Beschreibung von A. Coeuroy nicht ganz („Une coda de mélodie absolument indépendante“ S. 90).

¹³ Möglicherweise war das *Concerto pathétique* von Moscheles (1835) für Schumann eine Anregung. Auch dort wird der Trompetenrhythmus in ein *cantabile* verwandelt (s. Schering, *Gesch. des Instrumentalkonzerts*, Leipzig 1927 S. 190, zu diesem Konzert auch Engel 1927 S. 207—210). Schumann kannte das Konzert; Moscheles hatte es 1835 in Leipzig vorgetragen (Aus Moscheles' Leben I S. 305, vgl. auch Schumanns Brief vom 23. 8. 1837, ed. Wasielewski 1858 S. 365f).

¹⁴ „Das rhythmisch-metrische Gestalten Schumanns bevorzugt einen Grundrhythmus beizubehalten, sei er auch durch Synkopen und Überschneidungen verschleiert“ (Gurlitt 1950 S. 7); vgl. Gertler S. 81 und besonders Roesner 1973 I S. 239: „In the large works of the middle and late periods, rhythmic repetition with melodic variation functions not only as a developmental and transitional ‚working-out‘ device, or as a method of ‚spinnig out‘ a theme, but also assumes structural importance as a means of achieving greater thematic continuity, hence a more tightly knit overall structure.“

erscheint. War sie in der Reprise noch ein Fremdkörper geblieben¹⁵, eine Erinnerung an den anderen Bereich der langsamen Einleitung, ist sie nun erstmals völlig in das Allegro integriert, die eigentümliche Harmonisierung vom „natürlichen“ Hornsatz abgelöst.

Die langsame Einleitung

Die Fanfare erscheint, wie eingangs erwähnt, als Motto zu Beginn der Einleitung. Um die einzelnen Töne hat Schumann lange gerungen. Allein in der Skizze lassen sich wenigstens vier Schriftschichten unterscheiden, wechselnd in Blei und Tinte. Schumann erwog zwei Möglichkeiten.¹⁶



Nach der ersten Probe der neuen Symphonie am 28. Mai 1841 unter der Direktion von Mendelssohn mußte sich Schumann dann für die Form entscheiden, die besser spielbar war¹⁷; beim Beginn mit d^1 sind alle Töne auf den Naturinstrumenten offen zu blasen. Den Allegrobeginn hingegen beließ Schumann bei b^2 . Diese Fassung wurde dann in den Druck übernommen.

Eine gewisse Besonderheit ging durch die Änderung verloren. Bei der Übernahme der Fanfare T. 3—4 ins volle Orchester entspricht der klang-

¹⁵ Vgl. die Fermaten T. 308 und 316. Auffallend ist insbesondere der Übergang von T. 316 auf 317 (entspricht T. 6 und 55).

¹⁶ Vgl. die ausführliche Diskussion in der Literatur (Wölfflin, Kinsky, Schlotel, Roesner). Nach der überzeugenden, freilich nur am Autograph und nicht am Faksimile überprüfbaren Darstellung von Roesner (1973, I S. 362—365) ist der Sachverhalt folgender:

1: Schumann begann in der Skizze das Motto mit d^1 , entsprechend den Allegroanfang mit d^3 — 2: Die Anfangsnote wurde in b geändert, d^1 gleichzeitig durchstrichen. Nicht geändert wurde der Allegrobeginn — 3: In die Partitur wurde die Fassung mit b eingetragen — 4: Der Allegrobeginn wurde in einem letzten Korrekturbeitrag von d^3 zu b^2 geändert.

¹⁷ Quelle ist ein Brief Schumanns an Mendelssohn vom 22. 10. 1845 (ed. Jansen, Neue Folge S. 251), vgl. auch einen mündlich überlieferten Bericht, den Kinsky (S. 344 Anm. 2) mitteilt. In der Literatur schon des vorigen Jahrhunderts ist die Änderung der Fanfare viel erörtert worden. Was bei Wasiliewski 1858 noch in allgemeinen Worten angedeutet war (S. 113), ist bei Spitta (1882 S. 79) näher ausgeführt, danach bei Reimann (1887 S. 103), Wölfflin (1898 S. 11f), Niggli (1895 S. 7).

lichen Steigerung kein melodisches Höherrücken mehr.¹⁸ Gleichwohl spielt für die Harmonisierung die frühere Fanfare auf *b* immer noch eine Rolle. Denn Schumann suchte eine klangliche Gestalt, die beiden Formen, wie sie übereinandergelegt in den Flöten erscheinen, gerecht werden kann. Das aber bedeutet, daß die naheliegende Naturharmonie



ausscheidet, ebenso auch eine Fundamentkadenz, deren Baßschritte *Es—F—B* Quinten zur Oberstimme ergäben.

Aus diesen Bedingungen erklärt sich der seltsam weiche Terzquartakkord vor der Schlußtonika, der dem Motto einen besonderen Charakter verleiht. Die Fanfare erscheint weder als naturalistisches Signal, das seinen Klang mechanisch mit sich brächte, noch als frei bearbeitbares Melodiezitat, das kaum die devisenhafte Abkapselung aus dem Kontext leisten könnte.

Die Fanfare bleibt in einer gewissen Schweben. Eine Tendenz wird allerdings in der mehrstimmigen Form spürbar. Das neutrale Gleichgewicht der einstimmigen Fanfare mit ihrem umschließenden Anfangs- und Endton ist zugunsten einer Zielstreben auf den Schluß hin verändert. Denn erst diese Zielstreben macht es möglich, die Fanfare zu einem eröffnenden Vordersatz zu fassen, der Entsprechung herausfordert. Danach müssen sich die weiteren Anläufe richten: die Takte 5—6 greifen den Rhythmus mit verkürzter Anfangsnote auf und formen das Ende zu einer harten Schlußwendung um, wobei der alte Viertelauftakt wieder erscheint.¹⁹ Nachsatzhaltung wird auch durch den Melodieabstieg betont. Dennoch besteht keine echte Verbindung zum Vordersatz — unvermittelt führt der Nachsatz nach *d-moll*²⁰; er paßt nicht.

Diese Unstimmigkeit löst eine Reihe neuer Nachsätze aus. Auf eine neue Stufe gehoben wechselt die Nachsatzformel T. 8 auf eine Vorhaltsfigur, die mit der Zwei schließt, während die nächsten beiden Takte wie-

¹⁸ Einige Dirigenten wie Mahler und Pfitzner (s. Zlotnik S. 352) ließen deshalb — wahrscheinlich auf den Aufsatz Wölfflins hin — wieder die alte Fassung spielen, da mit Ventilinstrumenten das ursprüngliche Hindernis beseitigt ist.

¹⁹ Die Hörner waren im Autograph noch von der Pauke unterstützt, die statt der ganzen Note die Viertelfolge *F—F—F, B | F* hatte. Schumann schien letztlich dieser falsche Paukenbaß doch zu hervortretend, er korrigierte in die Partitur den unauffälligeren Paukenwirbel auf *F* (Allgemeines zur Paukenbehandlung s. im Kapitel III/4).

²⁰ Vgl. Wölfflin S. 6.

der zur stumpfen Kadenzendung zurückkehren (T. 10). Die Wiederholung des ganzen Vorgangs einen Ganzton tiefer führt in T. 14 fast unerwartet wieder zur Tonika *B-Dur*.

Daß es jetzt dennoch zu keiner abschließenden Nachsatz-Korrespondenz kommt, liegt am Rhythmischen. Der Taktstrich scheint von der Drei des T. 6 ab nicht mehr richtig zu stehen und gegenüber der Fanfare um einen halben Takt vorgerückt.

Die acht Viertel der Fanfare

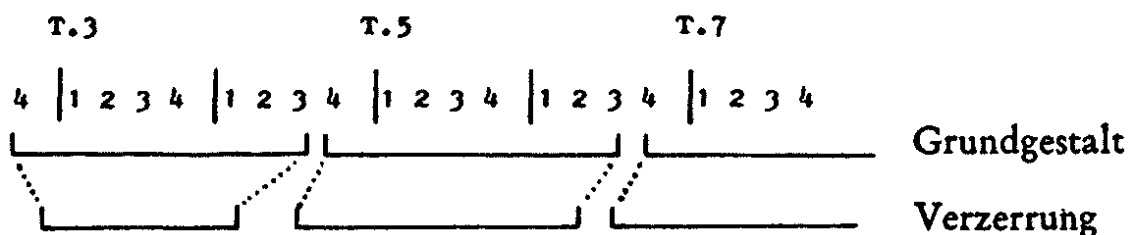


füllen zwei Takte voll aus. Das rhythmische Grundschema kann sich direkt wiederholen, der Auftakt schließt genau an den Schluß auf Drei an. Bei den verschiedenen Nachsatzformen mit der Endung auf Eins (T. 6, 10, 14) und Zwei (T. 8, 12) entsteht jedoch innerhalb des Zweitaktrahmens eine Lücke.



Um Stillstand entgegenzuwirken zieht Schumann den nächsten Einsatz vor. Daraus erwächst eine unterschwellige Spannung, die sich auch am *sforzato* der Bläser äußert. Denn der frühe Einsatz auf Drei (T. 6, 8, 10, 12) bleibt auf das latent weiterwirkende Fanfarengerüst bezogen, wie aus der Skizze sehr anschaulich hervorgeht: Der Bläsereinsatz T. 6 und 10 erfolgt noch an der „richtigen“ Stelle auf Vier und wird erst in einem Korrekturbeitrag der Partitur verzerrend nach vorn verlegt.²¹

Das Spannungsfeld der langsamen Einleitung beruht auf dem Nebeneinander von latenter Gliederung und verzerrter Ausführung.



Solange die Nachsatzformen inkongruent bleiben und den Schluß auf Drei nicht finden, können sie dem Fanfarenvordersatz nicht wirklich entsprechen.²² Die noch in T. 12—14 umhergeisternde Fanfare findet keinen

²¹ Ein Rest der ursprünglichen Form ist aber noch in der Flöte T. 10 bewahrt.

²² Schumann hat eine solche Erscheinung selbst an Berlioz' *Symphonie fantastique* beschrieben: *Fast nie entspricht der Nachsatz dem Vordersatz, die Antwort der Frage* (Ges. Schr. I S. 74).

Platz; sie liegt auch klanglich quer. Ihre Töne $d^2—b^1—c^2—d^2$ in der 1. Trompete, deutlich hörbar durch die vorausschlagenden Vierundsechzigstel, bilden reine Quinten zum Kadenzbaß (T. 13: Tr. 1/Pos. 3). Die Unstimmigkeit wird T. 14 vollends offenbar. Der Schritt zur Tonika ist ein Schritt ins Leere, da metrischer Halt verloren ist. Nach allen Seiten sucht der labile Takt 14 neue Orientierung. Er läßt erstmals die Drei als imaginäre Schlußstelle frei, wenn auch im Eintritt des Geigen- f^1 , unterstützt vom Kontrabaß-Pizzicato, eine Spur des verfrühten Einsatzes erhalten bleibt. Andererseits versucht der Begleituntergrund ein weiteres Vorziehen auf die Eins (Hr. 3/4, Pos. 3, Va, Vc). Letztlich wird aber eine dritte Gruppe bestimmend: die Holzbläser mit dem richtigen Auftakt auf Vier. Damit ist endlich der Anschluß an die latente Fanfarengliederung gewonnen. Die Wiederholung der punktierten Anfangsformel T. 16 ergibt zusammen mit T. 15 die acht Viertel der Fanfare.

Bei der Versetzung dieses Stückes nach A^7 in T. 19 kommt Unruhe in den geglätteten Verlauf. Der Klangwechsel ist um ein Viertel vorgezogen²³, der Fanfarenrhythmus zwar wieder verteilt, nämlich auf Streicher und Hörner, aber diesmal erweitert. Zwei zusätzliche Viertel in Horn 1 und 2, mitgetragen vom Pizzicato der Streicher, die einen Kadenzschlußschritt nach D vollziehen, sprengen die zweitaktige Ausdehnung der Fanfare und setzen so eine Schlußbildung durch.²⁴

Der fast unerwartet bestimmte und außerhalb des Fanfarenrahmens liegende Schluß T. 21 verlangt nach Festigung. Wie ortlos schwirren noch kleine Bläserfiguren T. 22/24 und Fanfarenreste in den Hörnern umher. Eine zweimalige Halbschlußbestätigung T. 23 und 25 beharrt jedoch wirklich an dem gewonnenen Fixpunkt. Ein Accelerando und ein Crescendo führen von hier, nachdem der Klang T. 31 in die richtige Dominante F^7 gewechselt hat²⁵, direkt ins Allegro, wobei zum Höhepunkt der Steigerung der Tonika-Baß T. 36 in die Dominante hineingezogen ist.²⁶

*

²³ Der Klangwechsel auf Vier war in den Skizzen zunächst schon T. 16 (*Es-Dur*) vorgesehen (vgl. Wöfflin S. 8).

²⁴ Den Flötenlauf hat Schumann den Skizzen zufolge erst später in das rhythmische Fanfarengerüst eingebaut, die endgültige Form hat er auf einem separaten kleinen Zettel notiert (s. Faksimile S. 195).

²⁵ Für den entscheidenden Schritt *fis=ges* nach *f* benutzt Schumann eine dritte Pauke, wohl in Anlehnung an Moscheles' 2. Klavierkonzert in *Es*, das drei Pauken in genau der gleichen Stimmung einsetzt, Grundton, Quint, erniedrigte Sext (hier *es*, *b* und *ces*); vgl. dazu auch aus Moscheles' Briefen und Tagebüchern (I S. 22 und 34). Zur Dreizahl von Pauken s. Tobischek S. 91f und 97 sowie O. Karsten S. 47.

²⁶ Fg, Pos. 3. Dazu nochmals unten S. 109.

Hinter der langsamen Einleitung, die in ihrem Übergang zum Allegro sowohl von Schuberts 9. Symphonie wie von Beethovens 4. Symphonie beeinflusst sein mag, steht die neue Vorstellung, daß ein in gewissem Sinne außerhalb des Musikalischen stehendes Grundmotiv dem Bereich der Komposition erst genähert und der Formung zugeführt werden muß.

Die Fanfare scheint zunächst reines Signal. Aber selbst in dieser Sphäre tritt sie nicht klar hervor, sondern bleibt in einer unkonkreten Ferne. Die Töne *b—g—a—b* der ursprünglichen Fassung prägen keine eindeutige Tonart aus — genau deshalb sperren sie sich gegen das Naturinstrument; sie gehören nicht dem reichen Formelschatz bekannter Signale an, sondern sind künstlich auf Distanz gebracht. Daß Raumvorstellung und Entfernung für Schumann bei der Fanfare eine wichtige Rolle gespielt haben, wissen wir aus einer zufälligen Briefstelle: *Gleich den ersten Trompeteneinsatz möchte ich, daß er wie aus der Höhe klänge*, schrieb Schumann an Wilhelm Taubert, der die Symphonie in Berlin aufführen wollte.²⁷

Tonartlich fixiert wird die Fanfare erst in der vollstimmigen Form, die deshalb auch viel entschiedener Wirkung hat als nur die einer gesteigerten Wiederholung. Die Fanfare rückt in einen näheren, vertrauteren Bereich. Der Umschlag von passivem Zuhören zu bejahendem Besitzergreifen erinnert fast an Liturgie, an Vorbeter und Gemeinde, wozu auch ein gewisser Choralcharakter der Vollstimmigkeit beiträgt.²⁸ Das Besondere an Schumanns Komposition ist jedoch, daß der Hörer in diesen Vorgang miteinbezogen wird, und zwar insofern, als er seinen Platz gleichsam innerhalb der Menge hat und den Wechsel der Musik in die Nähe unmittelbar erlebt.

Durch den Umwandlungsprozeß und das Bekennen von Tonart gerät die Fanfare in den Bereich von Komposition. Das bedeutet, daß sie in deren Formenwelt eingepaßt werden will. Von Schumann wird sie dazu ausersehen, Periodenrolle zu erfüllen. Den entscheidenden Schritt zur Formung vollzieht das Allegro. In der Coda ab T. 485 vollendet sich schließlich der Einbau der Fanfare in die Komposition. Im vorigen Bild geblieben: der Vorrufer befindet sich nun in der Menge selbst.

²⁷ Brief vom 10. 1. 1843 (Erler I S. 293f). Das Bild der Ferne erwähnt Schumann übrigens auch in seiner bekannten Besprechung von Schuberts C-Dur-Symphonie in der Neuen Zeitschrift: . . . *findet sich auch eine Stelle, da wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das scheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu sein* [2. Satz T. 148ff].

²⁸ Diesen liturgischen Zug hat Schumann wohl von Mendelssohn übernommen, dessen Symphonie-Kantate *Lobgesang* op. 52 mit ihrem auch instrumental exponierten Motto „*Alles was Odem hat*“ in Leipzig im Jahr zuvor (1840) erstmals aufgeführt worden war.

Die langsame Einleitung zeigt einen Vorgang, der bei der 1. Symphonie plakativ dargestellt ist. In Verbindung mit anderen Kompositionen Schumanns, der 4. Symphonie, dem 3. Streichquartett oder der 2. Symphonie läßt sich allgemeiner sagen, daß die langsame Einleitung bei Schumann zu einem Vorspann wird, der ein anderes Stadium von Musik repräsentiert: das „Noch nicht“. Zu einem radikalen Mittel der Gestaltung hat Schumann dieses Prinzip in der Manfred-Ouvertüre erhoben. Das Thema, das sich in der langsamen Einleitung inmitten eines Kadenzvorgangs auf der un-stabilen Position eines Durchgangsquartsextakkordes hereinschiebt, kommt im ganzen Satz nicht an sein Ziel. Das *Es-Dur* der Generalvorzeichnung bleibt unerfüllt.

2. Die Freischützouvertüre

Die langsame Einleitung bei Schumann in der neuen Rolle eines Vorstadiums von Weber herzuleiten, dürfte wegen der stabilen Gattungstradition der Symphonie kaum sinnvoll sein. Andererseits ist nicht zu übersehen, daß es ein Werk Webers war, das die Vorstellung von musikalischer Elementareröffnung erstmals in einer Weise verwirklicht hat, die nicht wiederholbar schien. Zum Vorspann der Freischützouvertüre gibt es jahrzehntelang nichts Vergleichbares.

Weber geht nicht wie Schumann von thematischer Verknüpfung aus. Obwohl sich die Freischützouvertüre fast ganz aus Teilen der Oper zusammensetzt, steht gerade der Beginn außerhalb dieses Zusammenhangs. Die ersten acht Takte bleiben ohne Bezug zu einem musikalischen Thema der Oper. Das Bestreben, doch „Substanzgemeinschaft“ mit späteren Motiven nachzuweisen²⁹, geht an einem wesentlichen Punkt vorbei: daß nämlich die Anfangstakte auf einer anderen Ebene stehen als die folgende, „eigentliche“ Musik.

Webers Ouvertürenanfang zeigt gewisse Ähnlichkeit mit einem wenige Jahre zuvor entstandenen anderen Freischütz-Vorspiel von Neuner.³⁰ Das Alternieren von Forte- und Pianoteilen ebenso wie die Gegenüberstellung von Tonika und Dominante ist beiden Ouvertüren gemeinsam.³¹ Doch Weber beginnt mit einem Unisono, das nicht, einmal hingestellt, nachläßt wie der *C-Dur*-Dreiklang bei Neuner, sondern im Gegenteil zunimmt. Die Umkehrung der üblichen Dynamik gibt dem Anfangston neuen Charakter. Er hat nichts Statisches wie der Unisono-Schlag seit der italienischen Opernsinfonie des frühen 18. Jahrhunderts, sondern dringt wachsend aus sich heraus. Das Dynamische äußert sich nicht allein im Zunehmen vom *pianissimo* zum *forte*, sondern charakteristischer noch im Verfärben des Tons.

Beim Intensivieren der langen, nicht unterteilten und kein Tempo tragenden Note treten jeweils andere Instrumentengruppen und -verbindungen hervor. Die auffallende Beteiligung von zwei Oboen³², die im Vergleich zu den Klarinetten auf *c*¹ zu einem wirklichen *pianissimo* gar nicht fähig sind, trägt in der Hauptsache zum Wandel bei. Anfangs dominiert der direkte Oboenton, dann geht er im Streichercrecendo unter. Im Anwach-

²⁹ Schnoor 1953 S. 262f.

³⁰ Zu dieser 1812 in München aufgeführten Oper s. Mayrhofer 1959.

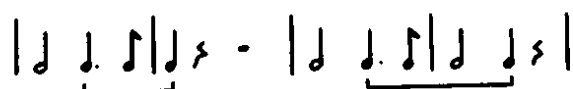
³¹ Ein kurzer Vergleich mit Notenbeispiel bei Warrack S. 215.

³² Siehe Waltershausen S. 64.

sen fluktuiert der Klang. Der einzelne Ton ist — bildlich gesprochen — kein scharf bezeichneter Punkt mehr, sondern hat sich zu einer Fläche ausgedehnt.

Das Umschlagen in die Oberoktave T. 2 bedeutet weniger Intervallsprung, weniger Fortschreiten des Tones, als Bewegung *im* Ton — einen letzten Schritt der Intensivierung, bis der Andruck auf den verbreiterten Ton so groß wird, daß die Bewegung aus ihm herausführt.

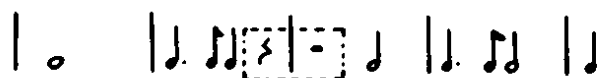
Da der Ton nicht punktuell bestimmt ist, entzieht er sich den gängigen Kategorien. Er erfüllt kein Moll oder Dur und ist wohl Tonika, doch viel allgemeiner als in speziellem Kadenzsinn. Das Ungreifbare des ersten Tons strahlt auf den ganzen Anfang aus. Sowenig die ersten Töne zu einer klanglich-funktionalen Konkretisierung kommen, sowenig gelangt die rhythmische Form zu einem festen Taktgefüge. Zwei Taktpaare korrespondieren miteinander; dem steigenden, drängenden Beginn antwortet T. 3—4 ein beruhigendes Fallen, wobei der Wechsel in der Endung die verschiedene Haltung betont. Die bekannte Gegenüberstellung von hartem Schluß und weicher Vorhaltsgeste schafft jedoch keine rhythmische Ordnung. Die korrespondierenden Endungen laufen nicht parallel, der gemeinsame kleine Rhythmus ♩ wechselt den Platz. Um ein Taktsystem zu erfüllen, müßte die rhythmische Abfolge



lauten.³³ Doch die Anfangsbewegung ist nicht vom Taktablauf geprägt. Die notierten Taktstriche haben noch kein Leben.

Durch die Versetzung der vier „Takte“ T. 4 in die Oberquint konkretisiert sich *C-Dur*. Denn T. 6 steht statt eines analogen *fis* das leitereigene *f*, und die letzte Zweitaktgruppe löst sich von der Versetzung, um die Takte 3—4 echoartig — *pp* statt *p* — eine Terz tiefer fortzusetzen. In ihr steckt die Tonart-schaffende Dominante, auf die alle Bewegung abermals hinausläuft. Das Seltsame ist nur, daß der Eintritt der Dominante nicht faßbar wird. In T. 4 ist sie zweifellos schon wirksam, die melodische Vorhaltswendung bezieht sich auf einen imaginären Baßton *g*. Die Dominante wird aber nicht durch einen ergänzbaren Baßschritt herbeigeführt, wie versuchsweises Unterlegen von *f—g* oder *f—fis—g* deutlich zeigen kann.

³³ Bei Aufführungen kann man manchmal hören, daß der Dirigent die Viertelpause in T. 2 dehnt, um den korrekten Abstand zwischen den Zweitaktern herzustellen:



Der Freischütz.

Ouverture.

C. M. von WEBER.

Adagio.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Corni in C.

Trombe in C.

Timpani in C. A.

Alto.
Tenore.

Basso.

Tromboni.

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Sol.

Sol.

Cornet.

Viol.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Die Dominante wird nicht erreicht — sie ist schon da. Die Melodie hat die Dominante nicht zum Ziel, sie bewegt sich innerhalb einer schon vorgegebenen Dominantsphäre. In T. 8 wird das noch klarer; hier wäre g als Baßton zu spät, aber seit wann er Gültigkeit hat, ist wieder nicht festzulegen. Die Dominantwirkung kommt jeweils aus den forte-Takten, aber ihr Eintritt ist nicht zu fixieren.

Zweimal wird eine große Bewegung mit der Dominante aufgefangen. Die T. 9 folgende Tonika ist weit mehr als Kadenz Erfüllung.³⁴ Mit ihr ist schlagartig alles im Lot, die Elemente sind geordnet. Es gibt Baß, Begleitung, Melodie, ein gliederndes Pendeln zwischen Tonika und Dominante. Einzelnes aus den ersten acht Takten wie der melodische Terzfall von T. 3 und 7 oder der Rhythmus $\text{♩} \text{♩}$ kehrt wieder und hat nun einen Platz in einer festen Form gefunden, der lapidaren Form einer Liedperiode.

Zwischen Hörnermelodie und Einleitung liegt eine unüberbrückbare Kluft.³⁵ Hier reale Musik, dort ungreifbare Andeutung. Getrennt sind sie durch eine Fermate, die bei einem metrisch geordneten Ablauf ebenso fehlen würde wie überhaupt der ganze Takt 9.³⁶ Den Umschlag vom gleichsam Anonymen zum Benennbaren bewirkt ein einziger Ton. Alle Stufen der C-Dur-Skala sind in den ersten acht Takten durchlaufen, mit einer Ausnahme. Als letzter Ton bringt die Terz e^1 T. 9 den leuchtenden Dreiklang hervor.

Mit ihm kann geformte Musik beginnen. Vorher funktionieren die gängigen Formkategorien Takt, Harmonie, Periodenbeziehung nicht.

Der Musik *die Form* — *irgend eine Form* — *versagen oder entziehen*, heißt sie in das Chaos zurückschleudern, schrieb A. B. Marx 1854.³⁷ Gerade das erreicht Weber im Vorspann der Freischützouvertüre; er läßt eine quasi vorzeitliche Klangwelt entstehen, eine „primitive“ Welt, wie

³⁴ Waltershausen S. 64: „Um den Eintritt der Hörner die ganze Frische zu geben, bedurfte es der Spannung innerhalb einer Kadenz, auf der die Tonika nunmehr wirkungsvoll der Dominante folgte.“

³⁵ Warrack gibt dafür ein Bild, erfaßt aber nicht die musikalische Struktur: „The overture's . . . bare octave figures suggest the emptiness of the primal forest, into which presently sounds the horn quartet not as a literal illustration of hunting life, as in the Huntsman's Chorus, but as its distillation into a purer poetry“ (S. 235), was wohl auf Tovey zurückgeht (IV S. 35: „The overture begins with a sound-picture of the depth of a forest“).

³⁶ Vgl. Listl S. 62.

³⁷ A. B. Marx 1854 S. 114. Mit diesem Satz wandte Marx sich gegen Wagner (s. dazu unten S. 277f Anm. 68, dort das ganze Zitat im Kontext).

H. Abert sehr treffend sagt.³⁸ Weber ist es gelungen, das bis in den Anfangston als „ersten Ton“ hinein zu verwirklichen.³⁹ Anders als Haydn zu Beginn der *Schöpfung* sucht er ein vorweltliches „Chaos“ durch einstimmige Musik darzustellen, die mehr Gebärde ist als Komposition. „Gestaltenlos“ und „elementar“ waren die Worte, mit denen Reissmann 1877 für das Musikalische Conversationslexikon (Bd. 8 S. 398) das Neue der romantischen Musik von Weber bis Schumann zu erfassen suchte und damit ganz speziell den Anfang der Freischützouvertüre traf, der allerdings nicht erwähnt ist: . . . *die elementare Wirkung der Musik, eigentlich des Tons oder bestimmter des Klangs ist der Wirkung der Romantik [in der Dichtung] vergleichbar. Gestaltenlos wie diese schwingt er frei im Aether aus und ist nur zu empfinden, nicht auch körperlich zu fassen.*

Der Umschlag vom undeutlichen Vorspann zur faßlichen Hörnermelodie, dem Fern und Nah des Freischützwalzers verwandt, verwirklicht auf neue Weise den Perspektivenwechsel, der diesmal ohne szenischen Anlaß rein musikalisches Ereignis bleibt. Abermals schreibt Weber zwei Arten von Musik. Dabei verläuft die Trennungslinie gerade durch das ursprünglich zusammengehörige Paar Tonika/Dominante. Die Tonika ist der Klang der konkreten Musik, die Dominante der verweisende Klang der „Ahnung“. Für Wagner wird dies Lösen der Tonika von der Dominante zentral werden. Sein häufig geäußertes Bekenntnis, Weber verdanke er alles, scheint zunächst nur Ausdruck der Verehrung — der Grundzug der Weberschen Musik, Volkstümlichkeit auf der einen und Virtuosität auf der anderen Seite hat keine Bedeutung für Wagner —, aber an einem solchen Punkt wird es verständlich, zumal Wagner gerade die Einleitung der Freischützouvertüre als unvergessenen musikalischen Kindheitseindruck in seiner Selbstbiographie beschreibt: *Namentlich die Einleitung dieser Ouvertüre war es, welche mich endlich auch zu dem Versuche antrieb, ohne irgendwelchen Unterricht auf dem Klavier empfangen zu haben, mir dieses Stück auf meine besondere Weise selbst vorzuführen.*⁴⁰

³⁸ Abert 1927 S. 28: „Sehr bezeichnend für den Romantiker Weber ist, daß er die meisten seiner Themen nicht wie die Klassiker gleich mit voller Plastik, gleichsam in hellem Tageslicht hinstellt, sondern aus dem Dämmer einer Welt primitiver oder mindestens vieldeutiger Motivik auftauchen läßt, wie die Hörnerweise des Adagios aus der großen dominantischen Frage der ersten acht Takte mit ihrer beredten Dynamik.“

³⁹ Die Vorstellung vom Entstehen des Tones und der Musik hatte Weber schon in einer frühen Komposition *Der erste Ton* (op. 14, 1808) beschäftigt, einem Melodram mit Schlußchor, das ein Gedicht von Rochlitz begleitet. Zur Schilderung des *finstern Chaos* dient dabei noch in stereotyper Weise der verminderte Septakkord.

⁴⁰ Wagner, *Mein Leben* S. 35.

Das Elementare, von der Kunstfertigkeit des Menschen noch nicht Berührte war es, was Wagner zu Beginn der Freischützouvertüre besonders anzog. Wagner bekannte, daß ihn als Kind das Stimmen eines Instruments mehr faszinieren konnte, als der Vortrag eines Stückes: *Schon das Einstimmen der Instrumente setzt mich in mystische Aufregung: ich entsinne mich, daß namentlich das Anstreichen der Quinten auf der Violine mir wie die Begrüßung aus der Geisterwelt dünkte.*⁴¹ Diese Empfänglichkeit für den Ureindruck noch ungeformter Töne blieb ihm auch später. Erstaunlicherweise kommt er in seiner Erinnerung direkt in diesem Zusammenhang auf das erste C in der Freischützouvertüre zu sprechen:

*Nun endlich als erwachsener Knabe fast alle Nachmittage um das Zillmannsche Orchester im Großen Garten schwärmend, denke man sich das wollüstige Grauen, mit welchem ich all die verschiedenen chaotischen Klangfarben einsog, die man beim Anhören eines einstimmenden Orchesters vernimmt: das langgehaltene A der Oboe, welches die übrigen Instrumente gleichsam wie eine Geistermahnung wachruft, verfehlte nie, alle meine Nerven in fieberhafte Spannung zu bringen; und wenn nun das anschwellende C der Freischütz-Ouverture mir ankündigte, daß ich unmittelbar, wie mit beiden Füßen, in das Zauberreich des Grauens eingetreten sei, so hätte wohl, wer mich damals beobachtete, gewahr werden müssen, welche Bewandnis es trotz meinem greulichen Klavierspielen mit mir hatte.*⁴²

Ein eigentümlicher Zug der ersten acht Ouvertüren-Takte gewinnt große Bedeutung für Wagner. In ihrer vorweltlich-primitiven Abkunft scheinen sie in einer anderen Zeit zu spielen als der augenblicklich vergehenden — die Vorstellung von Ur-Zeit beim Rheingoldvorspiel scheint in der Freischützouvertüre vorgeprägt. Das dürfte W. H. Riehl kaum gemeint haben, als er über Carl Maria von Weber im gleichen Jahr 1859, als das *Rheingold* vom Verlag Schott erworben wurde, schrieb: *So laufen in diesem merkwürdigen Manne — Weber — fast alle Fäden der musikalischen Gegenwart zusammen.*⁴³ Gleichwohl legt der prophetische Satz auch diese Deutung nahe.

⁴¹ Ebenda S. 36.

⁴² Ebenda S. 37; vgl. auch den späteren Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 31. 3. 1873: *Plötzlich, still, die Freischütz-Ouvertüre wird gespielt: Das seien mit die Eindrücke gewesen, die ihn grenzenlos aufgeregt hätten* (Ed. I S. 664).

⁴³ W. H. Riehl, *Musikalische Charakterköpfe* Bd. 2, 1869 S. 295.

3. La Carnaval Romain von Berlioz

Der Vorspann von Webers Freischützouvertüre hat in seinem Elementarcharakter den Typ der Einleitung verändert. Intendierte Formlosigkeit schien noch Jahre später für die zünftige Musiktheorie unvorstellbar. Schumann allerdings gestand, daß das Abstreifen des Geformten von Tönen ihn schon früh besonders angezogen hätte: *Als Kind schon legt' ich oft Notenstücke verkehrt auf das Pult, um mich (wie später an den im Wasser umgestürzten Pallästen Venedigs) an den sonderbar verschlungenen Notengebäuden zu ergötzen* und fährt fort, zu Berlioz' *Symphonie fantastique* kommend, *die Symphonie sieht aufrechtstehend einer solchen umgestürzten Musik ähnlich.*⁴⁴

Es ist denkbar, daß Berlioz Anregungen vom *Freischütz* empfangen hat, von dessen Partitur er sagte, daß es keine vollkommenerere gebe. Vom Beginn der Ouvertüre bis zum letzten Akkord des Schlußchores könne er keinen einzigen Takt finden, dessen Unterdrückung oder Änderung ihm wünschenswert erscheine.⁴⁵ Es lassen sich auch wirklich Parallelen im Werk von Berlioz aufspüren. An ihnen wird gleichzeitig aber auch der Unterschied zu Webers Einfluß auf Schumann oder Wagner deutlich.

Wie die Freischützouvertüre beginnt der *Römische Karneval* op. 9 mit einem ungeordneten Vorspann, es folgt ein *Andante sostenuto*, das Webers Hörnersolo in der liedhaften Geschlossenheit verwandt ist, die sonst keinen Platz in langsamen Einleitungen hat, schließlich tritt das *Allegro vivace* ein, abermals mit kleiner Vorbereitung T. 75—77, vergleichbar Webers Takten 37—41.

Die später noch mehrfach benutzte neue Ouvertürenform mit sofortigem Sprung ins Allegro vor der eigentlichen langsamen Einleitung (vgl. *Ouverture du Corsair* op. 21 oder *Ouverture zu Béatrice et Bénédict*) hat Berlioz sicherlich von Aubers aufsehenerregender *Muette de Portici* (1828) übernommen.⁴⁶ Im eigenartig Formlosen des Vorspanns könnte man jedoch auch den Einfluß Webers erkennen.

1838 hatte Berlioz in Paris eine der glänzendsten Szenen des *Cellini* in eine Ouvertüre umgearbeitet und als opus 9 veröffentlicht. Sie kam erstmals am 3. Februar 1844 in Paris zur Aufführung.⁴⁷ Zwei Nummern des

⁴⁴ Erster Aufsatz über Berlioz in der NZfM 1835 (zunächst nicht in die Gesammelten Schriften aufgenommen, wiedergedruckt bei Erler II S. 248—252).

⁴⁵ Ges. Schr. VI S. 195.

⁴⁶ G. T. Sandford (The Ouvertures of H. Berlioz, Diss. Univ. of Southern Calif. 1964) verweist hingegen nur auf Beethovens Fidelio-Ouvertüre.

⁴⁷ Berlioz, Lebenserinnerungen S. 509. Bei der Neuinszenierung des *Cellini* in Weimar 1852 und London 1853 wurde die Ouvertüre auch in die Oper einge-

Cellini dienten der Ouvertüre als Vorlage, für das *Andante sostenuto* das erste Duett Teresa/Cellini und für das *Allegro* ein Chor aus dem 1. Finale, das mit *Carnaval* überschrieben war. Diese letzte Szene stellt den Platz Colonna in Rom am Faschingsdienstag dar. Auf einem kleinen Straßentheater wird eine Pantomime vorbereitet. Der Chor der Gaukler — *venez, venez, peuple de Rome* — lädt zum Zuschauen ein. Diesen Chor orchestrierte und transponierte Berlioz, ließ ihn aber sonst nahezu unverändert. Die Takte 78—247, 262—275, 381—396 und 407—422 der Ouvertüre stammen aus dem Chor. Da zu ihm getanzt werden sollte, liegt ihm ein Saltarello zugrunde, wie Berlioz zwar nicht in der Partitur, aber in seinen Memoiren angibt. In schierer Verzweiflung hatte er Habeneck, der in vergeblichem Antreiben zu schnellerem Tempo bei einer Probe angeblich mehrere Geigenbögen zerbrochen hatte, zugerufen: *Mon Dieu, monsieur, vous casseriez cinquante archets que cela n'empêcherait pas votre mouvement d'être de moitié trop lent. Il s'agit d'un saltarello*.⁴⁸

Entsprechend der Tanzform ist das *Allegro* der Ouvertüre in klare Achttaktgruppen gegliedert. Während der Anfang dieser Gliederung in der Hauptsache von dem kleinen rhythmischen Motiv getragen wird (V. 1 T. 78ff), das im Chor des *Cellini* Versrhythmus musikalisch umgesetzt hatte, ist beim zweiten größeren Thema das Melodische an der periodischen Abgrenzung nicht beteiligt. Ab T. 128 wird der achttaktige Rahmen allein vom durchlaufenden Begleitrhythmus und dem Klangpendel zwischen Tonika und Dominante geschaffen: 4 Takte Tonika (T. 128—131), 4 Takte Dominante (T. 132—135). Die Halbierung ist durch den Einsatz der Instrumentengruppen betont. Die Tonika T. 128 wird vom ganzen Schlagzeug markiert, die Dominante T. 132 von Fagotten und Hörnern.

Das Übergewicht der Tonika schafft zusammen mit dem Nebenakzent auf der Dominante eine weite metrische Ordnung / ° / ° . . . auf Achttaktebene. Der Schritt über den chromatischen Baß *a—ais—b* T. 131 auf die Dominante zu wirkt nach dem Anfangsakzent als neuer Antrieb, der auch in die zweite Vierergruppe am Ende mit dem neuen Rhythmus der Streicher eingesetzt ist, so daß in den acht Takten auch eine innere Dynamik entsteht. Dem Absinken nach einem Akzent folgt immer das Ansteuern des nächsten Akzentpunktes.

baut, nämlich als Vorspiel zum 2. Akt. Zu den Fassungen des *Cellini* s. Prod'homme in SIMG 1913 S. 449—460, zum *Carnaval* S. 455 (vgl. Sandford S. 47—50 und S. 78).

⁴⁸ Mémoires S. 212 (Lebenserinnerungen S. 240).

Erst die eigensinnige Melodie bringt in den an sich unkomplizierten Vorgang Turbulenz. Sie untergliedert das vorgegebene Gerüst keineswegs in kleine, regelmäßige Zweitakteinheiten, sondern läuft ohne direkten Bezug neben der Begleitung her. Für deren erste vier Takte interessiert sie sich überhaupt nicht. Durch den Ausruf am Anfang (im Cellini-Chor: „Ah!“) fehlt interne Rhythmik. Wenn die Melodie schließlich losläuft, erreicht sie ihren Spitzenton a^2 außerhalb der Taktgliederung. Der unberechenbare melodische Duktus und die wechselnde Beziehung zum klanglichen Untergrund führen zu einer schillernden Binnengliederung.

Dreimal hintereinander erscheint in der Melodie der gleiche kleine Rhythmus  in T. 130–132 und jedesmal hat er ein anderes Gesicht. Die melodische Ausführung — aufsteigend, unentschieden, absteigend — ist ebenso dreimal anders wie die Akzentuierung. Erst ist die Viertelnote betont und entfaltet sogar gewissen eigenen Klang durch die Unterstützung der 2. Geige, dann fehlt ein prägender Akzent, der beim nächsten Takt schließlich auf die Eins gerückt ist.



Ah! — Sonnez trompettes, Sonnez musettes, Sonnez gais tambourins

In der Chorfassung des *Cellini* zeigt sich an der Textunterlegung das wechselnde Orientieren der Melodie. Die ähnlichen Verse „sonnez trompettes“ und „sonnez musettes“ laufen musikalisch nicht parallel. Sprachendung und rhythmisch-melodische Vorhaltsformel passen erst bei „musettes“ aufeinander.

Denn beim dritten Mal „sitzt“ der Akzent endlich. Die Vorhaltswendung ordnet ihm einen festen Platz zu, gleichzeitig hat die Melodie an diesem Punkt den Zusammenschluß mit der präexistenten Gliederung gefunden. Der Melodierhythmus deckt sich hier genau mit dem abfedernden Saltarello-Rhythmus.⁴⁹ Dies Ereignis gleicht einem Zusammenprall, der die Melodie vernichtet. Sie taumelt noch kurz weiter und geht schließlich in der überwältigenden Kraft der metrisch abgesteckten Bewegung unter, die besonderen Antrieb aus der Umformung der rhythmischen Schlußfloskel  gewinnt, die um ein Achtel nach vorne erweitert wird.

*

⁴⁹ Vgl. die Parallelstelle T. 344ff, wo im Schlagzeug der reine Rhythmus gegeben ist, in T. 346 der Melodie zwar den Werten nach entspricht, aber nicht in der Betonung, die erst T. 348 gemeinsam ist.

Berlioz benutzt die Tanzform nicht als bequemes Schema. Das Eigenleben der Melodie gibt dem Satz eine Innenspannung, die gleichförmigen Ablauf nie sicher erscheinen läßt.⁵⁰ Auf die Melodie allein könnte niemand tanzen. Und doch ist der Tanz kein Phantom wie bei Schumann im Scherzo der 3. Symphonie. Auf einer Ebene, der Begleitung, ist er wirklich präsent.⁵¹

Dieser realistische Zug beherrscht auch die konfuse Einleitung. Hier wirbelt die Melodie allein umher, und zwar in drei verschiedenen Anläufen. In Taktabstand folgen sich hohe Streicher, hohe Holzbläser, und Blechbläser mit Fagott. Daraus entsteht zwar kein klangliches Chaos — erstaunlicherweise gibt es keine einzige Dissonanz —, aber die sich bildenden Intervalle schaffen keinen klanglichen Bezugspunkt für die Melodie. Erst sind es neutrale Oktaven und Einklänge, in T. 4 schließlich zwei Schein-Dreiklänge (*b* und *fis*), die nicht in die Tonart der Melodie gehören. Die bestimmende Dominante tritt nicht auf: in den Streichern, die schon die endgültige Gestalt der Melodie haben, ist der letzte, und später entscheidende 5. Takt abgekoppelt.

Die Melodie hat in der Einleitung noch keinen Boden, keinen, auf dem sie stehen, und keinen, von dem sie sich abstemmen kann. Hat sie ihn, ist auch der vielfältig gebrochene Einsatz möglich und in eine Ordnung gebracht wie am Ende des Allegro (T. 344ff Posaunen).

Wie im Vorspann der Freischützouvertüre so auch im *Römischen Karneval* Töne ohne Form. Doch das „Misterioso“ von Weber bleibt für Berlioz ohne Bedeutung. Seine Musik beschwört keine Vor-Zeit. Sie spielt auf der gleichen Ebene wie die spätere, geordnete. Der Vorhang ist schon offen, das Faschingstreiben hat begonnen. Da kommt das Signal zum Tanz. Mehrere fallen ein, aber finden nicht zusammen. Der erste wartet (V. 1 T. 5), ob sich nicht doch alles einrenkt, mit ihm aber brechen auch die anderen ab, direkt vor dem letzten Ton der Melodie. Ein neuer Versuch (T. 8ff) führt die Uneinigen zusammen, auf dem Halbschluß-*E* T. 14 setzt das ganze Orchester ein, bis dem einen überhängenden Horn-ton die Klarinette T. 19 mit ihrem seltsamen *g* einen neuen Weg weist; das ermöglicht den Einschub des Andante, bevor der Saltarello endgültig beginnt.

⁵⁰ Das gilt auch für den Anfang des Allegro, wo die Melodie verschiedene Positionen im festen achttaktigen Gefüge einnimmt (vgl. die kurzen Angaben von Sandford 1964 S. 131 und Hlawiczka in Mf 24, 1971, S. 397).

⁵¹ Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch am *Ball* der *Symphonie fantastique* machen (vgl. Bockholdt 1973 S. 200—207).

III. DAS „POETISCHE“ BEI SCHUMANN

Die De-Formierung der Musik bei Berlioz behält immer Züge von Aktion. Eine gegenwärtige Handlung wird lebendig. Die verschiedenen Verformungen der *idée fixe* der *Symphonie fantastique* stellen verschiedene Stadien der Handlung dar¹, keiner berichteten Handlung, sondern einer augenblicklich sich vollziehenden. In der deutschen Musik hingegen verschwindet mit dem Aufweichen von Formelementen die unmittelbare Gegenwart. Mit der geänderten Zeitvorstellung scheint auch Schumanns Begriff vom „Poetischen“ zusammenzuhängen, was im folgenden näher ausgeführt werden soll.

1. Gespaltenheit im Zeitablauf: Das Ende des langsamen Satzes im Klavierkonzert a-moll (1845)

Das Ende des langsamen Satzes in Schumanns Klavierkonzert op. 54 hat schon immer besonderes Staunen erregt. „Nothing can be more romantic than the coda“, schrieb Tovey (III S. 184). Die Forschung hat weniger nach Vorbildern gesucht — vom Formalen her war es Beethovens 5. Klavierkonzert, von der Klangwirkung her Webers *Oberon-Ouvertüre* —, als das Zukunftsweisende betont: die funkelnden Klangtropfen bei Übergabe der silbernen Rose des *Rosenkavalier* seien in Schumanns Übergang angekündigt.²

Ihre impressionistische Wirkung verdankt die Stelle bei Schumann aber nicht chromatischer Vieldeutigkeit. Die Töne und ihre klangliche Funktion sind leicht zu benennen. Der immer gleiche verminderte Septakkord löst sich im Klavier erst dreimal in den Dur-, dann dreimal in den Molldreiklang.

¹ Vgl. Bockholdt 1973, wo die Wandlungen der *idée fixe* dargestellt sind und zusammenfassend der Begriff „Szene“ eingeführt wird; dazu auch Dömling 1976 S. 243.

² A. Gebhardt S. 97.

Das einfache funktionale Verhältnis Dominantvertretung—Tonika wird jedoch nicht hörbare Realität. Niemand kann beim Eintritt des Klaviers „Dominante“ hören; denn der Takt 104 und ebenso 106 ist bereits von einem anderen Klang bestimmt.

Die alte Hornquintenformel in den Bläsern T. 103—104, in der absteigenden Form schon vor Beethovens *Les Adieux*-Sonate traditionelle musikalische Abschiedsgeste, hat ihre feste Ordnung. Sie steckt einen Rahmen von zwei Takten ab.



Im 2. Takt herrscht, auch wenn nur ein Achtel anklingt, durchgängig die Tonika, die zwar einem Auftakt Platz einräumen könnte³, aber immer die Takt-Zwei mit einschließt. Die Einwürfe des Klaviers bewegen sich somit in einem metrisch und klanglich schon vorherbestimmten Raum. Sie lenken auch jeweils zum 2., 3. und 4. Achtel auf die gültige Tonika ein.

Andererseits sind die fremden Töne im Klavier mehr als durchgehende Nebennoten. Sie sammeln sich zu einem selbständigen Komplex, der funktional im Augenblick ungreifbar bleibt, weil er auf den Grundvorgang der Bläserquinten nicht beziehbar ist. Durch das Weiterschreiten erzeugt er jedoch in der ruhenden Tonika eine Klangfolge „zweiter Ordnung“, deren Eigenständigkeit Schumann besonders herausgearbeitet hat.

Die völlige Verbindungslosigkeit des Einsatzklangs T. 104, der sich in keinem Ton mit der liegenden Tonika berührt, da Schumann das *e* vermeidet und durch den besonders fremdartigen Ton *f* ersetzt, der in *A-Dur* gar keinen Platz hat, zeigt sich in der Notierung



statt



ebenso wie in der melodischen Freiheit der Oberstimme. Der Spitzenton löst sich nicht wie eine Nebennote im Sekundschrift abwärts, sondern

³ Siehe T. 5 des ersten Satzes.

Schumann, Klavierkonzert op. 54

A musical score for orchestra and piano. The top system includes parts for Clarinet (Cl.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Ba.), Violin I (VI.), and Viola (Vla.). The bottom system includes parts for Trumpet (Tr.), Trombone (Tb.), Clarinet (Cl.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Ba.), Piano (Pfl.), Violin I (VI.), Viola (Vla.), and Cello/Vibraphone (Ve.). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc.", "decresc.", and "poco a poco ritard.". There are also some handwritten-style annotations in German, such as "mit Verschiebung".

springt, um ein Motiv herauszubilden; nämlich das Quintmotiv aus dem Hauptthema des Satzes (T. 20ff), das zum Schluß des ersten Teils geführt hatte (T. 28 V.1: c^2-f^1).

Die ursprüngliche Einheit des musikalischen Ablaufs spaltet sich. Die Vielfalt der Partiturelemente war bisher auf etwas Gemeinsames bezogen. Jetzt lösen sich einzelne Teile. Der Bläserruf und die Klaviereinwürfe greifen nicht mehr komplementär ineinander. Sie haben keinen gemeinsamen Zeitbezug mehr.

Das zeitlich Gebrochene äußert sich in den verschiedenen Geschwindigkeiten des Ablaufs. Für den gleichen Vorgang, den Wechsel Dominante—Tonika, liegt den Bläsern Viertel-, dem Klavier Sechzehntelbewegung zugrunde. Während aber die Bläser ihren Schritt gültig vollziehen und so weitergehen, bleibt das Klavier an einem Punkt, den es in einem Stillstehen der Zeit festhalten will. Dieser Punkt ist der Übergang von T. 103 zu 104. Die Bläserformel hat in punktiertem Rhythmus die Tonika um ein Sechzehntel vorausschlagen lassen, so daß die Schlußwirkung abgeschwächt ist, der zuletzt jede Bestimmtheit fehlt, wenn auch noch der Quintton e in den Hörnern liegenbleibt.

Die Tonika erscheint noch vor dem Taktstrich, so daß der kleine Rhythmus $\text{♩}|\text{♩}$ im wirklichen Erklängen an beiden Stellen Tonika trägt. Doch das Klavier bringt den ursprünglichen Dominante—Tonika-Hintergrund wieder in Erinnerung.

		T	T
Bläser		♩	♩
		♩	♩
Klavier		♩	♩
		♩	♩
		D	T
		D	T
		D	D

Damit fixiert das Klavier einen früheren Punkt des Satzes und beschwört mit dem Quintmotiv, das in der Form $\text{♩}|\text{♩}$ immer mit Taktumschlag verbunden war (zuletzt T. 87—94), die richtige Taktstelle, die nun von den Bläsern mit falscher zweifacher Tonika besetzt ist. Zeitliches Weitergehen leugnend sucht das Klavier den einen früheren Augenblick festzuhalten.

Schumann hat dieses Ereignis lange vorbereitet. Mit der Reprise T. 69 kehrt zunächst das gesamte Hauptthema wieder. Nach zwanzig Takten fast notengetreuer Übernahme (T. 1—21 entspricht 69—88) führt Schumann mit einer einzigen Wendung das Thema in einen neuen Raum. Die festigende Wiederholung von T. 17—18 unterbleibt — der Takt 18 fehlt in der Reprise — und das öffnende Quintmotiv T. 88—89 erhält keinen

passenden Nachsatz wie T. 24—25 oder 28, sondern wird in neuem Klangzusammenhang wiederholt (V. 1 T. 89—90). Durch die Einbettung in den phrygischen Halbschluß nach E^7 ist dem Thema ein neuer Weg eröffnet, der gleich in einer Sequenz ausgeschritten wird.

Doch das fortführende Sechzehntelmotiv erreicht das neue Tonartziel nicht. Die Dominante E^7 , zweimal angesteuert (T. 96 und 98), bleibt liegen. Das treibende Motiv verfällt. Es wird langsamer (V. 1 T. 100—102) und bricht überhaupt ab, mit dem letzten Ton e^1 nochmals die Dominante ansprechend.

Der neue Klangraum und dann das Verlöschen der Bewegung waren die Voraussetzungen für das Verlassen der realen Musik. Der Einsatz von Klarinetten und Fagotten in T. 103 bezeichnet einen Punkt außerhalb des vordergründigen zeitlichen Ablaufs. *Poco a poco ritardando* meint weniger Verlangsamen als Ungültigmachen eines Zeitmaßes. Rückblick und Vorschau treffen sich gleichermaßen in diesem zeitlosen Punkt. Einerseits ist die T. 90 nur angedeutete *A-Dur*-Tonart des kommenden Finale präsent, andererseits das Hauptmotiv des 1. Satzes, das klagende Oboenthema von T. 4ff.⁴

Gleichzeitig vollendet sich in diesem Brennpunkt des ganzen Konzerts auch der langsame Satz. Im allerersten Motiv T. 1—2 liegt der Keim der Trennung zwischen Soloinstrument und Orchester. Sie scheinen sich gegenseitig eine Figur zuzuspielen, antworten sich im Grunde aber nur selbst. Zwei verschiedene melodisch-harmonische Sequenzen sind ineinandergefügt, die ganz selbständig sein könnten. Die Trennung der beiden Satzträger erfolgt im Übergang zum Finale. *Espressivo* der Bläser und fast starrer Klavierklang (vorgeschriebenes Verschiebungs-Pedal T. 106) machen aus der zeitlichen Spaltung auch eine klangliche.

*

So außerordentlich die Stelle im Klavierkonzert insgesamt ist, in einem bestimmten Zug hat sie doch zahlreiche Parallelen in Schumanns Werk. Immer wieder baut Schumann an der Fiktion, einen bestimmten Punkt des Zeitablaufs ideell zu verlegen. C. Knayer hat 1914 eine Reihe solcher „rhythmischen Täuschungen“, „nachhinkender Melodie- und Baßtöne“ wie „Vorausnahmen der Harmonie“ zusammengestellt und auch eine Systemat-

⁴ Reti spricht von „subconscious vision“ (S. 98) und bringt zusätzlich die Klaviereinwürfe mit dem Anfang des Konzerts (T. 1—3) in Verbindung.

tisierung versucht.⁵ In jüngster Zeit hat sich K. Schlager mit dieser Besonderheit Schumannscher Musik auseinandergesetzt.⁶

Am Lied *Auf einer Burg* aus dem Eichendorff-Liederkreis (Nr. 7) hat K. Schlager in überzeugender Weise den „Dualismus zwischen Singstimme und Begleitung“ (S. 126) beschrieben und dargelegt, wie „die Tendenz, die Begleitung phasenverschoben der Singstimme nach- oder voranzustellen“ (S. 127) auf das ganze Lied ausstrahlt.

Die schlichte vierzeilige Strophe des Eichendorff-Gedichts ist in der Singstimme zu Zweitaktgruppen umgesetzt. Jeder Silbe kommt genau ein Viertel zu, wobei die Nebenordnung unter Hauptakzente allein durch die rhythmische Variante $\text{♩} \cdot \text{♩}$ erreicht wird. Den klaren, schon fast starren Vortrag, in dem jede Silbe ihren zugewiesenen Platz hat, stört jedoch die Begleitung des Klaviers. Sie geht der Melodie ab T. 9 eine halbe Note voraus, dadurch sowohl Gliederung wie intendiertes Klanggerüst verzerrend.⁷ Unvermeidlich stoßen so am Schluß T. 17 Tonika und Dominante zusammen.

Das Klavier will jedoch keine zweite, keine andere Gliederung. Wie ein Spiegel verdoppelt es jede einzelne Stelle. Aus dem realen Punkt im Zeitablauf wird eine Spanne. Das hebt den Zeitfortgang auf und bedeutet „eine bedrohliche Verunsicherung jeglicher Realität“.⁸ Wie im Klavierkonzert scheint die Zeit stillzustehen. Schlager hat das im Hinblick auf Schumanns Interpretation von Eichendorffs Gedicht zusammenfassend formuliert: Das Lied ist „eine Kommentierung des Gedichts auf seinen Kern hin: die Erstarrung“.⁹

⁵ C. Knayer, R. Schumann als Meister der rhythmischen Verschiebungen, in Musikpädagogische Blätter 37, 1914, S. 177—179, 201—203 und 231—233. Vgl. Goldenberg S. 67—92, Gertler S. 74—83 und Hopf S. 178ff.

⁶ K. Schlager, Erstarrte Idylle. Schumanns Eichendorff-Verständnis im Lied op. 39/VII (Auf einer Burg), in AfMw 33, 1976, S. 119—132.

⁷ Schlager S. 128.

⁸ Schlager S. 129 Anm. 20.

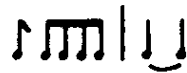
⁹ Schlager S. 130.

2. Geweiteter Raum

Das Adagio des Streichquartetts Nr. 3 in A-Dur (1842)

Der Übergang zum Finale des Klavierkonzerts bringt durch seine Orientierungslosigkeit im Zeitlichen und den impressionistischen Klangzauber noch eine weitere sonderbare Wirkung mit sich. Die Musik war zunächst eingeschlossen in einen kleinen, intimen Rahmen; der Zusatz *grazioso* zum Diminutiv *Andantino* deutet das schon in der Überschrift an.¹⁰ Das Abgegrenzte ist jedoch mit einem Mal aufgehoben. Die Musik ertönt mit dem Einsatz der Bläser T. 103 in einem unermesslichen Raum, an dessen fernen Grenzen sich mehrfach das Echo des Klaviers bricht.

Der Eindruck eines geweiteten Raums wiederholt sich im langsamen Satz des 3. Streichquartetts von Schumann¹¹, wenn auch in anderer Ausführung und anderem Zusammenhang. Schumann beginnt mit einem vollstimmigen Satz, bei dem schwer zu sagen ist, welches Instrument das Thema führt. Im punktierten Auftakt drängt sich die zweite Geige vor die erste, bei der Takt-Eins zieht dann aber die Bratsche die Aufmerksamkeit auf sich. Durch den Vorhalt *a—g* bildet sie allein den bestimmenden Anfangsrhythmus ♩ aus, der aufgegriffen und mit verlängertem Anlauf in allen Stimmen wiederholt wird:



Das Übergehen des Vorhalts T. 3 verhindert genaue rhythmische Nachbildung im nächsten Taktpaar 3—4. Zur Eins in T. 3 bahnt sich zwar der Quartsextakkord über *H* an, die Lösung tritt aber nicht ein, da sie vom *c—cis* des Cellos gestört und auf spätere Taktstelle (Drei) und anderen Tonartpunkt (*D-Dur*) verlegt wird. Dadurch ist der Auftakt zu T. 4 hin verkürzt (s. Oktavumschlag von V. 1 in T. 3), so daß ein schließen-

¹⁰ Vgl. Tovey III S. 183: „The slow movement is of the very centre of Schumann's most intimate and tender vein.“

¹¹ Dem Autograph nach war der Satz am 21. 7. 1842 vollendet, s. Spitta 1882 S. 35f. S. auch die Eintragungen in Schumanns Haushaltsbuch (mitgeteilt bei Boetticher 1942 S. 371), vgl. [Roesner]-Corell S. 87. Zu den Skizzen s. Roesner 1973 I, S. 386 und II S. 77—79 (Edition). Schumann hielt (in einem Brief an Härtel vom 3. 12. 1847, ed. Jansen, Neue Folge S. 368) die Quartette für *sein bestes Werk der früheren Zeit*. Eine Analyse des ganzen Satzes bei Kohlhasse Bd. 2 S. 67—69.

Schumann, Streichquartett Nr. 3

Adagio molto. J = 66.

p sempre espressivo

p sempre espressivo

p sempre espressivo

p sempre espressivo

crac. crac.

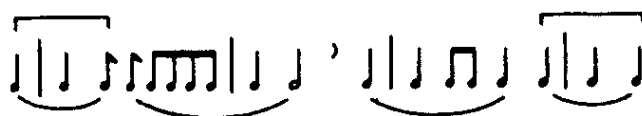
dim. dim. dim. dim.

ritard. a tempo a tempo a tempo a tempo

ppp



der Rückbezug zum Anfang entsteht. Denn nun sind zwei Endungsviertel durch die Vorhaltsverstärkung des Cellos besonders herausgehoben.¹²



Dem Rhythmus entspricht der melodische Duktus. Stufenweiser Anstieg korrespondiert mit beruhigendem Fallen (V. 1); beide Male wird die Verbindung zum nächsten Auftakt, T. 2 wie T. 4, durch die Einheit der Oktav hergestellt:

$$a^1 \nearrow a^2 \searrow a^1.$$

Das Periodische kommt allein aus der rhythmischen und melodischen Geste, klanglich prägt es sich überhaupt nicht aus. Die Dominante T. 2 gibt mit Tiefferrücken der Terz von *cis* zu *c* ihre formende Rolle auf. Anfang und Ende (T. 1 und 4) festigen nicht die Tonika *D*, sondern das fernliegende *G-Dur*. Wenn *D* in T. 3 auf Drei kurz erscheint, bleibt es als Tonika unerkant.

Die klangliche Indifferenz gibt auch den Ansatzpunkt für verformende Elemente, die immer an den Periodengrenzen wirksam werden. T. 2 wahrt das *fp* zwar noch die Taktstelle, führt aber T. 4 in der Bratsche schon zu einem vorgezogenen Auftakt, den die 2. Geige T. 6 weiterführt.

Die zweite Viertaktgruppe T. 5–8 geht vom Modell der ersten aus, treibt aber die klangliche Verselbständigung voran. Als neue Dominante erscheint T. 6 *Cis-Dur* und den Schluß bildet ein *A-Dur*, das keinen konkreten Bezug zu *D* mehr hat. Deshalb kann von *A* aus eine Weiterentwicklung einsetzen, die alle zwei Takte eine neue Stufe erklimmt: *A–H–Cis* (T. 8, 10, 12).

¹² Diese Betonung fehlt in der Skizze noch (vgl. die Edition bei Roesner 1973 II S. 77–79), die überhaupt im rhythmischen Detail von der Endfassung noch weit entfernt ist (s. auch die von Boetticher schon 1941 S. 544 zitierte Stelle, vgl. Kohlhasse Bd. 2 S. 67f).

In diesem Ansteigen kommt als weitere Station *D* ins Blickfeld, erscheint auch wirklich, doch stellt sich außerhalb der angelaufenen Reihe. Subito piano ist T. 12 die Klangraum-Entwicklung abgebrochen, der Schritt *A⁷—D* macht die Tonikarolle von *D-Dur* klar, das von einer Sequenz T. 14—16 umschrieben und mit einer Schlußkadenz T. 18—19 gefestigt wird.¹³

Der Satz beginnt nur zögernd. Schon in T. 1 bleibt er mit der Vorhaltswendung der Bratsche stehen: ein tastendes, staunendes Hineintreten in einen fremden Raum.¹⁴ Beim allmählichen Erschließen gibt die Skala den Leitfaden. Die Vorhalte der führenden Stimmen von T. 1—8, in eine Kette gebracht, bilden eine in Oktaven gebrochene absteigende Tonleiter:

T. 1 2 4 5 6 8
a—g, fis²—e², (d)—c²—b¹, a—gis, fis²—eis², d²—cis²

Wenn die melodische Bewegung schließlich — fast zufällig — auf die Tonika stößt, ordnet deren zentrierende Kraft. Der Leitfaden wird unnötig.

*

Während der erste Teil von 19 Takten sich auf die Tonika zubewegt, geht der zweite T. 19—38 den umgekehrten Weg. Schon sein erster Takt (T. 20) läßt *D-Dur* vergessen. Der Klang wird in drei kleinen Schritten aufgelöst und umgewandelt. Was T. 2 nur ein Versuch war (Bratsche *cis—c*), weitet sich aus. Die Änderung an der Terz T. 20 (V. 2 *fis¹—f¹*) führt nun zu einer Verwandlung des ganzen Klanges.

$$D \left\{ \begin{array}{l} a \rightarrow b-as \\ fis \rightarrow f \\ d \end{array} \right\} B^7$$

Dennoch ist die Verbindung zum Vorherigen nicht abgebrochen. Die 1. Geige folgt T. 20 dem Rhythmus und der Vorhaltsgeste der Bratsche von T. 1. Nach einer Wiederholung erreicht sie T. 22—23 einen größeren Zug, der in den rhythmischen Umrissen



¹³ Die Viertelpause der 2. Geige T. 18 vertritt ein imaginäres *fis* und dient gleichzeitig dem Vermeiden von Quintparallelen zum Baß.

¹⁴ Darin dem Quartettsatz verwandt ist das Adagio der 2. Symphonie mit dem *As-Dur* im 2. Takt.

und dem Vorhaltsziel den Takten 1—2 gleicht. Wirklich erscheint als Folge T. 27—28 das Anfangsthema.¹⁵

Aber der Eintritt in die neue Klangwelt wie durch eine Falltür läßt keine echte Wiederkehr mehr zu. Die Figur $\text{♩} | \text{♩} \text{♩}$ ist T. 20 und ebenso den folgenden Takten nurmehr der Geste nach eine Vorhaltswendung. Es fehlt ein Baß, der Widerstand gibt und die Eins zum dissonanten Punkt erklärt. In der Bratsche schlägt die gleiche Anfangsquart nach, ohne zu *as* weichen zu müssen. Auch Akkordprogression ist aufgehoben. Alle Bewegung bezieht sich auf den einen Klang B^7 , der den Noten nach nie vollständig ist und nur durch Ineinandergreifen der verschiedenen Stimmen entsteht, sich aber nie zu einer festen Gestalt kristallisiert. Baßton wird die labile Quint (*f* und *F* T. 22).

Das melodische Kreisen im Klang überschreitet allmählich dessen Grenzen. Ein überhöhendes c^2 der 1. Geige in T. 22 dehnt den Klang bis er sich spaltet. Denn das c^2 erweitert nicht zum Nonakkord; es leugnet eine Bindung an die Oktav b^1 — die absteigende Melodie lautet eben nicht $c^2—b^1—as^1—g^1$ —, c^2 kommt aus dem as^1 und geht ins as^1 zurück. Die starke Terzklammer zusammen mit dem Baß *f* löst in den Außenstimmen aus dem komplexen Klang einen Eigenbestandteil heraus.

$$B^7 \left\{ \begin{array}{l} c^2 \leftarrow \\ as^1 \leftarrow \\ b^1 \\ d^1 \\ f \leftarrow \end{array} \right\} f$$

Dies *f-moll*, das als subdominantischer *sixte-ajoutée*-Klang auch *d* mit-einzubeziehen in der Lage ist, kann wirksam werden, weil ein Fundamenton *B* fehlt und *b* auch in der höheren Oktav nach dem 1. Viertel von T. 22 ausfällt ohne aber ganz an Ausstrahlung zu verlieren. In einem imaginären Großklang B^9 ergeben sich verschiedene Unterkonstellationen (B , B^7 , *f*, $f^{\flat 5}$), von denen die subdominantische am stärksten zur Geltung kommt.

Ohne jeden Zwang durch einen Baßwiderstand verwandelt sich T. 23 *as*, immer noch gekoppelt mit *c* (*Vc.*), in einen Vorhaltston und weicht mit *c* nach unten aus, einen neuen Klang G^7 herbeiführend — als Hintergrund der Fortschreitung schimmert die Beziehung *S—D* von *c-moll* durch —,

¹⁵ Ein Abkömmling des Anfangsthemas war auch schon das neue Bratschenmotiv von T. 10—11.

dem die gleiche Spaltung widerfährt. Die Isolierung der Terz in T. 25 (*f—a*) ist durch die grandiose Oktavierung der Bratsche noch weiter fortgeschritten; die Pseudo-Non ist vorübergehend tiefster Ton.¹⁶

*

*

Der plötzliche Wechsel der Faktur in den Takten 19—26 ist sicherlich vom *Molto Adagio* des Streichquartetts op. 59 Nr. 2 von Beethoven beeinflusst. In ähnlicher Weise löst sich hier nach einem Tonikaschluß (T. 16) der kompakte vierstimmige Satz auf, die punktierte Formel der 1. Geige gibt den rhythmischen Halt für einen Fortgang, in dem sich 2. Geige, Bratsche und Cello imitierend folgen. In diesen Grundzügen stimmen die Takte 19—26 von Schumann mit Beethoven überein, selbst das crescendo hin zum forte am Schluß fehlt nicht (Schumann T. 26—27, Beethoven T. 22—23).¹⁷ Mit dem Aufheben des Akkordischen verschwinden aber bei Schumann im Gegensatz zu Beethoven zwei wesentliche Träger des Satzes: Klangfortschreitung und Baß. Während das Pendeln zwischen Tonika und Dominante der kleinen Imitation Beethovens feste Gestalt verleiht, stehen die sich antwortenden Motivstücke bei Schumann haltlos im Raum. Ohne Baß ist die Schwerkraft gleichsam aufgehoben, ein Pendelschlag nicht mehr möglich.

Wieder entsteht wie beim Klavierkonzert der Eindruck eines weiten, bodenlosen Raumes. Dafür ist diesmal nicht ein Halleffekt, sondern Schwerelosigkeit verantwortlich.¹⁸ Die zentripetale Kraft ist ausgeschaltet. Entsprechend unwesentlich wird die Frage nach der Tonart. Eine Tonika erscheint gar nicht. Vielmehr bildet sich eine Kette nur entfernt verwandter Dominanten: *B*⁷—*G*⁷—*E*⁷ (T. 20, 23, 26), die nicht in harten chromatischen Rückungen nebeneinandergestellt sind, sondern über die Vorhaltsverwandlung der Außenstimmen in schwerkraftlosem Gleiten auseinander hervorgehen. Die Dominante schafft kein Kadenzgefälle mehr. Statt ihre Kräfte nach außen auf einen Fortgang zu richten, wendet sie die Strebungen nach innen und trägt Bewegung in sich.

¹⁶ Anlaß dafür ist der Stimmtausch von 1. Geige und Bratsche in T. 23—24 gegenüber T. 20—21.

¹⁷ Es ist denkbar, daß es ein solcher Zusammenhang war, der Moscheles bestimmt hat, das *A-Dur*-Quartett von Schumann *stark Beethovenisch* zu nennen (Aus Moscheles' Leben II S. 211).

¹⁸ Den Begriff „schwerelos“ im Zusammenhang mit Schumanns Musik benutzt m. W. erstmals Gertler (S. 80: „Solche Begleitungen . . . verleihen der Musik Schumanns oft den schwebenden, schwerelosen Charakter“), s. auch S. 99, später auch Leipold 1954 S. 6—13, 46f, 64, 1956 S. 281 und Hopf S. 179 und 182.

Je subtiler die interne Entwicklung wird, die bis zur Spaltung des Klanges geht, desto freier wird die große Fortschreitung. Dies ermöglicht jenes staunende und ungebundene Durchschreiten des Raumes, das die Takte 19—26 so auszeichnet.

*

Der ganze langsame Satz des Quartetts beruht auf klanglicher Weitung. Anfangs benutzt Schumann dazu das herkömmliche Höhersequenzieren (T. 8—13: *A—H—Cis D*). In T. 28 wird an diese Rückung angeknüpft (*E—Fis—Gis* T. 28, 30, 34), so daß die frühere Kette fortgeführt und zu einer vollständigen siebenstufigen Skala ergänzt ist. Dieser Zusammenhang wird nicht mehr hörbar, er steht eher konstruktiv im Hintergrund, da sich einzelne Klänge verselbständigen. Ihre anfängliche Dominanzrolle streifen sie — wie schon *A-Dur* T. 2 — durch Tiefalterierung der Terz wieder ab (T. 28 *gis—g*, T. 32 *ais—a*). Erst die letzte Dominante *Gis*⁷ führt in die Tonika (*cis* T. 38) und begrenzt so erstmals den Raum.

In die Reihe eingeschoben sind die Takte 19—26, bei denen die Klangdehnung entschieden räumlichen Charakter annimmt. Während des schwerkraftlosen Schwebezustandes kommt die Bewegung trotz der scheinbar großen Schritte nicht voran. Der Rahmen bleibt *D—d* (T. 19, 27), was das Einschieben in die Rückungsreihe ermöglicht.

Der Vorgang läßt sich mit gängigen formalen und harmonischen Kategorien schlecht erfassen. Man müßte fortwährende Modulation annehmen, was dem Höreindruck des eher statischen als dynamischen Satzes zuwiderläuft.¹⁹ Wesentlich für die Eigenart des Satzes ist meinem Empfinden nach, daß die Tonika kein konkretes klangliches Gegenüber hat, was den Begriff Modulation in Kraft setzen könnte. Ihr Gegenüber ist kein einzelner Klang, sondern ein Klangraum. Dies begünstigt eine neue Art der Formung. Die Melodie wächst in einen Raum hinein. Einzelne Elemente bleiben den ganzen Satz über, verwandeln sich aber wie der Grundrhythmus. Gleichmaßen kann sich ein Klang verwandeln wie *D* zu *B*⁷ in T. 19—20. Zur Metamorphose des Rhythmus' und Klanges kommt schließlich eine Metamorphose eines ganzen Formkomplexes. Mit dem Klarlegen von Tonika und Raum und dem Fixieren eines Grenzpunktes (*cis* T. 38) ist die Entwicklung abgeschlossen. Eine folgende Durchführung ist nicht mehr denkbar. Um den Satz fortzuführen, bietet sich nur das Versetzen

¹⁹ Insofern stellt der Schumannsche Satz ein direktes Beispiel für die von H. Erpf schon 1927 vorgetragene These dar, wonach in der Harmonik allein „kein Kriterium für Modulation liegt“ (S. 99).

des ganzen Komplexes an — ein neuer Wachstumsvorgang auf anderer Stufe —, so daß ein „modulierender Variationensatz“ entsteht²⁰, der nicht nur für Schumann charakteristisch ist, sondern auch bei Wagner wieder begegnet. Das Vorspiel zu *Lohengrin* gehört diesem Typus an.²¹

²⁰ T. 1 in *D*, T. 45 in *G*, T. 78 in *D*; Kohlhase rubriziert den Satz hingegen als „Spezies des Dakapotypus“ (Bd. 1 S. 106, vgl. allerdings Bd. 2 S. 67: „Der Satz ist in hohem Maße der Variationstechnik verpflichtet“).

²¹ Besondere Stellung kommt in dieser Form dem Schluß zu, der immer eine Rückbildung des Satzes bringt, vgl. dazu besonders das Adagio der 2. Symphonie von Schumann oder den Schluß im langsamen Satz der 1. Symphonie.

3. Erinnerungshaltung

a) Die Aria der fis-moll-Sonate op. 11

Im April 1836 veröffentlichte der Verlag Kistner in Leipzig eine *Piano-forte-Sonate, Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius*.²² Aus diesen, von den ersten Jahrgängen der *Neuen Zeitschrift für Musik* her bekannten Namen und der Opuszahl 11 ließ sich der Verfasser leicht erraten. Liszt nahm, allerdings nicht kommentarlos, die Sonate 1837 in eine Besprechung von *Composition pour Piano de Mr. Robert Schumann* auf: *Le titre de la Sonate op. 11 est envelopé d'un mystère*.²³ Ein Jahr zuvor hatte Moscheles in einer Rezension für die *Neue Zeitschrift* (V S. 135), um die Schumann selbst ihn gebeten hatte²⁴, das Pseudonym noch gewahrt, aber deutliche Hinweise auf den Redakteur der Zeitschrift gegeben. Daraufhin entschied sich Schumann bei der Neuauflage 1840 für den richtigen Namen²⁵, der den Kennern schon lange bekannt war. Clara Wieck hatte die Sonate 1835, noch vor der Drucklegung, sowohl Mendelssohn wie Chopin und Moscheles vorgespielt.²⁶

Über die Entstehungsgeschichte der Sonate und die Kompositionsdaten der einzelnen Sätze sind wir nicht unterrichtet, da das Autograph verloren ist.²⁷ Bekannt geworden ist jedoch, daß Teile der Sonate auf ungedruckte Jugendwerke zurückgehen. So teilte Brahms im Vorwort zum Supplement

²² Faks. der Titelseite bei Dahms, Anhang S. 22 und Hofmann S. 26. Exemplar der 1. Auflage in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin und dem Britischen Museum London. J. R. Rathbun (S. 61) vermutet, daß dieses letztere Exemplar aus dem Besitz von Moscheles stammt und Korrekturen von der Hand Schumanns aufweist. (Vgl. auch Roesner 1973 I S. 438). Zum Titel s. auch die Korrespondenz Schumanns mit Kistner (Erler I S. 79, 83f); zum Datum der Veröffentlichung Boetticher 1968 S. 48f.

²³ *Gazette Musicale*, 12. 11. 1837. Der Text ist wiederveröffentlicht bei Wasielewski 1858 S. 325—331 und Marguerite d'Albert S. 109—114. Eine deutsche Übersetzung in Liszt, *Ges. Schr.* II S. 99—107.

²⁴ Vgl. einen Brief Schumanns an Moscheles vom 30. 7. 1836 (ed. Wasielewski 1858 S. 356—358 — vgl. auch „Aus Moscheles' Leben“ II S. 15). Dem Brief zufolge hat Schumann vielleicht seinen Namen mit aus dem Grund vermieden, um die Rezension eines eigenen Werkes in der *Neuen Zeitschrift* zu ermöglichen.

²⁵ Vgl. den Brief Schumanns vom 7. 2. 1838 an Kistner (ed. Erler I S. 140). Der Titel der Neuauflage: *Grande Sonate . . . par Robert Schumann. Oeuv. 11. Nouvelle Edition . . . La première Edition de cet Oeuvre a été publiée sous le nom de Florestan & Eusebius* (Faksimile der Titelseite bei Hofmann S. 411).

²⁶ Litzmann I S. 88f und Moscheles I S. 298. In einem öffentlichen Konzert spielte Clara Wieck die Sonate erstmals 1837 in Leipzig (Litzmann I S. 116).

²⁷ Eismann 1967 S. 10. Nur zum letzten Satz ist ein Entwurf erhalten (Faks. einer Seite bei Dahms, Anhang S. 23, vgl. Boal S. 19—24, Rathbun S. 194f und 200 sowie Roesner 1973 I S. 74). Als Entstehungszeit für die Sonate gilt 1834—

der Schumann-Gesamtausgabe mit, daß das Allegro vivace des 1. Satzes mit einem *Fandango* von 1832 übereinstimmt, den Schumann am 29. 1. 1833 in einem Brief an Hofmeister erwähnt.²⁸ Mit gutem Grund aber ohne jeden Kommentar veröffentlichte Brahms im gleichen Supplementband 1893 ein frühes Lied Schumanns: *An Anna*. Es ist die Vorlage für die *Aria* der Sonate.²⁹ Als drittes fremdes Element erscheint in der Sonate ein Motiv aus dem vierten der *Quatre pièces caractéristiques* op. 5 von Clara Wieck, das Schumann umgestaltet und als Motto seinem Allegro vivace (T. 53—54) vorangestellt hat.³⁰

„By such patchings and furbishings-up of earlier works, with inserted cross-references, did Schumann hope, to construct Sonatas! Is it surprising that we find the sonatas rather unsatisfactory?“, kommentierte Abraham den ungewöhnlichen Sachverhalt³¹, anstatt die Kenntnis der Quellenforschung für die aufschlußreiche Frage einzusetzen, was aus diesen Vorlagen in der Sonate geworden ist. Denn die Ansicht, Schumann hätte nur in „Kleinigkeiten geändert“ und „aufpoliert“³², scheint mir ein Irrtum.

*

35 (Gertler S. 142, Clara Schumann in der Gesamtausgabe: „begonnen 1833“, was wahrscheinlich auf das autographe Werkverzeichnis Schumanns von 1849/50 zurückgeht, wo für 1833 notiert ist: *Sonaten in G moll und Fis moll angefangen*, s. Faks. bei Boetticher 1976, Tafel II). Zu Skizzen für op. 11 s. Gertler S. 9f (vgl. auch den Katalog Nr. 188 des Musikantiquariats Hans Schneider, Tutzing 1974, S. 81 und 85).

²⁸ Erler I S. 34 (vgl. Brahms im Supplement der GA, s. auch Schumanns Tagebücher Ed. I S. 402). Ein Faksimile der ersten *Fandango*-Seite bei Abert 1920 S. 67 wie in OMZ 1956 S. 207 und des ganzen Stückes in der Ausgabe der Sonate op. 11 durch H. Bauer (Schirmer, New York).

²⁹ Wolff 1909/10 S. 287. Dieses Lied ist bereits in der Introduction und Durchführung des 1. Satzes von op. 11 zitiert. Die Verbindung, die Rathbun (S. 46) darüber hinaus auch noch zu den Takten 1—5 zieht (sie sollen dem Baß der Takte 16—20 des Liedes entsprechen), scheint mir konstruiert.

³⁰ Vgl. Solomon S. 46—48 (mit Notenbeispielen), wie auch Rathbun S. 26—30; eine kurze Analyse der ganzen Sonate findet sich im *Cours de Composition Musicale* von V. d'Indy (II, 1 S. 411f).

³¹ Abraham 1946 S. 163. Die Meinungen über die Sonate gingen schon immer auseinander. Der erste Schumann-Biograph Wasielewski stellte der Sonate wie allen Jugendwerken ein äußerst schlechtes Zeugnis aus (1858 S. 145: *Dürfte ihr somit kein positiver Kunstwerth zuzusprechen sein, so ist sie doch als Entwicklungswerk für die Folgezeit wichtig*), so daß Parrott noch 1952 „A plea for Schumann's op. 11“ schreiben mußte. Solomon sah dann in ihr eine „revolutionary sonata in every sense“: „... it embodies so totally his convictions, ideals, and personal commitments that this is probably his most important essay in the form“ (S. 50), eine Meinung, die ich teile.

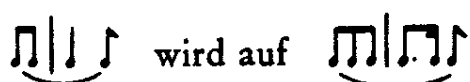
³² Abraham 1946 S. 162f. Vgl. auch noch Rathbun 1976: „The Aria differs structurally from the song only at the end where there is a four-measure extension“ (S. 45).

Schumann, Sonate op. 11

[illegible]

Die Aria der *fis-moll*-Sonate setzt sich aus drei mit Doppelstrich voneinander abgeteilten Partien zusammen (T. 1—15, 16—26, 27—45). Ein tonartlich abgesetztes Mittelstück in *F* wird vom gleichbleibenden *A-Dur*-Teil umrahmt. Formale Reduktion auf das „ABA“ der dreiteiligen Liedform ginge an einem wichtigen Charakteristikum vorbei: daß nämlich die gesangliche Oberstimme den Ort wechselt. Erst klingt sie in Sopran-, dann ab T. 16 in Tenorlage. „Sie“ und „er“ sprechen zueinander ähnlich Webers Einleitung zur *Aufforderung zum Tanz*.

Das Gesangliche liegt mit an der regelmäßigen Vorhaltsbildung der Oberstimme. Anfangs steuert die Melodie jeden einzelnen Takt ein Vorhaltsziel an, wodurch sich kleine rhythmische Gruppen ergeben, die nur in der Länge des Anlaufs unterschieden sind. Die kleine Formel



erweitert. Beide Bildungen sind T. 4—5 wiederholt. Die Einteilung, die sich aus dem melodischen Vorhalt ergibt, verdeutlicht Schumann zwar nicht mit Bogensetzung, der Bogen ist der Zusammenfassung aller vier Takte vorbehalten, wohl aber mit der Balkung.³³

In T. 5 ist durch die Halbschlußkadenzierung ein erster Abschnitt beendet. Der nächste Teil beginnt weiträumiger, weil er nur noch alle zwei Takte auf einen Vorhalt zugehen muß; doch ab T. 10 kehrt er zur alten Einzeltaktgliederung zurück, die T. 15 mit einer Kadenz abschließt.

Diese einfache Form wird von der klanglichen Entwicklung mitgetragen. Nach dem eröffnenden Vordersatz T. 2—5 folgt erst eine in neue Bereiche ausgreifende Fortspinnung — der *Cis*⁷-Klang zielt auf die Mollparallele —, bevor der rückführende Nachsatz T. 10 folgt, der durch größere Ausdehnung Schlußwirkung erhält. Eine Wiederholung der letzten zwei Takte

³³ Auf die Balkung als Mittel der Artikulation hat Boetticher (1968 S. 68) hingewiesen. Neuere Ausgaben mißverstehen dies fast immer. Selbst die sorgfältige Edition von W. Kempff (Leipzig, Breitkopf) ändert in T. 4 (ebenso die Ausgabe von E. von Sauer, Leipzig, Peters). Die jüngste Ausgabe von Harold Bauer (New York, Schirmer 1945/46) gibt sich mit Vorwort und Faksimile besonders zuverlässig, ist aber unbrauchbar. Bauer ändert nicht nur ständig Schumanns Vortragsbezeichnungen, er schafft ein ganz neues Notenbild durch seine Umordnung der Musik auf die beiden Systeme nach Gesichtspunkten bequemer Handverteilung, und übersieht, daß Schumann noch in einer Schrifttradition steht, die Komposition wiedergibt und erst in zweiter Linie Ausführbarkeit berücksichtigt. Die Dissertation von Boal (A comparative Study of existing Manuscripts and Editions of Schumann . . . op. 11, 1959) berücksichtigt derartige Fragen nicht, allerdings kennt Boal auch die Quellen zu wenig, Erstausgabe 1836 und Revision 1840 sind ihm unbekannt.

erweitert die Viertaktgruppe T. 10—13 auf sechs Takte.³⁴ Die denkbar einfache Ordnung ab T. 2 von 4+4+4(4+2) Takten gerät nur einmal ins Wanken. Noch im Halbschluß von T. 5 meldet sich eine fortdrängende Mittelstimme, die, ohne bei der Vorhaltslösung *gis*¹ zu verweilen, bis *eis*¹ weitergeht (*a*¹—*gis*¹—*fis*¹—*eis*¹), so daß der Dominantklang des nächsten Taktes, der auf diesem *eis* fußt, vorgezogen ist und bereits auf die Drei des Taktes 5 erscheint, herausgehoben mit *sforzato*. Die Melodie macht den neuen Ansatz mit, doch ihren eigentlichen Schwerpunkt kann sie nicht verwirklichen. Zur Eins von T. 6 fehlt der Widerstand des Klangumschlags. Es fehlt ein Baß als Gegenpol zum Vorhalt. Zudem ist der Vorhaltston *d*² in der Begleitung verdoppelt, so daß man keine Lösung mehr erwartet, sondern den verminderten Septakkord als gültig für den ganzen folgenden Takt anzusehen bereit ist — da gleitet die Begleitoktavierung mit dem Lösungston in einen neuen Klang *Cis*⁷.

Vorhalt, Baß und Taktposition bedingen sich gewöhnlich gegenseitig. Das Lösen des Vorhalts aus diesem Komplex hebt auch den Takt als Grundlage des Fortgangs vorübergehend auf. Wie im besprochenen Streichquartettsatz entsteht der Eindruck von etwas Schwebendem, ohne daß die Taktgruppierung wirklich verschwinden muß.

Für einen ähnlichen Schwebezustand sorgt bereits der 1. Takt, der sich nicht in das von der Melodie diktierte Zweitaktgerippe fügt, sich nicht fügen muß, solange die Melodie noch fehlt. Erst mit der Melodie gewinnt die Musik konkrete Gestalt. Schumann, der die Melodie aus dem anonymen Untergrund herauswachsen läßt — sie geht aus dem Spitzenton der Begleitung hervor — konzentriert den Umschlag der Freischützouvertüre auf einen einzigen Takt.

Der ganze Anfang taucht wie aus einem Nebel hervor.³⁵ Dem oberen *cis*² ist mit der verdunkelnden Unteroktav die Leuchtkraft genommen. Erst der Melodiebeginn reaktiviert die Terz. Lautstärke und Anschlagskraft, die vorher einem viertönigen Akkord zugemessen waren, gelten jetzt für einen Ton, für eine Einzelstimme, die in der Notation mit zwei Viertelpausen schon angekündigt war.

Erst allmählich werden Konturen erkennbar. Die Melodie kommt auf merkwürdigem Weg näher. In zwei Halbtonschritten zwingt sie sich durch

³⁴ Erkennbar ist dies an der unterlaufenen Schlußbildung im Taktpaar 13—14 und am Vorhalt *gis* über der Subdominante, was dem Penultima-Takt 3 entspricht, der hier wieder aufgegriffen und — verspätet — zur Tonika gelenkt wird. W. Gertler sah die 6 Takte als verkürzte Achttaktgruppe, bei der nicht zu entscheiden sei, was fehlt (S. 85); das wird der einfachen viertaktigen Anordnung und dem vergrößernd bestätigenden Kadenzcharakter nicht gerecht.

³⁵ 1843 sprach Moritz Hauptmann in einem Brief vom *unklaren Nebulismus* Schumanns (s. Erler I S. 302).

den Begleituntergrund und sucht ihren eigenen, von der Begleitung getrennten Platz im Oktavton a^2 , der zu früh erreicht wird, was eine Vorhaltsüberhöhung in T. 3 bewirkt, die Schumann mit der Punktierung so unnachahmlich hinauszögert. Die begleitende Unterterz g, die mit zur melodischen Überhöhung gehört, drängt dem Klang eine Funktion auf und zieht dem Verlauf so engere Grenzen.

Die letzte Stufe der Individualisierung erreicht die Melodie in T. 4. Noch eben schien sie wieder in den dichten Klangkomplex eingebunden, da die Begleitung ihrem eis^2 mit einem eis^1 gefolgt war, da verwandelt sich T. 4 die ganze Faktur. Erstmals ist wieder ein Baß da, der einen Moment lang allein dem intensiven Tritonusvorhalt als Kennzeichen der Subdominante gegenübersteht³⁶; ein Kadenzvorgang kann eingeleitet werden.³⁷ Jetzt eigentlich erst beginnt die Zweitaktgliederung volle Gültigkeit zu erlangen.

Die ganze Aria ist so ungewöhnlich, daß es schwerfällt, sie einem bestimmten Typus von langsamem Satz zuzuordnen. Die Benennung deutet auf Operntranskription.³⁸ Einen Mittelsatz dieser Art — *Largo e con molt'Espressione* — hat die *fis-moll*-Sonate op. 81 von Hummel, mit der Schumann sich lange auseinandergesetzt hat: *Ich studiere jetzt den letzten Satz der Hummel'schen Fis-moll-Sonate ein, ein wahrhaft großes, epische Titanenwerk und das Gemälde eines ungeheuren, ringenden, resignierten Geistes. Dies soll das Einzige sein, was ich Ihnen zu Ostern vorspielen will und zugleich ein Maaßstab für Ihre Kritik über meine Fortbildung.*³⁹

Nach einer zweitaktigen Accompagnatorezitativ-Einleitung folgt im Largo von Hummel ein reicher Gesangsteil (*dolente*), der Opernatmosphäre ahnen läßt. Mit wieder eingeschobenen rezitativen Partien (T. 11) stellt Hummel auf dem Klavier eine große Szene dar, einen tragischen Monolog, der ihm die Möglichkeit zur Entfaltung einer brillanten Klaviertechnik gibt.

³⁶ Ähnlich befreiende Wirkung hat dieser Vorhalt in der Subdominante später auch bei Wagner, vgl. das gleiche *gis* in *D-Dur* beim Brangäne-Ruf im *Tristan* („wem der Traum“).

³⁷ Bei der Wiederholung des Teils T. 27ff ist dieses Herauentwickeln nicht mehr gegeben und Schumann kann ändern. Die Teilung in Melodie-Baß-Begleitung erscheint so schon früher (vgl. A im Baß T. 29).

³⁸ Zur Opernarie als Vorlage für Klaviermusik s. die Hinweise bei Hopf S. 191—193.

³⁹ Brief an Fr. Wieck vom 6. 11. 1829 (Jugendbriefe S. 80). Zum Einfluß Hummels auf Schumann s. Hopf S. 38—40, zu Hummels 1819 erschienener *fis-moll*-Sonate S. 212f (vgl. W. Newman 1969 S. 233—236).

Schumanns betont einfacher Satz hat davon nichts. Die Bezeichnung *Aria* scheint deshalb eher von Beethovens Klaviersonaten abgeleitet, von der *Arietta* der Sonate op. 111 oder dem *Arioso* der Sonate op. 110⁴⁰; auch an den langsamen Satz der Sonate op. 22 könnte man denken, der zwar keine solche Überschrift trägt, aber „überraschend gesänglich“ ist⁴¹, zudem mit Schumanns *Aria* den Beginn in der Begleitung und den ersten chromatischen Melodievorhalt vor der Quinte gemeinsam hat.

Als Vorlage hat dieses Adagio Schumann aber nicht gedient. Eine solche hatte er schon: in einem eigenen Lied. Mit der Überschrift *Aria* statt „Lied“ verdeckte Schumann diesen Zusammenhang allerdings und suchte die Nähe eines Beethovenschen Satztypus, wie sie der *Aria* auch zukommt, nicht was die musikalische Struktur, aber was den Anspruch der Komposition anlangt.⁴²

Das eingangs schon erwähnte Lied *An Anna*⁴³, die Vorstufe der *Aria*, gehört in eine Sammlung von elf Liedern, die zwischen 1827 und 1829 entstanden und von Schumann mit der Bezeichnung *opus II* versehen worden sind. Von dem Gedanken an Drucklegung nahm Schumann nach der wohlwollend kritischen Beurteilung durch den Liederkomponisten Wiedebein wieder Abstand⁴⁴; das siebte Lied aber blieb nicht vergessen. Es ging in die Sonate op. 11 ein. Auf den ersten Blick scheint Schumann nicht mehr als eine Transposition nach *A-Dur* vorgenommen zu haben. Doch gerade

⁴⁰ Diesen Zusammenhang betont Beaufils beim Andantino der *g-moll*-Sonate op. 22 von Schumann, das ebenfalls auf einem frühen Lied beruht („Non point formellement peut-être, mais en esprit, ce mouvement répond à ce qu’entrevoit Beethoven avec l’Arietta de l’Op. 111“, S. 101).

⁴¹ Uhde II S. 285. Hinter der Instrumentalmusik der Wiener Klassiker Vokales zu sehen, war im 19. Jahrhundert nicht selten. Momigny unterlegte in seiner Kompositionslehre dem *d-moll*-Quartett KV 421 von Mozart einen Text, Wagner hatte Gleiches mit dem langsamen Satz der Jupiter-Sinfonie vor (*Das ganze Andante der C-Dur-Sinfonie ist eine Arie, ich wollte Worte darunter setzen*, laut Cosima Wagners Tagebuch, Ed. II S. 244). Schumann notierte: *Ich fürchte gesteinigt zu werden, von den Beethovenern, wenn ich sagen wollte, was ich dem Schlußsatz der A-Dur-Symphonie für einen Text unterlege* (Ges. Schr. I S. 69).

⁴² Bei der Namensgebung *Aria* könnten auch Bachs Goldbergvariationen eine Rolle gespielt haben.

⁴³ Wiedergegeben S. 90f nach dem Supplement der Gesamtausgabe (ed. J. Brahms 1893).

⁴⁴ Das Schreiben Wiedebeins (*Ihre Lieder haben der Mängel viele, mitunter sehr; allein ich möchte sie nicht sowohl Geistes-, als Natur- oder Jugendsünden nennen, und diese entschuldigt und vergiebt man schon, wenn hin und wieder ein rein poetisches Gefühl, ein wahrhafter Geist durchblitzt*) bei Wasielewski 1858 S. 316f; über Wiedebein s. Jansen 1883 S. 113–122, dort auch der ganze Briefwechsel mit Schumann (vgl. Erler I S. 8–10 und Jansen, Neue Folge S. 9–12).

An Anna.

Gedicht von J. Körner

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

von

ROBERT SCHUMANN.

22. Juli 1850.

Andante.

Nicht im Tha - le der süßen Hei - math beim Ge - mur - mel der Sil - ber -

quel - le - bleich ge - tra - gen aus dem Schlachtfeld, denk' ich dein, - denk' ich

dein, du sü - ßen Le - ben, denk' ich dein, du sü - ßen Le - ben, denk' ich dein! *ritard. poco*

trübe

All' die Freun - de sind ge - ful - len, sollt' ich wei - ßen hier der Ei - ne? Nein! schon

naht der bleiche Bo - te, der mich lei - tet, der mich lei - tet zur sü - ßen Hei - math, zur sü - ßen

Hei - math. Nicht im Tha - le der sü - ßen

dolce

2da

Hei - math beim Ge - mar - mel der Sil - ber - quel - le... bleich ge - tra - gen

dolce

aus dem Schlacht - feld, denk' ich dein, — denk' ich dein, — du sü - ßes

steigend

Le - ben, denk' ich dein, du sü - ßes Le - ben, denk' ich dein!

2da

die feinen Züge, die die Aria ausmachen, fehlen im Lied: keine Melodiepunktierung im 3. Takt, zwar ein kurzes Aussetzen der Begleitung T. 4⁴⁵, aber kein Umschlagen in eine neue Faktur. Es wäre auch kein Anlaß dafür da. Denn es gibt kein langsames Emportauschen der Musik. Der erste Takt ist so unmittelbar wie der vierte oder fünfte. Er steht zwar vor Beginn der zweitaktigen Gliederung. Diese aber ist mit dem Einsetzen des Basses eindeutig fixiert. Der Takt voraus legt mechanisch die Bewegung fest und gibt dem Sänger den Einsatzton.⁴⁶ Dem Umfärben des obersten Tones, in der Aria möglich durch das Zusammentreffen von Begleitung und Melodie nicht allein auf gleicher Tonhöhe, sondern wirklich im gleichen Ton, entspricht nichts Gleichwertiges im Lied. Dort läßt der Abstand zwischen Singstimme und Klavier von vornherein nicht an ein Herauswachsen der Melodie aus der Begleitung denken.

Die Textdeklamation der Singstimme fordert ihr mäßiges, aber geregeltes Tempo, das Schumann mit *Andante* bezeichnet. Zur regelmäßigen Bewegung kommt die abgemessene Gliederung. Wiederholtes Anschlagen des Baßstones, das die Vorhalts- und Lösungsstelle unterstreicht, schafft einen Rhythmus,



dessen Umkehr am Ende dem Halbschluß von T. 5 Festigkeit gibt; er wird von keiner voreiligen Mittelstimme behelligt. Die Zweiergliederung auf der Basis der Taktpaare geht ungestört weiter. Vorhalt, Klang und Takt passen regulär zusammen.

Am Lied offenbart sich die Vollkommenheit der Aria. Das Liegen der Baßquint, die in T. 2 nicht mehr angeschlagen wird, verhindert abgezieltes Korrespondieren wie auch fixiertes Messen. Die Achtel markieren nicht die Eins, sondern folgen zögernd nach, den Quintraum füllend und weitend. Die Musik kann sich zunächst frei entfalten. Schumann schreibt in der Aria kein Tempo vor. Erst in T. 4 erreicht der Satz konkrete, Taktbezogene Gestalt. Vom Halbschluß von T. 5 aus weitet sich der Blick. Aus der kleingliedrigen Einzeltaktaddition wird großflächige Zweiergruppierung. Ein Melodieanstoß trägt — anders als im Lied, wo die Singstimme die Klavierfigur wiederholt — jeweils zwei Takte weit⁴⁷, was das Hinein-

⁴⁵ Dies Aussetzen ist ein kleines, oft gebrauchtes Mittel zur Deklamationssteigerung (vgl. Mendelssohns op. 86 Nr. 3 von 1831).

⁴⁶ Vgl. Lieder von Mendelssohn, z. B. op. 99 Nr. 6 (1843) oder op. 86 Nr. 3 (1831).

⁴⁷ Zusammengehalten werden die zwei Takte jeweils von einem liegenden Ton (T. 6—7 *gis*¹, T. 8—9 *g*¹); Boetticher (1968 S. 70) bezeichnet ihn — für mich verwirrend — als einen „in der Mittelstimme kontrastierenden Orgelpunkt“.

tönen der geheimnisvollen Baßquint erlaubt⁴⁸, die das Motto des 1. Satzes (T. 53—54) beschwört, das sogar in die Begleitung eindringt (s. das liegende *g*¹ und *cis*¹ T. 8).

Das langsame Herauftauchen der Musik macht es Schumann möglich, den Anfang noch vor den eigentlichen Satzbeginn zu legen. Das vorausgehende Allegro verliert am Schluß das schnelle Fandango-Tempo. *Lento* erscheint das Thema der Schlußgruppe noch einmal und verschwindet allmählich in einem *ritardando sempre e diminuendo*. Im stufenweise abgebauten Schlußklang, in dem sich noch einmal das Motto rührt, bleibt ein letzter Ton hängen, die Terz des *fis-moll*-Klangs: das gleiche tiefe *A*, auf dem die Aria ihre Baßquint aufbaut.⁴⁹

*

Die Frage nach Vorlage und Umarbeitung betrifft aber nicht allein Aria und Lied. Schumann hatte — was der Forschung bisher entgangen ist — schon für das Lied ein Muster, gemäß den Worten Carl Maria von Webers: *Die Werke jedes Anfängers wimmeln von Reminiszenzen. Zu jedem Stück kann man das Vorbild finden, nach dem es zugeschnitten*.⁵⁰ Auf sein Vorbild hat Schumann selbst einen deutlichen Hinweis gegeben. Am 31. 8. 1828, vier Wochen nach der Komposition des eigenen Liedes, das er aber nicht erwähnt, um eine Überraschung für den angekündigten Besuch zu Hause zu haben, schrieb Schumann an seine Mutter: *Du kannst Dir von Therese das Lied von Reissiger: „Süße Heimath“ vorsingen lassen; ich trällere es mir alle Stunden*.⁵¹

Das Lied Karl Gottlieb Reissigers trägt im Druck den Titel *Heimweh* und steht am Anfang der gerade 1828 erschienenen Liedersammlung

⁴⁸ Mit der Bemerkung, „der ganze Satz basiert auf dem Gerüst einer leeren Quinte *gis/Cis* bzw. *g/Cis*, die schon am Beginn (*A/e*) exponiert ist“, gibt Boetticher (1968 S. 70) einen zu einfachen Schlüssel für die Aria.

⁴⁹ Dieser enge Anschluß macht auch das Zitat der Aria in der langsamen Einleitung des 1. Satzes T. 22ff verständlich (Die unzutreffende Darstellung von Hopf S. 199 und 216, wonach das Thema der Aria ursprünglich das Seitenthema des 1. Satzes bilden sollte, beruht auf Fehlinterpretation eines Hinweises von W. Boetticher 1941 S. 565, der die Verwandtschaft in der Satzanlage von op. 11 und op. 14 zeigen wollte). Zur Verbindung der Sätze s. Parrott S. 56 (mit Hinweis auf Mendelssohns späteres Violinkonzert), danach auch Boal S. 15. Vgl. auch Leopold 1954 S. 37f („... werden solch forthallende, einen bestimmten harmonischen Nachklang in sich bergende Einzeltöne von ihm, dem Romantiker — besonders dem jungen — umgedeutet, meist in mediantischem Sinn“), wo allerdings op. 11 nicht besonders erwähnt ist.

⁵⁰ C. M. von Weber, Sämtl. Schriften (ed. Kaiser) S. 183.

⁵¹ Jugendbriefe S. 34.

opus 50.⁵² Auf die Beliebtheit des ersten Liedes läßt ein nicht exakt datierbarer Einzeldruck schließen, der bei Cranz in Hamburg erschien und die Möglichkeiten der Wiedergabe wie des Verkaufs durch wahlweise Begleitung für Klavier oder Gitarre vermehrte.⁵³

Schumann wählte zwar eine anspruchsvollere Form mit einem zusätzlichen Mittelteil, dessen neue Tonart durch eine Kadenz vorbereitet wird. Aber in der Diktion hält er sich eng an Reissiger. Die zahlreichen, in der Begleitung gelegentlich auffallend verstärkten Vorhaltsbildungen⁵⁴, die jene schlichte Deklamation unterstreichen, die für die klare zweitaktige Gliederung verantwortlich ist, gehen auf Reissiger ebenso zurück wie eine ganze Reihe von Details. Der leittönige Vorhalt vor der Quint zu Beginn — in beiden Liedern T. 2 —, die melodische Wendung zur Überhöhung des Septakkords samt dem chromatischen Durchgang (T. 9, bei Schumann T. 3—4), ja ganze Melodiepartikel wie die absteigende Formel T. 11f (entspricht T. 12f bei Schumann) sind dem Lied Reissigers abgelauscht.

Über diese Ähnlichkeiten geht eine direkte Übernahme noch hinaus, mit der Schumann auf das Motto von Reissigers Lied zitierend anspielt. Jede Strophe des Gedichts von Beils mündet gleichermaßen in die zwei Worte „*Süße Heimath!*“, die Reissiger in seiner Vertonung durch ein Unterbrechen des Ablaufs mit der Zusatzanweisung *Adagio* besonders herausgestellt hat. Die zugehörige Melodiefloskel, geprägt vom Absprung in die Unterquart, zitiert Schumann nun T. 16—17 zu Beginn des Mittelteils seines Liedes.

Trotz oder vielleicht eher gerade wegen der engen Anlehnung versuchte Schumann andererseits, sein Vorbild zu übertreffen. Ein Alternieren zwischen Klavier und Gesang soll glatte Textdeklamation verhindern. Darüberhinaus setzte Schumann einzelne harmonische Akzente wie in T. 13, wo die Skalenmelodie Reissigers vom *cis*¹ des Basses unterlaufen wird. Auch wenn Schumanns Komposition ambitionierter sein will, gehört sie doch in eine Gruppe mit Reissigers opus 50. Fast das deutlichste Zeichen hierfür ist das typische partielle Mitgehen der oberen Klavierpartie mit der Gesangsstimme (Reissiger T. 5f, 13, 15f und Schumann T. 11, 12, 14).

Mit dem Blick auf die Aria möchte man fast sagen, Schumanns Lied stehe der Komposition Reissigers näher als der späteren Umarbeitung. Denn die Aria verläßt nicht allein die von der Berliner Liederschule ge-

⁵² Eine Übersicht über die Liedersammlungen Reissigers gibt K. Kreiser S. 112—115, eine allgemeine Würdigung der Lieder S. 95—97.

⁵³ Ex. in der Bayer. Staatsbibliothek.

⁵⁴ Vgl. Reissiger T. 2 und 14, Schumann T. 10 und 11.

Heimweh.

Allegretto Mit Gefühl.

Singstimme.

Pianoforte.

Nach der Heimath mücht' ich wie... du; in der Heimath mücht' ich sein, streb' ich mir
 doch noch eine so gut... dort der Lie... der Sonne Schein; in der Heimath wohnt die Liebe; in der
 Heimath weilt die Lust; und so bang' ich nach so bang' klopft das Herz hier in der Brust.
 Sü... Heimath, sü... so "Heimath."

Adagio
pp
D.C.

2.
 Warum ist es denn ein Sehnen
 Nach der Heimath' trübsen Heerd,
 Das mit eiserner, stiller Sehnmuth
 Wird das arme Herz beengt? ...
 In der Heimath wohnt die Liebe,
 In der Heimath weilt die Lust,
 In der Heimath athmet freier
 Wieder die bedrängte Brust.
 Süsse Heimath.'

4.
 Seh' ich Arm in Arm hier wandeln
 Ein beglücktes Liebespaar,
 Dank ich, wie ich einst so glücklich
 In der lieben Heimath war,
 In der Heimath wohnt die Liebe,
 In der Heimath weilt die Lust,
 Und so bang' ich so bang' es
 Klopft das Herz hier in der Brust.
 Süsse Heimath.'

3.
 Seh' ich hier die grünen Pflauren,
 Dort der Schiffe Wimpel wehn,
 Daß mit Sehnmuth ich der Heimath
 Wo wir alles doppelt seh'n,
 In der Heimath wohnt die Liebe,
 In der Heimath weilt die Lust,
 Und so bang' ich so bang' es
 Klopft das Herz hier in der Brust.
 Süsse Heimath.'

5.
 Vater! lieber Vater droben,
 Lebe so einmal noch gesund,
 Meine trau' Heimath lass mich
 Nur noch einmal wiederseh'n,
 In der Heimath wohnt die Liebe,
 In der Heimath weilt die Lust,
 In der Heimath athmet freier
 Wieder die bedrängte Brust.
 Süsse Heimath.'

Carl Beils.

schaffene Gattung, sie ändert den Tonfall so weit, daß die gleichen Töne neuen Charakter annehmen. Die Änderungen für die Aria sind keine Verbesserungen. Sie sind nämlich auf das Lied nicht rückübertragbar. Deshalb stellt die Aria auch keine Transkription dar⁵⁵, zu der Schumann sich bekanntlich kritisch geäußert hat.⁵⁶ Eher könnten Mendelssohns neue *Lieder ohne Worte* — opus 19 und 30 erschienen 1834 und 1835 — einen Einfluß auf Schumann gehabt haben⁵⁷, der sie noch 1835 in seiner Zeitschrift besprach⁵⁸:

Wer hätte nicht einmal in der Dämmerungsstunde am Klavier gesessen (ein Flügel scheint zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasieren sich unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte. Leichter hätte man es noch, wenn man geradezu Texte komponierte, die Worte wegstriche und so der Welt übergäbe, aber dann ist es nicht das rechte, sondern sogar eine Art Betrug . . .

Dieses „Betrugs“ hat Schumann sich nicht schuldig gemacht. Der Aria ist kein Text mehr hinzufügbare, Schumann hat eine phantastische Verwandlung des Liedes vorgenommen, das nun als „Aria“ in den Bann der *Dämmerungsstunde* gehört.⁵⁹ Das Gedämpfte ist ihr Wesensmerkmal. Die Musik ist ungreifbar. Vom Hörer fordert sie nicht die Aktivität des Machens und Vollziehens, sondern die Passivität des Staunens.⁶⁰ Dem entspricht die seltsame Vortragsanweisung *senza passione ma espressivo*: keine vitale Leidenschaft, sondern zartes Nacherleben.

⁵⁵ G. Abraham 1946 S. 162: „simply a transcription“; vgl. D. Boal S. 14: „The original song, An Anna, was transcribed to piano by placing the vocal part in the right hand and giving accompaniment to the left hand.“

⁵⁶ Vgl. die Bemerkungen über Liszts Schubert-Bearbeitungen (Ges. Schr. I S. 478ff).

⁵⁷ Die Bedeutung des *Lieds ohne Worte* für langsame Sätze von Sonaten und Quartetten hat Krummacher diskutiert (1978 S. 206—221: „Liedstruktur als thematische Basis“ und S. 358ff: „Das ‚Lied ohne Worte‘ als Satzstruktur“), sich dabei allerdings auf Mendelssohns eigene Werke beschränkt.

⁵⁸ Ges. Schr. I S. 98f.

⁵⁹ Die *Lieder ohne Worte* dagegen sähen einen *klar wie Sonnenlicht* an, setzt Schumann auf Mendelssohn kommend fort, weshalb es scheint, als würde Schumann, da er schon das Wegstreichen der Worte erwähnt, im zitierten Eingangsabschnitt gar nicht von Mendelssohn sprechen, sondern von seiner Aria.

⁶⁰ Vgl. eine ausgezeichnete Bemerkung von G. Becking zum Ton der Romantiker: „Der Ton kommt dann wie von selbst und wie von fern her. Man ‚macht‘ ihn nicht, sondern horcht auf ihn. Man ‚hat‘ ihn nicht, sondern läßt ihn eintreten“ (1928 S. 179f).

Der Schritt vom Lied zur Aria, für Schumann ein Schritt vom Dilettanten zum Komponisten, ist für die Musikgeschichte der Schritt von mechanischer, nachklassischer Musik in einen neuen, ungeahnten Bereich.⁶¹

*

An solch geheimnisvolle Musik dachte Schumann schon als 18jähriger: *Töne sind verschleyerte Venusformen; wir sehen sie durch den Schleyer lächeln; aber wir dürfen den Schleyer nicht heben; darum stillt die Musik nicht etwa den Streit der Gefühle, sondern regt sie auf und läßt jenes verworrene, unnennbare Etwas zurück*, steht im Tagebuch von 1828.⁶² Wenige Wochen später schrieb Schumann das Lied *An Anna*, ohne aber etwas von dem Besonderen, das ihm vorschwebt, verwirklichen zu können.⁶³ Zwar ist ein musikalisches Motiv Reissigers umgestaltet, doch es bleibt Zitat. In keiner Weise ist die musikalische Faktur zum zauberhaften Flair der Aria aufgelöst.

Doch von der eigenartigen Stimmung der Aria — noch ohne daß sie komponiert ist — fühlt sich Schumann bereits ergriffen. Er beschrieb sie sich selbst, als er nach dem kurzen Besuch bei der Familie in Zwickau, wo sein neues Lied zum ersten Male im Familienkreise erklungen war, auf seinem Rückweg Halt machte:

*Der Abend war herrlich und die Seele ward ein stiller Freytag; vor Altenburg setzt' ich mich noch einige Stunden hin und ruhte sanft und sah der sinkenden Sonne nach und das Bild der süßen Heimath trat schüchtern und leise vor die Augen, was, wie die scheidende Sonne, glänzend und erröthend, wie ihr letzter Strahl still und stiller in die Gräber der Vergangenheit hinabsank. Therese stand vor mir und sang sanft: süße Heimath. Und wie ich abends im Einschlummern war, da wehten alle Minuten des Tages und der Vergangenheit noch einmal dunkel vorüber und wie das sanfte Echo der Seele hört' ich, wie die Töne zerflossen und verklangen und wie der letzte noch schwach zitterte: süße Heimath.*⁶⁴

⁶¹ So sagte Ambros 1865: . . . gelingt es ihm auch schon damals [in Werken vor 1840], in die Tiefen des Gemüthslebens hinabzusteigen und mysteriöse Gegenden zu betreten, wohin vor ihm kein Anderer gekommen ist (S. 85).

⁶² Tagebuch (ed. Eismann) I S. 96. Vgl. auch den Brief an Wiedebein vom 5. 8. 1828 (ed. Jansen 1883 S. 120).

⁶³ 1832 schrieb Schumann: *Mein Geist war der Theorie wie sechs Jahre vorangeeilt; ich habe viel zu thun, beyde wieder in Wechselwirkung zu bringen* (Jugendbriefe S. 380, vgl. Tagebuch I S. 399).

⁶⁴ Tagebuch (ed. Eismann) I S. 126—127 unter dem 26. Oktober 1828. Fast die gleichen Worte hatte Schumann zwei Tage zuvor im Brief an die Mutter gefunden (Jugendbriefe S. 38—41).

Den Gedanken an die Heimat empfand Schumann mit schon schmerzhafter Intensität. *Erinnerung* ist das zentrale Wort, das in den Briefen und Tagebüchern dieser Zeit unablässig wiederkehrt. Im beständigen Motto von Reissigers Lied konnte Schumann etwas von seinen Gefühlen wiederfinden. Als er schließlich in einem Gedicht J. Kerners unter den schon abgegriffenen Topoi „*Tal*“, „*bleicher Bote*“ und „*Schlachtfeld*“ auch die bekannten Worte „*süße Heimath*“ entdeckte, sah er sich zu einer eigenen Komposition gedrängt, die seine gleichermaßen geliebte wie quälende Erinnerung zum Thema haben sollte.

Dieses Vorhaben ist jedoch nicht gelungen. Schumann hat nur in anderer Weise das Lied Reissigers wiederholt. Was ihn bewegte, versuchte er deshalb im Tagebuch niederzulegen: Er sieht seine Schwägerin Therese vor sich, hört sie „*Süße Heimath*“ singen, vielleicht Reissigers Lied, wahrscheinlicher aber doch das eigene, den drei Schwägerinnen gewidmete.⁶⁵ In *sanftem Echo der Seele* hört Schumann die Töne *verfließen und verklingen*.

Diese Erinnerung beschreibt Schumann hier noch, einige Jahre später komponiert er sie.⁶⁶ Was im Tagebuch in Worte gefaßt ist, wird durch die Aria in Musik verwandelt. Die Aria ist musikalische Erinnerung — Musik über Musik. Schon im Carnaval op. 9, wenn bei „*Florestan*“ in plötzlichem Tempowechsel der Walzer der Papillons op. 2 anklingt, gibt es solche Musik „aus der Erinnerung“. In der Sonate op. 11 lag Schumann jedoch an einem nur bruchstückhaften Effekt nichts mehr. Die Aria kennt keinen Umschlag mehr in den Augenblick zurück.

Das vollkommen Irreale der Aria wird einem besonders bei den Übergängen zwischen den drei Teilen bewußt. Im Lied waren sie durch schulmäßig modulierende Kadenzen voneinander abgesetzt. In der Aria sind diese Trennungsstücke herausgenommen. In T. 15 wechselt nur das *cis* zu *c*, um den neuen Klangbereich zu eröffnen. Am erstaunlichsten ist jedoch die Rückkehr zu *A-Dur*: Der Mittelteil setzt T. 26 zu einem regulären Schluß an, doch mitten in der Kadenz, auf dem Quartsextakkord, ist das Ziel vergessen. Die gerade noch gültige Musik entgleitet der Vorstellung und eine andere schiebt sich über sie.

Schumann schreibt in der Aria keine direkte, im Augenblick gültige Musik. Liszt hat den indirekten Charakter in seiner Rezension von 1837

⁶⁵ Siehe die Mitteilung von Brahms im Vorwort zum Supplement der Schumann-Gesamtausgabe.

⁶⁶ Der Titel „Erinnerung“ für ein Musikstück schien um 1836 eine Weile sehr beliebt. Schumann rezensierte — aber eher ironisch — eine Reihe solcher Stücke (Ges. Schr. I S. 234): *Die „Erinnerungen“ bilden eine ordentliche Rubrik im heurigen Meßkatalog, der Reminiszenzen nicht zu gedenken. Große Monumente sind mir darunter noch nicht vorgekommen.*

mit eigenem Verständnis geschildert: *Die Aria . . . ist eines der vollendetsten Stücke, die wir kennen. Obgleich es der Autor am Rande mit „senza passione“ bezeichnet hat, so ist doch sein Charakter voll leidenschaftlicher Hingabe, die sich allerdings mehr verräth als ausbricht.* Die französische Fassung ist noch sensibler. Hier benutzt Liszt wirklich das Wort *indirecte*: *La passion, à la vérité, s'y manifeste d'une manière indirecte et voilée.*⁶⁷

Die Musik, die erklingt, zaubert dem Hörer eine Musik vor, die er nur ahnt.⁶⁸ Das Gehörte ist nur Erscheinung. Diesen „metaphysischen“⁶⁹ Zug der Aria spürt man, ohne den realen Gegenstand, das Lied, kennen zu müssen. Die in französischem Geist geschulte Cosima Wagner hat das anders als ihr Vater mit Mißbehagen festgestellt. Als der Pianist Joseph Rubinstein 1879 in Bayreuth die Aria vorspielte, vermerkte Cosima ein *eigentümlich benebelndes Element*. Ins Tagebuch trug sie ein: *Abends noch über Schumann, Herr Rub[instein] spielte das Andante [sic] aus der Sonate [fis moll], und R[ichard] gibt mir lachend recht, wie ich das vergleiche mit den Getränken, welche einzig die Deutschen unter allen Nationen kennen, Maitrank, Ananasbowle; ein eigentümlich benebelndes Element.*⁷⁰

*

Ein zweiter Bereich des Irrealen war für Schumann neben der Erinnerung der Traum. Auch ihn hat Schumann mit der *Träumerei* schließlich in Musik gebracht, entsprechend einem Plan, den er schon früh gefaßt hatte. Im Tagebuch von 1832 sind als Kompositionsvorhaben *vier ganz elegante Blüthen, nach E., in der Art wie ich die Belleville*⁷¹ *im Traum höre, eingetragen.*⁷²

⁶⁷ Die französische Fassung bei Wasielewski 1858 S. 327, die deutsche Übersetzung in Liszt, Ges. Schr. II S. 102.

⁶⁸ Darin unterscheidet sich die Musik Schumanns von „komponierter Erinnerung“ bei Berlioz (s. dazu Dömling 1976 S. 258: „Im Tableau musical, dem Schlußsatz der Orphée-Kantate, hat Berlioz ‚Erinnerung‘ komponiert; Erinnerung nicht als beschworenen Traum, als in sich abgeschlossene Vision, sondern als Vorgang, mit seinen Unterbrechungen und Neuansätzen, in seiner Mehrdimensionalität, quasi naturalistisch“).

⁶⁹ W. Gertler S. 135: „Die Intimität als Solo-Instrument und zugleich die ungeheure Universalität des Klaviers eröffnet ihm eine unbegrenzte romantische, *metaphysische* Welt, die nur die Psyche seiner selbst noch an der Realität haftet.“

⁷⁰ Cosima Wagner, Tagebücher, unter dem 24. 7. 1879 (Ed. II S. 386f).

⁷¹ Bekannte Pianistin (1808—1880), s. Litzmann I S. 62 und 52, s. auch W. Boetticher 1942 S. 68.

⁷² Tagebuch (ed. Eismann) I S. 381. Auch als Rezensent benutzte Schumann das Bild des Traumes, so 1834 bei der Besprechung einer Komposition von

Spätestens als Schumann bei der Durchsicht von Moscheles' *Charakteristischen Studien* op. 95⁷³ auf den Titel *Traum* stieß, mußte er sich gezwungen sehen, die eigene Idee in den eben entstehenden Kinderszenen zu verwirklichen.

Über die Studie von Moscheles schrieb Schumann in seiner Besprechung vom 26. Juni 1838: . . . *Es bleiben noch das „Kindermärchen“ und der „Traum“ übrig, die mir als die zartesten und poetischsten der Sammlung gelten. Hier, wo sie ins Übersinnliche, in das Geisterreich hinüberspielt, übt die Musik ihre volle Gewalt . . . Im „Traum“ fließt es anfangs dunkel auf und nieder: man weiß, wie die Musik träumen, wie man in ihr träumen kann; erst in der Mitte ringt sich ein entschlossener Gedanke los; dann verschwindet alles wieder in das erste leise Dunkel.*⁷⁴

Das Stück von Moscheles hat mit einer seltsam in Doppeloktavabstand laufenden Mittelstimmenlinie wirklich besonderen Charakter. Insofern gehört es nicht mehr in eine Reihe mit Kompositionen, bei denen die Bezeichnung *Traum* nur Überschrift bleibt.⁷⁵ Aber wie so oft in Rezensionen Schumanns passen seine Worte zwar zum besprochenen Werk, haben aber in voller Bedeutung erst bei eigenen Stücken Gültigkeit. Schumanns Beschreibung trifft viel eher ins Zentrum seiner *Träumerei* oder auch der *Aria* aus op. 11.

Moscheles' Satz ist gleichfalls dreigeteilt — aber eben sauber mit Kadenzten in einzelne Abschnitte geschieden. Ein Verschwimmen der Übergänge wie bei Schumann gibt es nicht. Entsprechend gefestigt ist auch der Schluß, in dem der Anfangsrhythmus, nun verankert, wiederkehrt. Die Überschrift sucht Moscheles auf andere Weise zu verwirklichen als Schumann, nämlich mit Einzeleffekten. Im Mittelteil sind Stellen mit raschen Wechselklängen *come un Zefiretto* eingefügt, die in ihrer plakativen Wirkung barock-rhetorischen Figuren verwandt sind.

Diese Effekte machen Moscheles' Etüde zu einem Vortragsstück, das in den Konzertsaal gehört, wie Moscheles selbst meinte⁷⁶, während Schumanns

J. Brandl: *Mir träumte, Publicum, ich sähe auf einen lustigen Jahrmarkt zu Eßlingen zum Fenster hinaus* . . . Der Umbruch zum Realen vollzieht sich dann ganz trocken im letzten Satz: *Als ich aber aufwachte, hatt' ich merkwürdigerweise die 32. und letzte Seite in der Hand* (Erler II S. 233f). Das literarische Vorbild — E. T. A. Hoffmann mit seiner Phantastik, dem plötzlichen Bruch in der Realität — scheint in dieser Besprechung unmittelbar durch.

⁷³ Kistner, Leipzig 1838. Zu Moscheles' Einfluß auf Schumann s. Hopf S. 31—33, dort allerdings keine Erwähnung der *Traum*-Etüde.

⁷⁴ Ges. Schr. II S. 154.

⁷⁵ So in Michael Haydns Pantomime *Der Traum* (1767) oder dem 3. der 18 Bassethorntrios von Anton Stadler.

⁷⁶ Aus Moscheles' Leben I S. 204.

Träumerei oder *Aria* nicht an große Hörerschaft denken lassen; der Spieler allein genügt ihnen. Die besondere Atmosphäre entzieht die Musik im Verleugnen des Gefertigten und Produzierbaren der Gegenüberstellung von Werk und Publikum.

b) Die letzte Variation der Symphonischen Etüden op. 13

Schumann findet den träumerisch lyrischen Ton, der ihm so besonders eigen ist, über die kontemplative Erinnerung. Vor allem langsame Sätze sind es, die von diesem Ton beseelt werden, aber auch Lieder wie *Zwielicht* oder *Mondnacht*. Am weitesten scheint mir Schumann hier jedoch in der reinen Klaviermusik gegangen zu sein, aus der ein Stück herausragt, dem wohl kein zweites an Atmosphäre mehr gleichkommt, nämlich die letzte Variation der Symphonischen Etüden op. 13.

Das Werk erschien 1837 unter dem Titel *Etudes Symphoniques*. Eine Neuauflage 1852 schied zwei Variationen aus — daher die differierenden Zählungen⁷⁷ —, sechs weitere Variationen blieben zu Lebzeiten Schumanns ungedruckt. Fünf von ihnen hat Brahms ediert, eine ist bis heute unveröffentlicht.⁷⁸

Entstehungsgeschichte und Abänderungen für die Veröffentlichung sind durch eine Reihe erhaltener Quellen dokumentiert:

1. [September 1834] Undatierte autographe Skizze, Wien Photogrammarchiv 1517.⁷⁹
2. 18. 1. 1835. Autographe Erstfassung (*Oeuvre 9*) mit der wieder gestrichenen Überschrift *Variationes pathétiques*⁸⁰, Musée Royal de Mariemont, Belgien, Aut. 1132c.⁸¹
3. [1835?] Undatierte Stichvorlage *Op. 9* für einen nicht zustande gekommenen Druck (Kopistenhandschrift mit autographen Anmerkungen), Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Ms. A-284.⁸²

⁷⁷ Die Ausgabe der Edition Peters (Nr. 10429) zählt nach dem Vorbild der Gesamtausgabe „Variation I—IX“ samt „Finale“ (= 2. Auflage) und „Etüde I—XII“ (= 1. Auflage).

⁷⁸ Boetticher 1968 S. 57.

⁷⁹ Siehe dazu Schwarz S. 38f, Eismann 1966 S. 10 und Roesner 1973 Bd. 1 S. 426.

⁸⁰ Zu diesem Titel vgl. Schumanns Brief vom September 1834 (Jugendbriefe S. 251—255).

⁸¹ Siehe dazu Boetticher 1968 S. 57 Anm. 69.

⁸² Siehe Eismann 1966 S. 10 und Roesner 1973 Bd. 1 S. 413 („probably intended to be recopied“, vgl. Stichvorlage Düsseldorf = Nr. 4).

4. [1837] Undatierte Stichvorlage *Op. 13* (Kopistenhandschrift mit autographen Korrekturen und Vortragsbezeichnungen), Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf 71.126.⁸³
5. Juni 1837. Erstdruck *Etudes Symphoniques* bei Tobias Haslinger in Wien, zusammen mit Coventry and Hollier in London.⁸⁴
6. März 1852. *Etudes en forme de Variations . . . Edition nouvelle revue par l'Auteur*, bei Schuberth in Hamburg.
7. Juli 1861. *Etudes en forme de Variations (XII Etudes Symphoniques) . . . Troisième Edition*, bei Schuberth in Leipzig und New York.⁸⁵
8. 1873. Abschrift von Clara Schumann: *Fünf symphonische Etuden von Robert Schumann, Anhang zu Op. 13* (Korrekturen von J. Brahms?), Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf 54.1844.⁸⁶
9. 1873. [*Cinque*] *Etudes Symphoniques*, bei Simrock in Berlin. Erstveröffentlichung [durch J. Brahms] von fünf weiteren Variationen zu op. 13.⁸⁷
10. 1893. [*Fünf*] *Symphonische Etüden (Anhang zu Op. 13)*, hrsg. v. Johannes Brahms im Supplement der Schumann-Gesamtausgabe.

Gerade in Bezug auf die letzte *gis-moll*-Variation legen die Quellen eine besondere Deutung nahe. Das ganze Werk war im Januar 1835 fertig entworfen und bereits für den Druck ausersehen. *Ohne alle Vortragsbezeichnungen abzuschreiben* notierte Schumann im Autograph (= Nr. 2), denn Bögen und dynamische Angaben pflegte er selbst in die vom Kopisten erstellte Stichvorlage einzutragen.⁸⁸ Die gewünschte Kopistenabschrift dürfte in Nr. 3 erhalten sein. Als Opuszahl war die Nummer 9 ausersehen: die Variationen sollten sich an das im Frühjahr 1835 erschienene Allegro op. 8 anschließen.

Der Plan zerschlug sich jedoch offenbar. Erst zwei Jahre später, als Schumann mit dem Wiener Verleger Tobias Haslinger in Kontakt gekommen war⁸⁹, ließ sich die Veröffentlichung verwirklichen. Schumann ergriff nun die Gelegenheit, das ganze Werk nochmals durchzusehen — und erst in diesem Zusammenhang entsteht die *gis-moll*-Variation, von der sich in den Handschriften 1834/35 (= Nr. 1—3) keine Spur findet.

⁸³ Diese Handschrift ist bei Kast nicht erwähnt.

⁸⁴ Genau diese doppelte Verlagsangabe findet sich auf dem durchweg autographen Titelblatt zur Stichvorlage Düsseldorf (= Nr. 4).

⁸⁵ Die Titelblätter der drei Druckausgaben (Nr. 5—7) finden sich faksimiliert bei Hofmann S. 30, 32 und 34.

⁸⁶ Siehe Eismann 1966 S. 10.

⁸⁷ Titel faksimiliert bei Hofmann S. 336.

⁸⁸ Vgl. dazu Roesner 1973 Bd. 1 S. 410ff.

⁸⁹ Siehe Hofmann S. XXII.

Schumann, Symphonische Etüden op. 13

ETUDE XI

(♩ = 66.)

Pedale

pp

sotto voce, ma marcato

quasi a dur

sempre piano

sempre col Pedale

sempre pianissimo

dolce

pp

The musical score for Etude XI is written for piano. It begins with a tempo marking of 66 beats per minute. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piece is characterized by a dense, rhythmic accompaniment in the left hand, consisting of eighth notes, while the right hand plays a more melodic line. The score includes several dynamic markings: 'pp' (pianissimo) at the beginning, 'sempre piano' and 'sempre pianissimo' in the middle, and 'dolce' towards the end. The tempo is marked 'sotto voce, ma marcato' and 'quasi a dur'. The piece is marked 'Pedale' throughout.

Schumann änderte 1837 an der Gesamtkonzeption. Das Finale sollte nicht mehr separat stehen, weshalb die Benennung *Variationes* und mit ihr die Anordnung von 10 Variationen mit Finale zugunsten von 12 *Etudes* aufgegeben wurde.⁹⁰ Dadurch war eine zusätzliche Nummer nötig.

Schumann muß es jedoch um mehr gegangen sein als nur die Komplettierung der Zwölfzahl. Unter den Vorarbeiten und Entwürfen (= Nr. 1) hatte er genügend Auswahl zur Ergänzung. Doch bei der Durchsicht des alten Manuskripts scheint Schumann der Wunsch gekommen zu sein, eine Art musikalischen Kommentar zu schreiben, ein „Nachwort“ aus der Distanz.

Schon in der Tonart *gis-moll* kündigt sich diese Distanz an. Bisher waren alle Variationen, mit Ausnahme der kleinen Ausweichung zur Durparallele in Variation VII, im Bereich der Tonika geblieben. In die neue Tonart-sphäre der letzten Variation führt nun eigens ein Einleitungstakt ein, dessen Flimmern der ganzen Variation den Charakter gibt.⁹¹ Schumann suchte allerdings kein funkelndes Strahlen. Er will ganz anders durch die vielfältige Brechung dem Klang seine Stabilität nehmen, ihn gleichsam zerstäuben, um den magischen, schwerkraftlosen Schwebezustand herzustellen, den er am Klavier zuerst für sich entdeckt und später auch auf Orchester- und Kammermusik übertragen hat.⁹²

Zur Klangbrechung dienen nicht obere Nebennoten, sondern das ganze Stück über ausnahmslos untere. Das bedeutet, daß die hinzukommenden Töne nicht der Grundskala der Tonart angehören, wie das bei oberen Nebennoten gewöhnlich der Fall ist, sondern künstlich eingefügt sind und deshalb den verbreiterten Klang eher beunruhigen. In der Hauptsache sind es zwei alterierte Töne, die in den Klang hineingewoben sind: bei Ruheklangen die erhöhte Quart vor der Quint⁹³ und bei Dominantklängen die erhöhte Septim vor der Oktav.⁹⁴ Im letzten Fall dringen so kleine Septim als Akkordbestandteil und große Septim als Nebenton ineinander. Da alle

⁹⁰ Die *Edition nouvelle* von 1852 stellte dann die Zehnzahl durch Ausscheidung von zwei Variationen (3 und 9) wieder her.

⁹¹ Bei der Auflage von 1852, 15 Jahre später, hat Schumann den Einleitungstakt gestrichen und mit Einfügung des Wiederholungszeichens und einer Klammer 1/2 die letzte Variation formal den anderen angeglichen. Auffallend ist auch das 1852 hinzukommende *Con espressione*, obwohl zum Satz viel eher das „senza passione“ der Aria gehört.

⁹² Siehe die Anmerkungen oben zum Klavierkonzert und 3. Quartett.

⁹³ Siehe *gis* T. 1—2, 6, 11, 14, 17, 20 und *H* T. 9—10.

⁹⁴ Siehe *Dis*⁷ T. 4, 11, 15, 17—18, *Cis*⁷ T. 7, *Fis*⁷ T. 9—10. Eine Ausnahme scheint *E*⁷ T. 17—18 zu sein, wo ein Nebenton der Septim gelten würde; es handelt sich aber um keinen Dominantseptakkord, sondern um die enharmonisch verwechselt notierte Form des übermäßigen Quintsextakkords *e—gis—h—cisis*.

Nebentöne ungewöhnlich tief liegen, nämlich zwischen *Gis* und *fisis*⁹⁵, wirken sie unterschwellig auf den Klang, dessen Gefüge zwar nicht negiert ist, der aber Sicherheit und feste Abgrenzung verliert.

Zunächst scheint der Klang immer solide auf einem Baßton fundiert. Nach dem ersten Antippen erscheint jedoch auf den Gewichtsstellen der rhythmischen Grundformel kein Akkordton mehr. Der verzerrende Nebenton (x) beginnt den Baß zu verdrängen:



Eine verringerte Stabilität nimmt dem Klang seine feste Position im Tonarraahmen, was schließlich jene wundersame, unwirkliche Wendung von *gis-moll* nach *A-Dur* im 3. Takt ermöglicht. Widerstandslos gleitend vollzieht sich dann auch wieder die Rückkehr nach *gis* am Ende von T. 5.

Was Schumann allein schon durch die Begleitung erreicht, gewinnt im Melodischen schließlich geradezu Visionäres. Die Melodie beginnt T. 6 ein zweites Mal. Dabei folgt ihr das eigene Spiegelbild: Eine Oktav tiefer läuft versetzt eine neue Stimme mit, die sich mit der „echten“ nicht deckt.⁹⁶ Bis T. 8 fallen allein rhythmisch keinerlei Töne zusammen; selbst die Eins von T. 8 ist durch die kleinen vorausschlagenden Noten noch gespalten.

Das Klavier wird mir zu enge, ich höre bei meinen jetzigen Kompositionen oft noch eine Menge Sachen, die ich kaum andeuten kann; namentlich ist es sonderbar, wie ich fast alles kanonisch erfinde, und wie ich die nachsingenden Stimmen immer erst hinterdrein entdecke, oft auch in Umkehrungen, verkehrten Rhythmen etc., schrieb Schumann im Frühjahr 1838.⁹⁷ Dieser Ausspruch gilt als Hinweis für die Auseinandersetzung mit Kontrapunkt⁹⁸, zumal Schumann wenige Zeilen zuvor erwähnt hatte, Bach sei sein tägliches Brot, an ihm hole er sich *neue Gedanken*. Ob Schumann aber nicht eher eine Stimmverdopplung wie in den Symphonischen Etüden

⁹⁵ Das „hohe“ *ais* T. 3 ist — wie auch die Dominante *E*⁷ — ein Einzelfall.

⁹⁶ Young sieht die technische und nur indirekt („delicate sense of timing“) die musikalische Seite: „It will be seen that the spacing of the upper voices calls either for an abnormal stretch or for a delicate sense of timing“ (S. 107). Ähnliche Beispiele in anderen Werken Schumanns nennt Gertler S. 76f; vgl. auch Leipold 1954 S. 82.

⁹⁷ Brief an Clara Wieck (Jugendbriefe S. 280).

⁹⁸ Gertler S. 42; Leipold 1954 S. 124 (vgl. aber auch S. 66, wo das Zitat in treffenderen Zusammenhang gebracht ist). Keil zitiert diesen Satz insgesamt dreimal (S. 25, 43 und 55).

meinte? Mit Kontrapunkt oder Imitation hat sie gar nichts zu tun.⁹⁹ Die Stimmen haben nicht gleichen Rang. Die neue Stimme ist eine Projizierung der alten; es erklingen zwei Stimmen, die aber aus einer entwickelt sind. *Quasi a due* vermerkt Schumann in T. 6 — „nur als ob“.¹⁰⁰ In den Humoresken op. 20 ist eine solche Quasi-Melodie schließlich nur noch als *innere Stimme* notiert, die überhaupt nicht mehr erklingen soll.¹⁰¹

Mit T. 13—14 strebt die Variation ihrem Höhepunkt zu. Der sammelnden Kraft der Dominante gelingt es, die Unschärfe des Zerrbildes zu überwinden. Die beiden Linien fallen zwar nicht in eine zusammen, sie bleiben im Oktavabstand, aber sie decken sich im zeitlichen Ablauf und sind nicht mehr phasenverschoben. Störfaktoren sind nur noch die kleinen Vorschlagsnoten in T. 13 und die halbe Note *dis*². Mit T. 14 scheint über eine crescendo-Steigerung hin zur Tonika der Anschluß erreicht — da entspringt den beiden Linien eine dritte, mit *sforzato* markierte. Der Schatten läßt sich nicht abschütteln. Die Linien können nicht zusammenfinden. In den Takten 16—20 wird der große, im wörtlichen wie übertragenen Sinne nicht mehr greifbare Abstand zum Zeichen für unerreichbare Gleichzeitigkeit.

Ein Ende bahnt sich durch Verlangsamung der Bewegung an. Der Schlußfall vergrößert sich, seine Quinte *dis*—*gis* wird im allerletzten Takt in die Baßregion verlegt und durch Zusammenfügen der beiden Töne *Gis*₁—*Dis* dem Hintereinander des Ablaufs entzogen. In der Aria war ähnlich das Eingangsmotiv als Echo in einer neuen Lage zurückgeworfen worden (T. 43—45), dort in der Mittelregion, wo es sich durch die Begleitung hindurchzwängen mußte, bis diese zurückwich und die Schlußwendung des letzten Melodie-Abbildes zurückließ. In der Variation der Symphonischen Etüden trägt Schumann seine Vorstellung bis ins Äußere des Schriftbildes hinein. Die Musik soll sich noch im Verklingen letzter Fixierbarkeit entziehen. Der zusammenfassende Bogen geht über die Schlußnote weg ins Unbestimmte: Der leere Schlußtakt bindet sich nicht mehr an einen

⁹⁹ Keil rechnet die Stelle zu „freien Imitationen“ (S. 72, Anm. 8), obwohl Dadelsen darauf hingewiesen hatte, daß in der frühen Klaviermusik trotz einer Beschäftigung mit Bach es zu „wirklich strengen kontrapunktischen Gebilden nicht kommt“ und sich bei polyphonen Elementen mehr um „ein ‚Hineinträumen‘ neuer Linien“ handle (1957 S. 50 und 52).

¹⁰⁰ Young übersieht das *quasi* („... a duetto set before a dark and ominous back-cloth of demisemiquavers“ S. 107), ebenso Beaufils („Une plage calme, en duo de tendresse heureuse“, S. 94). Kapp 1909/10 S. 318 fand das Bild des „Selbstgesprächs“, verlor mit der Fortsetzung (Vereinigung von „Virtuosen- und Komponistenseele“) aber die Beziehung zum Notentext.

¹⁰¹ Vgl. Dadelsen 1957 S. 52.

Zeitablauf; er ist nicht mehr meßbar, weshalb Schumann darauf verzichtet, ihn durch die üblichen Pausen aufzugliedern.¹⁰²

*

In der Mitte der Dreißigerjahre hat Schumann immer wieder sein Ziel genannt: Poesie.¹⁰³ Zur Eröffnung des Jahrgangs 1835 der Neuen Zeitschrift bezeichnete er als letzten und wichtigsten Programmpunkt, *eine neue poetische Zeit vorzubereiten*¹⁰⁴, und noch 1842 betonte er beim Vergleich zwischen seinen und den Lisztschen Paganini-Bearbeitungen, daß er *mehr die poetische Seite der Komposition zur Anschauung bringen wollte*.¹⁰⁵

Sich selbst die „Poesie“ genauer zu bestimmen, hatte Schumann schon 1831 in seinem Tagebuch versucht: *Ich möchte kaum mehr wissen, als ich weiß. Das Dunkel der Fantasie oder ihr Unbewußtes bleibt ihre Poesie*.¹⁰⁶ Damit sind die Gegenbegriffe zu Poesie angesprochen: Theorie und Handwerk. Die Handwerkslehre hat Schumann damals gefühlsmäßig abgelehnt, auch wenn er genötigt war, sich mit ihr zu befassen.¹⁰⁷ Sie nimmt den einzelnen Ton als unmittelbar Gegebenes und nicht als Bild für irgendetwas Anderes. Die Töne sind ihr kleine Bausteine, aus denen sich Gegenstände bilden lassen. Noch die bescheidenste Satzübung, sowenig Komposition sie sein mag, hat die Eigenschaften eines greifbaren Gegenstandes. Daß er akzidentiell Träger für irgendeine Art von Ausdruck werden kann, ist hier für sein Entstehen ohne Bedeutung. Der reale Ton ist für die Wiener Klassiker ein nie in Frage stehender Ausgangspunkt. So waren Handwerk und konkreter Ton als sich bedingende Faktoren absolut untrennbar. Schumanns impulsive Abneigung gegen das Handwerk schloß — als Folge oder als Voraussetzung — eine Abneigung gegen den konkre-

¹⁰² Diese Besonderheit in der Schrift — Weitergehen der Bögen und deutlicher Abstand zwischen Schlußviertel und Doppelstrich — ist entgegen deutlicher Kennzeichnung NB. *Ich bitte die Bögen genau so zu stechen. R. S[chumann]* in der Stichvorlage (Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf, Sig. 71.126) bei den meisten späteren Ausgaben wieder verschwunden.

¹⁰³ Näheres dazu bei Spitta 1882 S. 59, Gurlitt 1950 S. 8 und Dadelsen 1951 S. 69f und 1957 S. 48, Plantinga (Kap. I/2 „The goals of the Journal“) sowie Floros S. 28ff und 42 ff. Ausführlich hat Homeyer das Bedeutungsfeld dieses Begriffes aufgehellert (S. 220—315: Der Begriff des „Poetischen“).

¹⁰⁴ Ges. Schr. I 38, vgl. auch den Brief an Keferstein (ed. Jansen, Neue Folge S. 33).

¹⁰⁵ Ges. Schr. II 70.

¹⁰⁶ Tagebuch (ed. Eismann) I S. 350.

¹⁰⁷ Ebenda S. 335 und 358. Über Schumanns Unterricht s. die Zusammenfassung bei Leipold 1954 S. 90—93.

ten Ton mit ein; er erscheint Schumann unpoetisch, banal. Die Töne von Schumann sollen Abbild verklungener Töne sein, wie am Scherzo der 3. Symphonie besonders deutlich wird. Der Hörer steht nicht mehr dem unmittelbaren Ton gegenüber, sondern dem gefilterten, was Schumann auch im Gespräch zum Ausdruck zu bringen suchte: *Meine Musik hat nichts von Handwerk an sich und kostet dem Herzen mehr, als man ahnen mag*, schrieb er 1840 an Keferstein.¹⁰⁸ Die Musik ist erst durchs „Herz“ hindurchgegangen, durch die eigene Person, ihre Erinnerungen und Träume.

Seine Vorstellungen von einer „poetischen“ Komposition hat Schumann in der letzten Variation der Symphonischen Etüden wohl am vollkommensten verwirklicht. Das Durchbrechen des Realen bedurfte nur der Ausführung einer besonderen Seite des Themas. Denn die Musik ist vom ersten Ton an in eine eigene Sphäre verlagert. Das Thema, wie Schumann es vorstellt, hat die reale Musik bereits hinter sich. Auf dieses Stadium verweist im Werk Schumanns nur noch die Fußnote des Erstdrucks: *Les notes de la mélodie sont de la Composition d'un Amateur*.¹⁰⁹

Schumann gibt schon diese Melodie nicht mehr in Art einer neutralen Vorlage wieder. Obwohl wir die ursprüngliche Gestalt nicht kennen, zeigen Varianten in Skizze, Autograph und Druckfassung, daß Schumann bereits am Thema geändert hat. So sind die Takte 7—8 und 16 melodisch umgestaltet worden.

Die eigentliche Verwandlung, die es unmöglich macht, noch von „Zitieren“ zu sprechen, vollzieht sich aber in der Begleitung. Deshalb wollte sie Schumann schon in der Schrift von der Melodie geschieden haben: sie ist als „Interpretation“ durch abweichende, kleinere Typen im Druck von der Melodie abgehoben.¹¹⁰

Klanglich fremde Ausweichungen wie das *A'* in T. 14, eigenartige Kadenzbildungen und hervortretende Mittelstimmen wie das *his* schon T. 2 oder der lange Triller T. 10—12 geben der Begleitung ein eigenes Leben.

Für die Verbindung von Melodie und Begleitung spielen Oktaven eine wesentliche Rolle: von den 16 Takten der Melodie sind nicht weniger als sieben durch Unteroktaven verdoppelt. Die klangliche Verdunklung, zu der auch die außerordentlich tiefen Bässe des Anfangs beitragen, gibt der Musik eine künstliche Sphäre, die sich deutlich von der „natürlichen“ unter-

¹⁰⁸ Brief vom 19. 2. 1840 (ed. Wasielewski 1858 S. 394).

¹⁰⁹ Mit *Amateur* ist Hauptmann von Fricken gemeint (vgl. Jugendbriefe S. 251ff).

¹¹⁰ Vgl. Schumanns *Anweisung für den Herrn Stecher* in der Stichvorlage (Düsseldorf): . . . bitte ich, . . . die kleinen und großen Notenköpfe im Thema zu unterscheiden.

scheidet, in der ein Thema, das variiert werden soll, sonst vorgestellt wird. Die lineare Kontur wandelt sich zur klanglichen Fläche. Die Oktaven geben aber nicht allein einen Klangeffekt. Sie bewirken darüber hinaus, daß die Melodie partiell auch in der Begleitung erscheint, oder, im Bild des Erstdruckes gesprochen, daß sie sowohl dem Bereich der großen wie der kleinen Notentypen angehört. Die Melodie wirft ihren Schatten in der Begleitung. Im Thema Schumanns steckt also schon etwas von jener Duplizität, die sich im *quasi a due* der letzten Variation vollendet.

Der besondere Zusammenhang zwischen Thema und letzter Variation wird noch deutlicher, wenn man die erste Themenfassung Schumanns vom Januar 1835 heranzieht.

Thème

Adagio

Bei der Wiederkehr des Themenkopfes in T. 13 hatte Schumann an Verdreifachung des Dreiklangsabstieges gedacht (s. die wieder gestrichenen Noten *cis*, *Gis*, *E*, *Cis*), eine Überhöhung, die dann letztlich erst die gis-moll-Variation verwirklicht: in jenem fortissimo von T. 14.

Wie die letzte Variation — nachträglich — eine Besonderheit des Themas vergrößert, so strahlt sie umgekehrt auf das Thema selbst zurück. Es

scheint so, als hätte die letzte Variation all die Änderungen des Themas ausgelöst, die der Druck von 1837 gegenüber der Manuskriptfassung von 1835 aufweist.

Das Thema hat mit dem *A-Dur* von T. 6 ein hervorstechendes klangliches Merkmal. Der *A-Dur*-Klang weitet sich in T. 14 zu einer Dominante aus, die in eine für das Thema unerfüllbare Richtung weist. Die *gis-moll*-Variation erfüllt diesen eigenartigen Zug des Themas; die erstaunliche Wendung zu *A-Dur* in T. 3 führt genau jene erniedrigte II. Stufe herbei, auf die in T. 14 des Themas nur hingedeutet war. Solche Erfüllung wirkt in das Thema zurück. Schumann setzt über die weitende Dominante *A*⁷ von T. 14 nun eine Fermate, unterstrichen von *sforzato*, und gibt so lange den Blick auf eine noch ungreifbare Ferne frei. Die Fermate verweist auf einen Bereich außerhalb des Themas, verweist auf die letzte Variation.

Das Verweisen auf Späteres sprengt den Rahmen des Themas und zerrümmert so auch seine Form. Schumann nimmt die beiden Wiederholungszeichen heraus — damit erübrigen sich die Alternativen von T. 8 und 16 — und verzichtet auf die Schlußkadenz. Anstelle der bestätigenden plagalen IV-I-Wendung tritt eine Öffnung zur Dominante. Das Thema schließt nicht mehr ab, sondern verlangt nach Fortsetzung. Es ist nun der Komposition nicht mehr vorangestellt, sondern wird Bestandteil von ihr, so daß über die Reihungsform hinaus der Gedanke des Zyklischen in einem sich schließenden Kreis verwirklicht ist — für Schumann mag das die Voraussetzung für eine Veröffentlichung als „Werk“ gewesen sein.

Wenn das Thema nicht mehr in sich ruht, nicht mehr in einer zweiteiligen Wiederholungsform geschlossen ist, hat auch die hörbar gliedernde *alla-breve*-Vorzeichnung keinen Sinn mehr. Schumann ersetzt sie durch den 4/4-Takt, der Tempounterschied wird durch den Wechsel vom *Adagio* zum *Andante* ausgeglichen. Aber selbst bei absolut gleichbleibendem Tempo ändert sich der Vortrag. Vom Viertel als Einheit ausgehend verliert er die schwingend gliedernde Sicherheit und wird tastender, aber damit auch freier; er löst sich vom Mechanischen des metrischen Zwanges. Schumann kann jetzt, muß jetzt Artikulationsbögen, dynamische Bezeichnungen und Pedalanweisungen hinzufügen.

*

Das Wesensmerkmal der neuen „poetischen“ Musik von Schumann ist, daß sie nicht in sich abgeschlossen ruht wie konkrete Musik. Die Musik lebt aufgrund von etwas, was sie selbst nicht erfüllt. Sie setzt eine Wirk-

lichkeit voraus, von der sie nur eine Erscheinung gibt. Dies ist gewöhnlich, und nicht zu unrecht, der Ausgangspunkt für eine Interpretation, die Schumanns Werke der Programm-Musik zuweist.¹¹¹ Dabei scheint mir allerdings ein entscheidender Schritt übersprungen. Programmmatische Interpretation setzt Musikalisches und Außermusikalisches in Relation. Das war für Schumann ein sekundärer Gesichtspunkt. Bekanntlich hat er immer betont, daß die Überschriften und Titel im Nachhinein dazugesetzt sind, als etwas Denkbare, aber Hinzukommendes.¹¹² Seine Musik spiegelt nicht Ereignisse ab, sondern — Musik.

Liszt hat das ausgezeichnet gesehen. In seinem Aufsatz für die *Gazette Musicale* 1837 schrieb er, bei Schumann handle es sich nicht um *musique pittoresque*, keine Musik, die schildert, sondern um *musique poétique* einer subjektiven Seele.¹¹³ Liszt zielt in seiner Unterscheidung auf etwas, was ich im 1. Kapitel mit dem „Beobachter“ und bei der Aria mit „Erinnerung“ zu beschreiben versuchte. Die gegenständliche Musik wird im inneren, subjektiven Ohr des Komponisten auf eine andere Ebene transponiert. Alle Änderungen am Lied *An Anna* dienen dieser Umwandlung.¹¹⁴

Die nun unwirklich gewordene Musik genügt sich nicht selbst. Sie verweist auf etwas Anderes, nicht Erklingendes. Sie beruft sich auf etwas Gewesenes und fordert damit auf, nicht beim Erklingenden zu bleiben, sondern das Erklungene zu suchen. Die Einheit der Gegenwart ist in drei Stadien gebrochen.

Gegenstand → Erinnerung → zu Denkendes

Dem Erklingenden entspricht das Stadium der Erinnerung. Das Bewußtwerden von Erinnerung ruft nach dem eigentlichen Gegenstand; es postuliert etwas zu „Denkendes“. Hier nun ist ein eigenartiger Prozeß in Gang

¹¹¹ Vgl. z. B. Arthur Seidl 1901 Bd. 2 S. 259 und 269ff.

¹¹² Vgl. den Brief an Henriette Voigt vom Sommer 1834 (ed. Wasielewski 1858 S. 340f). Weitere Belege sind bei Dadelsen 1957 S. 48 zitiert.

¹¹³ Liszt, Ges. Sch. II S. 104: *Es ist ersichtlich, daß Dinge, die nur objektiv der äußeren Wahrnehmung angehören, der Musik in keiner Weise Anknüpfungspunkte zu geben vermögen und daß der letzte Schüler der Landschaftsmalerei mit einigen Kreidestrichen eine Ansicht getreuer wiedergeben wird als der mit allen Hilfsmitteln des geschicktesten Orchesters operierende Musiker. Aber dieselben Dinge werden, sobald sie in Beziehung zum Seelenleben treten und sich, wenn ich so sagen darf, subjektivieren, zur Träumerei, zur Betrachtung, zum Gefühlsaufschwung: haben sie dann etwa nicht eine eigenthümliche Verwandtschaft mit der Musik?* (vgl. das französische Original bei Wasielewski 1858 S. 329).

¹¹⁴ Deshalb ist Schumanns Vorgehen in keiner Weise mit Beethovens Arbeiten an seinen Skizzen zu vergleichen. Verbessertes und Verbesserung bleiben hier in der gleichen Ebene.

gesetzt. Die aufgegebene Einheit der Musik ist nicht wieder herstellbar. Denn die Stadien der Auffächerung schließen sich nie mehr zusammen. Von der Erinnerung führt kein Weg zum Realen zurück. Der wirkliche Gegenstand — den es auch gar nicht geben muß, um Erinnerung in Gang zu setzen, insofern sind Aria und Schlußvariation von op. 13 Sonderfälle — kann die sehrende Erinnerung nicht erfüllen.

Daß er nicht realisierbar ist, macht den Gegenstand *bedeutend*. Diese neue Eigenschaft wird durch die zweimalige Verlagerung ins Unwirkliche, Erinnerung und zu Denkendes, potenziert.¹¹⁵

Solche Vorspiegelung könnte an Kulisse denken lassen, die man nur einmal von hinten sehen müsse, um die Scharlatanerie zu entlarven. Einen Blick hinter die Kulissen gibt es jedoch nicht. Wenn man das Lied *An Anna* sieht, hat man eine banale Rückseite — aber nicht von der Aria. Sie ist verschwunden. Umgekehrt, wenn man die Aria sieht, ist das Lied ohne Gültigkeit. Daß der Vergleich möglich und fruchtbar ist, liegt daran, daß er genau dies lehrt. Lied und Aria stehen nicht allein auf verschiedenen Ebenen, sie sind auch in verschiedenen Zeiten beheimatet, was es unmöglich macht, sie nebeneinander (oder um im Bild zu bleiben: hintereinander) zu bringen. Das Lied ist immerdar Gegenwart, die Aria immerdar Vergangenheit.

Die Flucht in die Erinnerungshaltung gab Schumann ganz neue Möglichkeiten. Sie erlaubt den Rückblick auch innerhalb einer Komposition. Die Klavier-Nachspiele bei den Liedern erhalten dadurch den besonderen Rang, den Spitta beschrieben hat, wozu er den von mir eingangs benutzten Begriff der „Perspektive“ einführte¹¹⁶:

„Stark vor allem ist Schumann im Nachspiel; er hat demselben im Ganzen des Liedes eine Bedeutung gegeben, die niemand vor ihm auch nur ahnte, da er zuerst es wagte, neue, selbständige Tongedanken in das Nachspiel einzuführen. Bald läßt er so die Empfindung des Liedes im Verklingen noch einmal in ganz neuer Beleuchtung erscheinen, bald spinnt er eine Schlußwendung des Textes in Tönen aus, gleichsam eine tiefe Perspektive öffnend, in welcher sich der Blick verliert.“

¹¹⁵ Für mich selbst habe ich das „Bedeutungslawine“ genannt.

¹¹⁶ Spitta 1882 S. 77. Zum Nachspiel vgl. auch A. Seidl 1901 Bd. 2 S. 255 (auch hier der Begriff „Perspektive“), E. Lippmann 1964 (S. 342: „essence of the Lied“) oder Hohenemser (S. 24: „die Anfangsmelodie aber gleichsam eine versonnene Rückerinnerung an das Erlebte“, zu den Papillons op. 2). Gertler (S. 111) sah „Erinnerungstönung“ auch schon bei Reprisen im Sonatensatz.

Von *musikalischer Perspektive* sprach schon E. T. A. Hoffmann (Kreisleriana), meinte damit allerdings *die Kunst, gehörigen Orts bald mit dem vollen Orchester, bald mit einzelnen Instrumenten zu wirken.*

Erinnerung und Vorspiegelung verdrängen die Gegenwart. Georgiades hat an der Musik der Wiener Klassiker herausgearbeitet, wie vollkommen sie das Hier und Jetzt verwirklicht und ganz dem Präsens verhaftet ist, gleichsam im Präsens spricht „Es ist“ und „Wir sind“.¹¹⁷ Nicht nur für Schumann ist diese Fähigkeit, im aktiven Präsens zu sprechen, verloren.¹¹⁸ Aber Schumann war nie in der Fiktion befangen, die klassische Musik fortzusetzen wie die *göttlichen Philister*.¹¹⁹ Er fand einen neuen Ton, den Märchenton des *Es war einmal*.¹²⁰ Zum Mittelteil der Phantasie op. 17 schreibt er selbst: *Im Legendenton*.

¹¹⁷ Georgiades, *Das musikalische Theater* (1965), in *Kleine Schriften* S. 143.

¹¹⁸ Es ist wohl nicht abwegig, hier auch an das „Pseudopräsens“ in Gedichten Eichendorffs zu denken, wenn wie *„In der Fremde“* nur von Vergangenheit und Zukunft die Rede ist, die in ihrem unwirklichen Charakter letztlich sogar zusammenfallen können.

¹¹⁹ So die kuriose Benennung der Wiener Haydn-Nachfolger durch W. H. Riehl (*Musikalische Charakterköpfe*).

¹²⁰ Gertler S. 131: „Die Musik Schumanns ist musikalische Erzählungskunst.“ E. Lippmann in *MGG XII* Sp. 307: „... seine Ausdruckstypen ... tragen oft etwas entfernt Erzählungshaftes an sich.“ Vgl. auch Helms S. 194 und Wiora S. 384.

4. Entmaterialisierung des Tons

Natürlich wäre es unzutreffend, die ganze Musik Schumanns auf den Vergangenheitsaspekt reduzieren zu wollen. Im engeren Sinn trifft er nur einen bestimmten Satztypus, nämlich das lyrische Adagio. Hier allerdings prägt sich Schumanns Kunst am vollkommensten aus, Schumann erreicht etwas unverwechselbar Eigenes.¹²¹

In einem Punkt strahlt dieses Eigene auf fast alle Werke aus: im Flair des Tones. Das bedarf näherer Erklärung. Der Ton, in der Schrift der gleiche wie bei den Wiener Klassikern, ist akustisch ein anderer geworden. Die Art der Hervorbringung zeigt das. Ein Pianist wird das gleiche *cis* als Spitzenton der Begleitung in der Aria völlig anders anschlagen als in einem langsamen Satz Mozarts, z. B. dem Adagio der *D-Dur*-Sonate KV 576 (T. 59) oder der vierten Variation von KV 331. Der spitze, scharf umrissene Ton Mozarts wird bei Schumann weich und hallend. Becking hat das geänderte Bewußtsein bei der Tonerzeugung sehr fein beschrieben: „Auch der Klavierspieler möchte voller Scheu jeden Druck des kleinen Fingers auf die Taste in demselben Augenblick, wo er ihn anwendet, wieder rückgängig machen (gemeint ist T. 3 von op. 12/III). Kein Klang bei Weber und Schubert tritt so ein“ (1928 S. 204).

Die Verschiebung von Gegenwart zu Vergangenheit dringt bis in den Einzelton. Hier Konkretum, dort Geheimnis. Das *sotto voce* in T. 2 bei den Symphonischen Etüden ist wörtlich zu nehmen: die Schlußvariation bleibt „unterhalb“ eines wirklichen Tones, rückt ins Ungreifbare. Deshalb gehört auch die Ferne wesentlich zur Tonvorstellung von Schumann. In der 8. Novelette kommt es sogar zur direkten Benennung *Stimme aus der Ferne*, zu Nummer 17 der Davidsbündlertänze heißt es *Wie aus der Ferne* (vgl. auch den Text „*Dem Sang von ferne lauschend . . .*“ im 3. Teil von *Das Paradies und die Peri*). Diese Ferne äußert sich nicht in bloßem „Leiser“, sondern greift — erstmals in Webers Freischützwalzer — auf die musikalische Struktur über. Das macht es unmöglich, direkte Verbindungen zur Bühnenmusik *da lontano* des *Don Giovanni* oder der Trompete im *Fidelio* zu ziehen.¹²² Diese Musik, soweit sie auch vom Zuhörer entfernt wird, bleibt ihrer Gestalt nach immer Musik „an der Rampe“. Für Schumanns Werk hingegen wird das Bild der Ferne konstitutiv.

¹²¹ Ambros hat mit Recht darauf hingewiesen, daß schnellen Sätzen anders als den lyrischen bei Schumann manchmal etwas Gezwungenes anhaftet: *Seine lebhaftesten Sätze aus dieser Zeit seines Schaffens scheinen mehr wie durch äußere mechanische Mittel, durch den Imperativ der Tempobezeichnung, als durch den Drang inneren Lebens in Bewegung gesetzt* (1865 S. 85).

¹²² Zur besonderen Rolle von Instrumenten *derrière la scène* bei Berlioz s. Dömling 1976 S. 241ff.

Nicht nur durch die allgemeine Haltung seiner Musik, sondern auch in der speziellen Ausarbeitung gelingt es Schumann, am Ton das Direkte abzudecken oder überhaupt wegzunehmen. Wichtiges Mittel dazu ist das Pedal.¹²³ Das Aufheben der Dämpfung ermöglicht ein vielfältiges Mitschwingen. Der Ton der angeschlagenen Saite erfährt ein Echo, das ihn umhüllt. Damit kann er den Charakter des Punktuellen ablegen.

Über Schumanns Klavierspiel berichtete der Zeitgenosse O. Lorenz: *Einen eigenthümlichen Klangcharakter erhielt übrigens sein Spiel durch den fast unausgesetzten, dennoch aber so vorsichtig discreten Gebrauch des Pedals, daß gleichwohl kein störendes Durcheinanderklingen heterogener Harmonien entstand.*¹²⁴

Pedaltvorschriften werden bei Schumann sehr genau. Zur Erstausgabe der Sonate op. 11 verfaßte er eigens die bekannte Anweisung: *Die Verfasser [Florestan und Eusebius] bedienen sich des Pedals fast in jedem Tacte, je nachdem es die Harmonieabschnitte erheischen. Ausnahmen, wo sie es wünschen, daß es gänzlich ruhen möchte, sind durch + bezeichnet, mit der alsdann folgenden Bezeichnung „Pedale“ tritt wiederum dessen unausgesetzter Gebrauch ein.*¹²⁵

Der *unausgesetzte Gebrauch* macht aus dem ehemaligen *Hülfsmittel*¹²⁶ des Bindepedals ein Mittel zur Tonformung. Solange die Vorschrift *Pedale* noch nicht alltäglich und abgegriffen ist, konnte sie eine suggestive Wirkung haben. Bei der Aria gehört das *Pedale* mit zur Satzcharakterisierung. *Pedale. Senza passione, ma espress.* ließ Schumann zwischen die beiden Systeme setzen und gibt der Pedaltvorschrift so den Rang einer Tempo- oder allgemeinen Vortragsanweisung.¹²⁷ Die spätere 3. Auflage (*nouvelle edition*) und die Gesamtausgabe verstehen das nicht mehr, trennen die

¹²³ Für Pianisten, denen wie Field das Pedal wichtig war, fand Schumann den eigenen Namen *die Phantastischen*, vgl. Schumanns Klassifizierung von Pianisten 1835 in Ges. Schr. I S. 58.

¹²⁴ Mitgeteilt von Jansen 1883 S. 72; vgl. auch die anderen Berichte in diesem Kapitel „Schumann als Clavierspieler“ S. 69–76; s. auch Gertler S. 135f, Leipold 1954 S. 29–36, Hopf S. 156f und Hahn S. 126f. Das Kapitel „Pedal“ in der Dissertation von Goldenberg (S. 102–105) ist in diesem Zusammenhang wenig ergiebig.

¹²⁵ Spätere Ausgaben einschließlich der Gesamtausgabe haben diesen wichtigen Passus wieder unterdrückt.

¹²⁶ So Moscheles, der häufigen Pedalgebrauch nicht schätzte, 1831 in seinem Tagebuch (Aus Moscheles' Leben I S. 227, vgl. auch II S. 37, 175 und 237f).

¹²⁷ Diese Schreibung hatte offenbar auch das Autograph, wie das erhaltene Fragment zum 4. Satz zeigt (Rathbun S. 58). Wie wichtig Schumann solche Details waren, zeigt die Anweisung für den Stecher im Autograph der Sonate op. 14: *Das Wort „Pedale“ immer ganz ausschreiben* (vgl. Roesner 1973 I S. 7f); die gleiche Bemerkung findet sich auch in der Stichvorlage zu op. 13.

Vorschrift vom übrigen Text ab und rücken ein *Ped.* unter das System der linken Hand. Einen Schritt weiter geht die Ausgabe bei Schirmer (New York 1945/46). Der Herausgeber H. Bauer meinte, durch die Angabe *Pd.* erübrige sich das Ausschreiben der Baßquint.



Erstausgabe
Kistner 1836



Gesamtausgabe
(ed. Clara Schumann 1887)



Ausgabe von
H. Bauer 1945/46

Das zweite, fast noch wesentlichere Mittel, den indirekten Ton zu erzielen, ist für Schumann die Oktavierung. Das erwähnte *cis* zu Beginn der Aria ist in der Oktave wiederholt (*cis*² und *cis*¹). Die Verdopplung macht den Ton nicht intensiver und leuchtender, sondern dunkelt ihn ab. Denn Schumann oktaviert nach unten, nicht nach oben.¹²⁸ Dadurch bleibt

¹²⁸ Vgl. Leopold 1956 S. 281: „keine Oktavierungen im gewöhnlichen Sinne“ und S. 283: „Einer eigentlichen Melodie-Hauptstimme in der 8'-Tonlage fügt sich jeweils eine in entsprechendem Oktavabstand ‚gekoppelte‘ Echo-Klangstimme an.“ Bei Mozart gibt es die Verdopplung einer Melodie in der Unteroktav nur als Ausnahmerecheinung in vierhändiger Klaviermusik, bei Schubert hingegen begegnet sie nicht selten im normalen Klaviersatz (vgl. z. B. *Im Wirtshaus*; im vierten der Impromptus — Trio T. 2 — findet sich sogar die gleiche partielle Verdopplung). Auch vom Adagio der Hammerklaviersonate Beethovens mag Schumann beeinflusst gewesen sein. Hopf (S. 64) verwies hingegen auf Chopin als Vorbild.

der Oktavraum zwischen dem Stimmpaar nicht frei, sondern ist von Mittelstimmen gefüllt. Die Oktave ist nicht mehr das nächste und unmittelbare Bezugsintervall.

Am Thema der Symphonischen Etüden, das in diesen verdeckten Oktaven erklingt, ist die Veränderung des Tones erkennbar. Er hat nicht mehr den festen und eindeutigen Platz, sondern beginnt ortlos zu werden, eine Erscheinung, die man vom Hornton kennt; die genaue Oktavlage wird schwer bestimmbar. Die Melodie läßt sich nicht mehr als Linie fixieren, die von Tonpunkt zu Tonpunkt geht, sondern wirkt flächig und unscharf.

Den Hauch des Lebendigen gibt Schumann diesem gedämpften Klang durch Unregelmäßigkeit. Die Oktavierung geht immer nur stückweise, bleibt aus und setzt wieder ein. Wenn sie länger mitläuft, ist sie rhythmisch nie ganz deckungsgleich. Der Verzicht auf die Punktierung in T. 7 und vor allem T. 15 beim Thema der Symphonischen Etüden gehört zu den wunderbarsten Zügen dieses Werks.

Schumann hat seinen „Ton“ am Klavier gefunden. Die beschriebenen Merkmale gehören genuin dem Klaviersatz und seiner gelockerten Stimmgigkeit an. Eine Übertragung auf Quartett oder Orchester war nicht unproblematisch. Oktaven und ihre Füllung konnten zu einer Massierung führen, die an Schumann auch kritisiert wurde.

In den Streichquartetten tritt die Satzverdickung am stärksten gerade an dem Stück hervor, das auf der anderen Seite zur völligen Schwerelosigkeit gelangt, dem besprochenen Adagio des 3. Quartetts.

Im kompakt choralhaften Satz des Anfangs finden sich die typischen partiellen Melodieverdopplungen und — T. 5 und 6 — das heterophone Verfehlen.¹²⁹ Nie betrifft die Oktavierung ein geschlossenes Stück, Anfang oder Ende sind immer ausgeschlossen¹³⁰, auch können Teile einer Mittelstimme (Bratsche T. 6) verbreitert sein. Der Baß hingegen wird nicht entbezogen. Diese Tendenz zeigt auch der Klaviersatz. In der zweiten Variation der Symphonischen Etüden¹³¹ strahlt die Melodie bis in den Baß aus.¹³² Der Anstieg in drei Oktavlagen T. 5 könnte zunächst noch als Baß gelten, gibt sich aber T. 7 mit weiterer Oberoktav und einem Skalengang, der über den Leitton in die Tonika führt, als Melodiestimme zu erkennen, die tiefste und höchste Region gleichermaßen umfaßt.¹³³

Was im Klaviersatz von großer Wirkung ist, kann im Orchester die Klangbalance stören. Man hat Schumann mehr oder weniger deutlich Unfähigkeit in der Instrumentierung vorgeworfen.¹³⁴ Tschaikowsky wollte alle vier Symphonien neu orchestrieren¹³⁵, Mahler überarbeitete sie nach seinen Vorstellungen¹³⁶, „Retouchen“ sind bis heute üblich.¹³⁷ Zwar gibt es Hinweise, daß es Schumann nicht leicht fiel, sich mit der Eigenart der verschiedenen Instrumente vertraut zu machen¹³⁸, aber der eigentliche

¹²⁹ Vgl. auch 1. Satz, Seitenthema (T. 46—54 Vc/V. 1, T. 54—62 V. 1/V. 2) oder 2. Satz T. 217—222 (V. 1/V. 2).

¹³⁰ Vgl. auch Andante des *F-Dur*-Quartetts T. 1—3.

¹³¹ Gertler S. 107: „In der 2. Etude aus op. 13 erscheint die akkordische Begleitung ganz losgelöst vom Baß“.

¹³² Vgl. im *A-Dur*-Quartett das kurze Zusammenfallen von Baß und Melodie im 2. Satz T. 208—209.

¹³³ Vgl. auch T. 10—11 der *Mondnacht*, wo plötzlich Melodie und Baß zusammenfallen. Über den Baß im Klaviersatz vgl. die treffenden Bemerkungen von Leopold 1954 S. 46f („keine derbe Verrealisierung“, „Schwerkraft verleugnen“). Auch bei Moscheles gibt es weite Oktavierungen wie in op. 95 Nr. 11 (*Traum*) — s. S. 88 —, aber der Baß ist deswegen nicht aufgehoben. Er bleibt bei seinen Fundamentschritten (s. T. 6—8).

¹³⁴ „Nur durch geschickte Retuschen des Dirigenten — namentlich in dynamischer Hinsicht — läßt sich Schumanns Orchester zum Klingen bringen“, schrieb Istel (1921 S. 55), vgl. Cosima Wagner: *Dazu die ungeschickte Behandlung des Orchesters* . . . (Tagebuch unter dem 10. 4. 1875, Ed. I S. 909).

¹³⁵ Zlotnik S. 3.

¹³⁶ M. Carner 1941.

¹³⁷ Die Folgen, vor allem von Weingartners „Ratschlägen für Aufführungen klassischer Symphonien, Bd. 2: Schubert und Schumann“ (Leipzig 1919), hat Zlotnik mit einer Befragung namhafter Dirigenten untersucht (Orchestration Revisions in the Symphonies of Robert Schumann, 2 Bde., Diss. Indiana Univ. 1977); vgl. auch die Diss. von Jerry D. Kracht 1974, der S. 121—140 neue Vorschläge zu Retuschen macht.

¹³⁸ Vgl. die Briefe vom 14. 4. 1839 (Erler I S. 197), 17. 3. 1841 (Erler I S. 257) und 22. 10. 1845 (Jansen, Neue Folge S. 218f).

Grund ist damit nicht benannt. Er scheint mir in der Übertragung des „Schumannschen Tones“ auf das Orchester zu liegen. Damit ist weniger die oft konstatierte Übertragung des Klaviersatzes aufs Orchester gemeint¹³⁹, als Schumanns Versuch, orchestrale Mittel zu finden, um den indirekten Ton zu erzeugen, der ihm am Klavier gelungen war.

Zur Sonderstellung des Tasteninstruments unter allen übrigen Instrumentenfamilien gehört die Eigenheit des Imitierens, die anderen Instrumenten weitgehend fremd ist. Klavier und Orgel (mit den Registernamen) haben eine lange Tradition als stellvertretende Instrumente. Der Quasi-Charakter, der latent im Klavierton steckt und in verschiedenen Stadien der Musikgeschichte verschieden wirksam wird, war für Schumann möglicherweise der Ausgangspunkt für die Verwandlung des Tones. Denn hier konnte er schon eine erste Stufe des Indirekten sehen. Der Ton vertritt einen anderen Ton. Im Falle von Schumann hilft es allerdings nicht, das „Vertretene“ zu suchen. Während es denkbar und sinnvoll erscheint, Bachsche Orgeltrios zurückzutransponieren oder die Vorlage für Cembalokonzerte zu rekonstruieren, stößt ein solcher Versuch bei Schumann auf das gleiche Hemmnis wie das Nebeneinanderstellen der Aria und des zugehörigen Liedes: den Wechsel der Ebenen.

*

Das Wesen des Schumannschen Klaviertons scheint mir, daß er den Quasi-Charakter verabsolutiert und das Konkrete abstreift, zu dem kein Weg zurückführt. In der neuen Dimension des Tones gibt es keine „Einsetzungsinstanz“ mehr. Etwas klingt nach Oboe, aber kann nie wieder Oboe sein. Insofern trifft die übliche Darstellung der Symphonischen Etüden als Orchesterbilder Richtiges¹⁴⁰, verschweigt aber gleichzeitig Wesentliches.

Die Instrumente des Orchesters kommen Schumann nicht in dieser Weise entgegen wie das Klavier. Sie wollen den Ton nicht verklängen lassen, sondern ganz im Gegenteil verlebendigen und personifizieren. Die 1. Symphonie bedeutet deshalb für Schumann eine Abkehr von der Klavier-Meditation. In ihrer äußeren Klanggestalt gemahnt die Symphonie stellenweise

¹³⁹ Bülow scheint zuerst Schumanns Orchesterwerke als schlecht arrangierte Klavierwerke bezeichnet zu haben (s. Schauffler S. 393).

¹⁴⁰ Vázsonyi S. 85: „At first glance, the Etude [N. 3] can only be performed by a string trio, consisting of violin, viola and 'cello. As it is, the pianist must be able to evoke these instruments simultaneously on a dead keyboard, coming up to a near-perfect violin spiccato, among other things“; vgl. auch Gertler S. 101—103 und 134.

an Beethoven, besonders am Schluß des Finale, so daß Weingartner schreiben konnte: „Von den Symphonien Schumanns bedarf diese am wenigsten instrumentaler Nachhilfen; ihre Partitur ist viel durchsichtiger und darum klangfreudiger wie die der anderen Symphonien.“¹⁴¹

Andererseits gibt es zahllose Details, die auf den charakteristischen späteren Schumannschen Orchestersatz verweisen. Bezeichnend ist die wechselnde Rolle des Fagotts. Es ist über weite Strecken Baßinstrument, übernimmt aber gerade auch im vollstimmigen Satz häufig eine Mittelstimme. Beim Larghetto der 1. Symphonie setzen die Fagotte T. 8 in einem sf-Takt des ganzen Orchesters zum ersten Mal ein — mit Mittelstimmenfunktion. Nach fünf Takten Pause unterstützt das 2. Fagott abermals den forte-Takt (T. 15), diesmal im Anschluß an den Baß. Nach zwei Takten löst es sich jedoch von ihm, wird abermals Mittelstimme und mündet erst zum Schluß (T. 20—23) wieder in den Baß. Noch wechsellvoller ist der Weg des 1. Fagotts. Mit seinem Einsatz T. 12 macht es den Begleitpart der 2. Geige zu einer kleinen Gegenmelodie, schlägt für zwei Takte in die Melodie selbst um (T. 14—15), übernimmt dann für einen Schritt Baßfunktion (g^1-c^1 T. 15—16) und ist zuletzt wieder Mittelstimme (T. 17—23).

Ganz ähnliche Rolle hat das Fagott bei seinem ersten Auftreten im langsamen Satz der 2. Symphonie. Auch hier kommt es aus einer Begleitstimme, wechselt aber partiell und rhythmisch verzerrt für einige Töne zur Melodie (T. 11f, 14), ohne bei ihr zu bleiben.¹⁴²

Das Auffallende ist nicht, daß das Fagott den Baß verläßt, sondern daß es in keiner Rolle stabil ist. Es erscheint positionslos. Dadurch wird es auch als Baß trügerisch. Beim Seitenthema des 1. Satzes der 1. Symphonie übernimmt das Fagott die durchgehende Rolle des Holzbläserfundaments. Im vorletzten Takt aber wird aus dieser Stimme ein falscher Baß; er geht in reinen Quinten mit der Melodie (T. 87, vgl. auch T. 350).

Das Wechselhafte am Fagott als einer Stimme ohne Position äußert sich in aller Kürze schon beim Allegro-Thema des 1. Satzes der 1. Symphonie.¹⁴³ Die Fagotte beginnen als Baß, schließen sich im Rhythmus aber wie

¹⁴¹ Weingartner II S. 30.

¹⁴² Diese Stelle meinte Schumann wohl, wenn er an Otten, der die *C-Dur*-Symphonie besprochen hatte, schrieb: . . . und daß Ihnen auch mein melancholischer Fagott im Adagio, den ich allerdings mit besonderer Vorliebe an jener Stelle hingeschrieben, nicht entgangen ist, hat mir am meisten Freude gemacht“ (Brief vom 2. 4. 1849, ed. Jansen, Neue Folge S. 254).

¹⁴³ Die Jugendsymphonie in *g-moll* von 1832 zeigt hingegen noch eine reguläre Fagottbehandlung, vgl. die Edition von M. Andreae, Frankfurt 1972 (Faksimile der 1. Seite des Autographs bei Dahms, Anhang S. 20). Als Studienmaterial für Schumanns Orchestrierung ist die Ausgabe, jedenfalls was Blechbläser und Pauke anlangt, allerdings wenig brauchbar. Andreae ließ sich von dem verständ-

alle Holzbläser der Melodie an (T. 39). Den nächsten Takt (T. 40) will das 2. Fagott eigenwillig deuten. Die Subdominante bleibt jedoch insgesamt ein baßloser Nebenklang, so daß der Ton *es* im 2. Fagott in eine Mittelstimme gehört wie bei der 2. Geige oder 2. Oboe. Einen weiteren Positionswechsel vollzieht das Fagott einen Takt später. Es schließt sich der Melodie an, die so selbst in der großen Oktav (*B—d* T. 41) oktaviert ist. Innerhalb von drei Takten versucht sich das Fagott in drei verschiedenen Rollen.

Ausweichen in eine Mittelstimme und Schwanken zwischen Melodie und Baß sind typische Kennzeichen des Fagotts im Orchester von Schumann.¹⁴⁴ Das Fagott hat den Halt verloren, sowie der Baß kein Fundament mehr darstellt. Das aber ist ein Merkmal der Komposition, nicht der Instrumentierung. Deshalb können auch „Retouchen“ hier nichts ändern.

In der 1. Symphonie ist das Schwinden des Basses noch nicht so weit fortgeschritten wie in den späteren Orchesterwerken¹⁴⁵, aber es gibt einzelne Stellen, die Künftiges verraten. Im drittletzten Takt der langsamen Einleitung zum 1. Satz (T. 36) stemmt sich in den gefestigten Dominantklang der Tonikagrundton *B*. Dieser Baßton von Fagotten und 3. Posaune wirkt als störrische Bremse im sich steigernden *accelerando* und ermöglicht Einhalt gebietend den Umschlag ins *Allegro*. Da der gesamte Verlauf in seiner übersichtlichen metrischen Ordnung die letzten Einleitungstakte der Dominante zuweist, ist der Klang nicht zweifelhaft, sondern eher intensiviert, was zunächst an Klangauftürmung bei Beethoven erinnert. Dort hat die Spannungszunahme aber eine andere Basis; Tonikabaß und Dominantklang sind zusammengezwungen, ohne ihren Eigenwillen aufzugeben. Der polare Gegensatz der gleich präsenten Elemente Baß und Klang erzeugt wachsende Spannung, von der nur ein Aufheben der Gegensätze befreit. Die Dominante weicht, der Baß setzt die Tonika auch als Klang durch.¹⁴⁶

Schumann stellt nicht diese Polarität von Klang und Baß heraus. In den crescendierenden Dominantklang fällt ein „falsches“ Fundament, ohne

lichen aber doch irreführenden Wunsch leiten, das Werk für das Konzertrepertoire zu retten („die beiden Fassungen zu vereinen und Schumanns ersten sinfonischen Versuch im besten Licht zu zeigen war mein Anliegen“, Vorwort) und hat ihm ein stellenweise Brahmsches Bläsergewand angelegt.

¹⁴⁴ Vgl. im 1. Satz der 1. Symphonie auch Fg. 2 T. 61—72: Baß-Oberstimme-Baß-Scheinbaß bzw. Scheinoberstimme.

¹⁴⁵ Vgl. beispielsweise das Finale der 2. Symphonie (T. 363), wo im vollen Orchester *con fuoco* die Baßlinie *h—b—a—as—g* dem ohne jede Verdopplung nurmehr dünnen Kontrabaß anvertraut ist.

¹⁴⁶ Dritte Leonorenouvertüre T. 37—69.

aber den weiterwirkenden Dominantbaß *F* (*Vc*, *Kb*, *Pk*) zu ersetzen. Das *B* wird nicht gültiger Baß. Es ist Hinweis auf einen anderen Klang und zieht deshalb Teile der Figuration mit sich; die Cello-Achtel von T. 37 kreisen die Tonika aus.

Schumann erreicht eine Überlagerung der Klänge. In den Dominantklang mit seinem Baß dringt verfrüht die Tonika, ebenfalls mit ihrem Baß. T. 38 befreit sich die Dominante von ihrer verfrühten Lösung, aber eine Spur von vorausschlagender Tonika bleibt im Auftakt; er trägt schon das reine *B-Dur*.

Im Ineinanderschieben der zwei Klänge behält die Dominante die Oberhand, obwohl das entschiedene *B* der Tonika ihren Baß stört. Doch der Klang kann auf die reale Basis verzichten und seine Tragkraft allein aus der Funktion und der metrischen Ordnung gewinnen. Die Bindung an den Baß gibt er auf. Darin liegt eine Eigentümlichkeit, die für Schumanns späte Orchesterwerke besonders wichtig wird.

Aus ihr erklärt sich auch Schumanns auffallende Gleichgültigkeit gegenüber falschen Paukenbässen. Die Pauke ist schon in der 1. Symphonie immer wieder ohne Rücksicht auf ihre Tonhöhe gegen den Baß eingesetzt¹⁴⁷, was als verwunderlich galt, da Schumann in dem namhaften Leipziger Paukisten E. Pfundt, der übrigens bei der ersten Klaviervorführung der 1. Symphonie im Schumannschen Hause zugegen war¹⁴⁸, einen sachkundigen Ratgeber haben konnte.¹⁴⁹ Doch Pfundt hat offenbar Schumanns Schreibweise akzeptiert. Eine spätere Generation hingegen sah einen Mangel, der stillschweigend behoben werden mußte. Während Bülow die Pauke häufig einfach pausieren ließ¹⁵⁰, hat Mahler, mit den Möglichkeiten der Maschinenpauke rechnend, vielfach Angleichungen an den richtigen Baß vorgenommen¹⁵¹ und so schon den ersten Paukenton *F* in T. 5 der langsamen Einleitung der 1. Symphonie zu *A* korrigiert, damit freilich Charakteristisches verändert. Die kadenzierende Quartsext-Wirkung ist nicht mehr verdeckt, der Baß stabil statt aufgefächert, der Ton offen und klar statt dumpf.¹⁵²

¹⁴⁷ Vgl. Carner 1941 S. 104.

¹⁴⁸ Nach einem Tagebucheintrag Clara Schumanns mitgeteilt bei Litzmann II S. 28.

¹⁴⁹ Zlotnik S. 339; zu Pfundt s. auch Tobischek S. 178f.

¹⁵⁰ Im 1. Satz der Frühlingssymphonie beispielsweise T. 397—401 (Zlotnik S. 340).

¹⁵¹ Carner 1941 S. 104, Zlotnik S. 363.

¹⁵² Young S. 200: „The result [of rescoring or modifying the instrumentation] is that the symphonies sound rather less characteristic of Schumann, who was, after all, somewhat prone to value obscurity as a token of seriousness of purpose.“

Der dunkle und verdeckte Klang gehört wesentlich zu Schumanns Symphonien. Die lange gültige Meinung, die Werke Schumanns verdienten ein glänzenderes Gewand¹⁵³, mißachtet die Einheit der Komposition. Der Klang beruht nicht allein auf Instrumentierung. Er ist in der musikalischen Struktur, die sich adäquate Realisierung schafft, mitangelegt.¹⁵⁴

*

Dafür gibt die *d-moll*-Symphonie ein eindrucksvolles Beispiel. Schumann schrieb die Symphonie direkt im Anschluß an die *Frühlingssymphonie*. Die erste Seite des Autographs trägt das Datum 7 Juni 1841.¹⁵⁵ Eine Aufführung im Dezember 1841 blieb jedoch unbefriedigend, so daß Schumann sein Werk liegen ließ und erst zehn Jahre später wieder hervorholte, um es zu überarbeiten.¹⁵⁶ In der neuen Form wurde es 1853 als 4. *Symphonie* veröffentlicht.

Brahms, der von Clara Schumann das Autograph von 1841 zum Geschenk erhalten hatte, setzte sich lebhaft für die erste Fassung ein und konnte Franz Wüllner 1889 zu einer Aufführung bewegen.¹⁵⁷ Dennoch widersetzte sich Clara Schumann einer Veröffentlichung des Stimmenmaterials.¹⁵⁸

Als 1891 in den *Signalen für die musikalische Welt* eine Ankündigung erschien¹⁵⁹, mußte sich Brahms vor einer bitter enttäuschten Clara Schumann

¹⁵³ Weingartner bemerkte zur 2. Symphonie: „Mit dem Versuch, den Inhalt dieser Symphonie aus seiner verdickten instrumentalen Schale loszulösen und ihn dadurch restlos klar zu machen, sind wir vor eine besonders schwierige Aufgabe gestellt“ (II S. 40).

¹⁵⁴ Erst B. Schlotel hat dies berücksichtigt: „... there is the important consideration that Schumann's orchestration is appropriate to the type of music he was writing“ (1972 S. 320).

¹⁵⁵ Das Autograph dieser Fassung befindet sich heute in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien (Nachlaß Brahms; zum Brahms-Nachlaß s. Geiringer in Fs. Boetticher). Ein Faksimile der 1. Seite bei Abert 1920 S. 102 und Dahms, Anhang S. 42, der Anfang des ersten Allegro in Musica 1956 S. 455. In dem von Ursula von Rauchhaupt herausgegebenen Band „Die Welt der Symphonie“, Hamburg 1972, ist S. 162 entgegen der Beschriftung der Anfang der 2. Fassung faksimiliert.

¹⁵⁶ Siehe Boetticher 1942 S. 475, vgl. Jansen 1883 S. 209f und 254, zur Aufführung von 1841 s. Litzmann II S. 31 und 34 und Boetticher 1942 S. 485.

¹⁵⁷ Clara Schumann/Brahms, Briefe, ed. Litzmann, II S. 396.

¹⁵⁸ Indirekt ließ sich das als Zustimmung für eine Partiturausgabe deuten, vgl. den Brief von Brahms an F. Wüllner vom 2. 1. 1890 (Briefwechsel XV S. 168—171).

¹⁵⁹ Der Text der Anzeige lautete: *Schumann, Rob., Op. 120. Vierte Symphonie. Erste Bearbeitung aus dem Jahre 1841 herausgegeben von Franz Wüllner. Parti-*

mann rechtfertigen.¹⁶⁰ Um die Fassungen vergleichen zu können, hatte Brahms sich schon 1886 von Mandyczewski eine handschriftliche Doppel-partitur anfertigen lassen¹⁶¹ und danach der früheren Fassung entschieden den Vorzug gegeben:

*Ich finde es einmal entzückend, wie das liebliche Werk auch sofort im lieblichsten, angemessensten Gewande da war. Daß Schumann es später so schwer behängt hat, dazu mag ihn das schlechte Düsseldorfer Orchester verführt haben, aber alle seine schöne, freie und anmutige Bewegung ist in dem schwerfälligen Kleid unmöglich geworden.*¹⁶²

Brahms zitiert das Düsseldorfer Orchester als Entschuldigung für die schwere Instrumentierung. Er kannte wohl den 1886 veröffentlichten, kleinen Bericht von Albert Dietrich, der die schwach besetzten Streicher des Düsseldorfer Orchester für die verdoppelnden Bläserstimmen verantwortlich machte.¹⁶³ Tovey suchte später sogar einen Zusammenhang mit Schumanns Unentschlossenheit als Dirigent: Das Verdoppeln hätte ihn des Einsatzgebens enthoben.¹⁶⁴ Eine so plausible Erklärung mag etwas treffen, aber kaum das Wichtige. Was sollte Schumann beim Klavierquintett (Scherzo) zu den Verdopplungen bewogen haben wenn nicht seine Klangvorstellung? In der Neufassung der *d-moll*-Symphonie sah Schumann keine Notlösung. An den Dirigenten und Freund Verhulst schrieb er am 3. Mai 1853:

Daß die alte Symphonie, deren Du Dich vielleicht noch Erinnerst, bei solcher Gelegenheit wieder zum Vorschein kommen würde, hätte ich da-

tur 7 M. 50 Pf. no. — 23 Stimmen = 23 Hefte je 60 Pf. Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig (Signale für die musikalische Welt Jg. 49, 1891, S. 910). Ein verkleinerter Nachdruck der Partiturausgabe (ohne Wüllners Vorwort, davon Auszüge bei Zlotnik in ÖMZ 1966 S. 275) wird heute ohne Jahresangabe [1960] und Copyright vom VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig vertrieben.

¹⁶⁰ . . . wie sehr ich diese erste Lesart liebe und bewundere und ihr Erscheinen nötig finde (Clara Schumann/Brahms, Briefe, ed. Litzmann, II S. 464—466).

¹⁶¹ Kalbeck VI S. 123, vgl. auch den Brief von Brahms an H. v. Herzogenberg vom Oktober 1866 (Briefwechsel II S. 127f). Eismanns Angabe, diese Partitur sei gedruckt worden (1966 S. 26) trifft nicht zu. Das eine handschriftliche Exemplar wird heute in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt, s. auch Zlotnik in ÖMZ 1966 S. 273 und Geiringer S. 80.

¹⁶² Brahms im Dezember 1889 an F. Wüllner (Briefwechsel XV S. 167).

¹⁶³ Mitgeteilt bei Erler II S. 204: Wenn er [Schumann] selbst, gerade in der Düsseldorfer Zeit, seine Orchestercompositionen einförmig dick instrumentirte, so möchte ich fast glauben, daß daran die damals sehr mangelhaften Violinen des Düsseldorfer Orchesters Schuld trugen, deren dünner Klang durch das Mitgehen der Bläser verdeckt wurde.

¹⁶⁴ Tovey II S. 57: „ . . . making all entries ‚fool-proof‘ by doubling them“ (ähnlich Schlotel S. 314).

*mals, als wir sie in Leipzig hörten, auch nicht gedacht . . . Ich habe die Symphonie übrigens ganz neu instrumentiert und freilich besser und wirkungsvoller, als sie früher war.*¹⁶⁵

*

Wie in der ersten so geht auch in der vierten Symphonie¹⁶⁶ dem Allegro eine langsame Einleitung voraus, die um Formung ringt. Da diesmal das Einhalten an einem Fanfarenrhythmus fehlt, strebt die Einleitung, im Ungewissen tastend, nach einer Kadenz, die Orientierung geben könnte. Das crescendo von T. 4 rückt ein solches Ziel in die Nähe, doch wie bei allen anderen ähnlichen Versuchen in der langsamen Einleitung kommt es nicht zum letzten, Sicherheit gebenden Schritt. Ein sforzato unterbindet das Ausbrechen und lenkt wieder nach *d-moll*. Trotz mehrerer klanglicher Weitungen bleibt der Verlauf immer an *d-moll* gebunden, das jedoch nie an einem stabilen Punkt erreicht wird. Wenn die melodische Bewegung die Tonika T. 14 endlich festhalten will, bleibt der Baß auf der Dominante.

Der Zustand des Gärenden und Unfertigen, in der ersten Fassung angelegt, kommt nach der Überarbeitung zu voller Wirkung. Der verdeckte Beginn mit der Dominante, aus der sich ein melodisches Motiv herauslöst, hat erst in der neuen Fassung die ungreifbare Weite. Dabei sind die Änderungen nicht groß. Der Einsatz ist um ein Viertel vorgezogen. Für den Hörer könnte das belanglos bleiben, würde es sich nicht auf den Spieler auswirken. Sein Einsatz ist nicht klar und sicher, sondern gepreßt. Der Klang ist in keinem punktuellen Anfangsstoß verankert wie noch im Tutti-Achtel der ersten Fassung, er entfaltet sich lastend und schwerfällig. Für ihn gilt noch kein Takt. Während in der ersten Fassung jeder einzelne Schlag des 3/4-Takts zur Geltung kommt — die Zwei wird von den Hörnern markiert, die Drei von Klarinetten und Bässen¹⁶⁷ — und so dem Achtelmotiv einen klaren Betonungsrahmen schafft, fehlt im gleichen Takt der zweiten Fassung jedes messende Impulsgeben.

¹⁶⁵ Jansen 1883 S. 209f.

¹⁶⁶ Eine Analyse der Symphonie bei Maniates, der es vor allem auf die leitmotivische Struktur ankommt: „The D minor Symphony represents an outstanding attempt to integrate a large form through manipulation of a limited number of related musical ideas“ (S. 447); vgl. auch Wörner S. 29—33, Klinkhammer S. 162ff und schon die Analyse von d’Indy (II,2 S. 150—155). O. Karsten hat die beiden Symphoniefassungen unter dem Gesichtspunkt der Orchesterbehandlung verglichen (S. 153—167).

¹⁶⁷ Bei der Wiederholung T. 5 ist auch die nächste Eins noch betont angestoßen (Oboen T. 6).

SYMPHONIE Nr. 4

Robert Schumann, op. 120
Erste Bearbeitung aus dem Jahre 1841

Andante con moto.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in F.
(Venti)

Corni in D.

Trombe in D.

Trombone Alto
e Tenore.

Trombone Bassi.

Timpani in D.A.

Andante con moto.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Andante con moto.

VIERTE SYMPHONIE

VON
ROBERT SCHUMANN.

Op. 120.

Ziemlich langsam. (♩ = 52)

Componirt 1841 u. 1842.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Corni in D.

Trombe in F.

Trombone Alto.

Trombone Tenore.

Trombone Basso.

Timpani in D. A.

Ziemlich langsam.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Ziemlich langsam.

Die Skizze dieser Symphonie entstand bereits im Jahre 1840 kurz nach der Erstveröffentlichung der ersten in B-dur, wurde aber erst im Jahre 1842 vollständig instrumentirt. Die-
se Symphonie steht nicht, da später noch zwei mit den Nummern II und III bezeichnete Symphonien erschienen sind, die, der Zahl der Entstehung nach, fol-
glich die III^{te} und IV^{te} waren.

Die Neubesetzung des liegenden Tones *a* verwandelt den Anfang.¹⁷⁰ In der ersten Fassung spaltet sich das Orchester nach dem Anfangsschlag auf: Unter die liegende Tonachse tritt zunächst eine Melodie, dann ein Baß, der den zweiten Takt angeben will, aber synkopisch ein Viertel vorausschlägt. Mit der Ausweitung des liegenden *a* in der Neufassung wird eine solche Teilung und Rollenvergabe unmöglich. Die ehemals klare obere Linie — nur die 1. Geige hatte *a*² — ist durch Flöten und Oboen abgedeckt. Die Bläserverstärkung bindet das *a* aller Regionen zu einem Komplex zusammen und schafft eine Anonymität des Klangs, in dem eine unruhige Innenspannung wirkt, die sich am leisen Wirbel der Pauke äußert.

Durch das Fehlen einer Verankerung im Taktgefüge treiben die motivischen Achtel der mittleren Streicher und Fagotte orientierungslos. Bezogen sind sie auf einen 3/4-Takt, der nur in der Notierung  (und der Viertelpause der Klarinette) durchschimmert, aber noch keine Gültigkeit erlangt hat. Als Folge bleiben feste Klangkonstellationen aus. Entsprechend ist auch der volle Anfangsakkord gestrichen (*A-Dur* in der 1. Fassung, s. V. 1/2).

Ohne Taktbezug läßt die Melodie nicht erkennen, wo die Vorhalts- oder Durchgangsstellen und wo die Lösungspunkte zu denken sind. Wenn das Achtelmotiv eintritt, fällt sein neuer Ton *f* heraus, so daß die Notengruppe



am Anfang akzentuiert erscheint und damit auf einen *d-moll*-Klang deutet, dem *A-Dur* erst nach dem Taktstrich folgt. Der Tendenz zum 6/8-Takt wirkt aber die Wiederholung der ganzen Gruppe entgegen. Das kleine crescendo drängt die sequenzierende Tonfolge in den 3/4-Takt, so daß eine gegenläufige Ordnung herrscht



und die beiden Melodieglieder nicht gleich laufen, obwohl sie ihrem Ursprung nach parallel angelegt sind. Hinter ihnen steht die periodische Beziehung Dominante—Tonika (T. 2—3), die aber schon in der ersten Fas-

¹⁷⁰ Vgl. Vondenhoff S. 409: „Die spätere Fassung verzichtet auf die nicht überzeugende Dominanzwirkung des *A-Dur*-Akkordes zugunsten eines in vier [recte: 5] Oktaven von Streichern und Bläsern diminuendo ausgehaltenes *a*, dessen spannungsvolle Wirkung durch die Verlängerung um ein angebundenes Auftaktviertel noch erhöht wird.“

sung labil ist. Kein Baßschritt stützt sie. Zudem ist die Folge verschoben; die beiden Klänge schlagen in Anlehnung an den vorgezogenen Baß von T. 1 jeweils ein Viertel voraus.

Die entscheidende Verzerrung gelingt Schumann aber erst in der Überarbeitung, mit der langsam sich klärenden Artikulation. Möglich war diese Neufassung durch eine andere Kräfteverteilung. In der ersten Fassung können sich die einzelnen Satzelemente konkretisieren. Dreiklang (*A-Dur*) und Takt (3/4) ermöglichen das Gegenüber von Melodie und Baß, auch wenn es nicht im Sinne der Periode funktioniert. In der zweiten Fassung hingegen entsteht ein neues Gegenüber: das von positionslosem Klangraum und tastender Melodie, das ein gemeinsames crescendo wie noch in der ersten Fassung T. 2 und 3 verbietet. Der anonyme Klang reagiert nicht mehr auf kleine Melodiebewegung.

Ansatzpunkt für die Umstrukturierung war das mehrfache Verdoppeln der Achse *a*. Aus dem konkreten Ton wurde so ein körperloser, allgegenwärtiger Klang. Jetzt hat auch die tiefe Lage der ebenfalls verdoppelten Melodie ihren Sinn. Sie will keinen Baß als Gegenüber. Die Melodie ist nach unten projiziert, der Baß nach oben. Die in der ersten Fassung angedeutete, aber später erst ausgeführte Verbreiterung zu einem Klangraum bringt den Baß als Stimme zum Verschwinden.

Wird der Baß einmal gefestigt, kündigt sich ein besonderes Ereignis an. Der Halbschluß am Ende der Einleitung (T. 22) hat deshalb nur in der zweiten Fassung die große Wirkung, deretwegen Schumann den ganzen Übergang neu schrieb.¹⁷¹ Der Baß sollte sich erst fangen und der Stabilität versichern, bevor die Steigerung ansetzt, die das Hauptthema herbeiführt.

*

Der kurze Ausschnitt aus der 4. Symphonie kann wesentliche Merkmale des späten Schumannschen Orchestersatzes zeigen. Von zentraler Bedeutung ist die Abschwächung oder gar Aufhebung des Basses. Sie wiederum gibt der Melodie Raum und Möglichkeit zur Verdopplung nach unten, was zu dem eigenartigen „Schumann-Klang“ und auch zu speziellen Problemen der Realisierung führt. B. Schlotel hat „the problems of interpretation“ (gemeint ist: der Aufführung) zu systematisieren versucht.¹⁷² An erster Stelle nennt er Verdopplungen: der Melodie, der Mittelstimmen, der Baß-

¹⁷¹ Vgl. Abraham (The Three Scores of Schumann's D minor Symphonie [= Fassungen von 1841 und 1851 sowie die Version von Gustav Mahler] in The Musical Times 1940) S. 106. Vgl. auch Vondenhoff S. 408 und Maniates S. 442f.

¹⁷² B. Schlotel S. 313—315.

linie. Alles Verdoppeln sieht er nur unter dem Gesichtspunkt der Verstärkung.¹⁷³ Der Satz würde zu schwer und zu dick („overheavy“, „thickly doubled“). Diese Darstellung fördert ein generelles Mißverständnis: daß man nämlich Schumanns Orchesterwerke von ihrem Ballast befreien könnte.

Schumanns Verdopplungen sind keine Verstärkungen. Das Verdoppeln des Basses nach oben läßt einen anonymen Klangraum statt einer konkreten Stimme entstehen, und das Verdoppeln der Melodie im Einklang oder der Unteroktav intensiviert sie nicht, sondern deckt sie ab. Der lebendige und persönliche Ton muß einem dunklen, manchmal sogar dumpfen Hall weichen.

Wie bei den Klavierwerken sucht Schumann auch in den späten Symphonien, die Musik von der konkreten Nähe in eine ungreifbare Ferne zu rücken. Die unter diesem Aspekt entstehende Musik braucht eine zugehörige Klangsphäre. Diese läßt sich nicht wieder abstreifen, weil die Vorspiegelung einer direkten und konkreten Musik deren innerer Struktur entgegentraf.

Was Schumann am Klavier so einzigartig erreicht hatte, nämlich die Tonerzeugung als unmittelbares Ereignis aufzuheben und den Ton nicht stoßartig entstehen, sondern nach-klingen zu lassen, gelang in der Orchestermusik nicht gleich überzeugend. Da samtweicher Anschlag und Pedaleffekt nicht übertragbar waren, sah Schumann im Abdecken durch Verdopplung das Hauptmittel, dem Ton das Konkrete zu nehmen. Daraus resultiert die paradoxe — und auch unbefriedigende — Erscheinung, daß Schumann dem Ton zwar die Substanz entziehen will, ihn aber gleichzeitig verdickt und belastet. Vor dem Ziel der Entmaterialisierung steht als äußeres Ergebnis ein gegenteiliger Effekt: die Massierung.¹⁷⁴ Dieser Zwihsalt gehört unaufhebbar zur Orchestermusik von Schumann.

Im Laufe seines Lebens war Schumann immer weniger bereit, diese Kehrseite zu sehen. Für das reale Erklngen der Musik brachte er kein Interesse mehr auf. Zum Dirigieren machte ihn das denkbar ungeeignet, wie Wsielewski, sein Konzertmeister der Düsseldorf' Zeit, so scharfsinnig liebevoll beschrieben hat.¹⁷⁵ Selbst das Spielen auf ungestimmten Klavieren störte Schumann nicht mehr.¹⁷⁶ Sein Musik-Erleben war ganz nach innen

¹⁷³ So auch Seibold S. 377.

¹⁷⁴ Ich persönlich bin allerdings der Meinung, daß Aufführungen, die Schumanns Verdopplungen nicht als Verstärkungen sondern als Verdunklung nähmen, dem Ziel der „Entmaterialisierung“ nahe kommen könnten.

¹⁷⁵ Das Buch von Wsielewski (1858) zählt zu den seltenen Zeitgenossen-Biographien, wo die Verehrung zu einer aufrichtigen Darstellung geführt hat (vgl. auch die mehr privaten Notizen *Schumanniana* von 1883).

¹⁷⁶ Siehe Gertler S. 27.

gerichtet. Ein rätselhafter Ausspruch könnte von hier aus Sinn bekommen. Dem Freund Albert Dietrich erzählte Schumann um 1853, er habe die Partitur seiner Faustmusik gelesen und *sie vollständig, (wie in der schönsten Aufführung) klingen gehört, nicht etwa nur im Geiste, sondern wirklich.*¹⁷⁷

Die Erklärung *nicht etwa nur im Geiste* zeigt, daß Schumann keineswegs das gewöhnliche Vorstellungshören des Partiturlesens meint. Er war nicht Reproduzierender, sondern ganz passiver Hörer — einer entmaterialisierten Aufführung.¹⁷⁸

Allein Spitta hat dieses Merkmal eines entmaterialisierten Tones zu beschreiben versucht. Von der Manfred-Musik sagte er: „Freilich schwebt sie gleichsam heimatlos, der Bühne nicht mehr als dem Konzertsaal zugehörig, und so paradox es klingen mag: den tiefsten Eindruck von ihr hat der stille Partiturleser, der die Handlung, die gesprochenen Worte sich innerlich vergegenwärtigt und in dieser Disposition die Musikstücke an seinem inneren Ohr vorüberziehen läßt.“¹⁷⁹

¹⁷⁷ Der Bericht von Dietrich ist bei Erler (II S. 219) wiedergegeben; vgl. auch den angeblich auf J. Joachim zurückgehenden Bericht über einen ausgebliebenen Horneinsatz (mitgeteilt bei A. Seidl 1901 II S. 277).

¹⁷⁸ Hier nur an Schumanns Krankheit und die damit verbundenen Gehörstörungen zu denken, wäre sicher zu einfach.

¹⁷⁹ Spitta 1882 S. 97.

IV. SCHUMANN UND WAGNER

Von Schumann kurzerhand auf Wagner überzugehen würde stillschweigend einen eingleisigen Gang der Musikgeschichte voraussetzen: als wären die Werke Schumanns vergleichbar oder gar verwandt.

Wagner hat gänzlich andere Wurzeln als Schumann. Um den Standort von *Lohengrin* zu bestimmen, bedarf es primär keines Blickes auf Schumann, sondern auf Wagners eigene Entwicklung, die in der Grande opéra von Paris ihren Ausgangspunkt hat.

Zwischen Schumann und Wagner liegt aber nicht nur die Kluft der unterschiedlichen Werkgattung. Dieser Unterschied betraf ja gleichermaßen Schumann und Weber. Und doch erschien es fruchtbar, bestimmte Teile aus zentralen Werken beider nebeneinanderzustellen wie die langsamen Einleitungen zur 1. Symphonie von Schumann und zur Freischützouvertüre von Weber. Ein solches Nebeneinander wird im Falle von Schumann und Wagner sinnlos. Den direkten Vergleich schon von Einzelstellen verbietet ein wohl nur schwer zu benennendes historisches Bewußtsein. Es ist, als ob Schumann und Wagner sich verschiedener Medien bedienten.¹

*

Dennoch gibt das Herkommen von Schumann der Auseinandersetzung mit Wagner wichtige Anregungen. Schumann und Wagner hatten in jungen Jahren den gleichen ungewissen Blick in die Zukunft. Zu der sie umgebenden Musik fanden sie keine unmittelbare Beziehung. Deshalb lehnen auch beide den gewöhnlichen Zugang zur Musikergilde ab, den über das Handwerk. Beide fühlten sich vom unumgänglichen Unterricht im Generalbaß eher gelähmt als beflügelt.

Der vertrautere Umgang mit dem Wort veranlaßte zunächst Schumann, dann aber auch Wagner, der mit seinen Pariser Schriften im Novellenstil mehr Aufmerksamkeit fand als mit seinen Kompositionen, die Vorstellungen von einer neuen Musik, die das mechanische Virtuosity überwinden und so auch dem Publikum eine neue Richtung weisen soll, theoretisch zu formulieren.

¹ Genauere Ausführung dieses Gedankens versucht das Schlußkapitel S. 285ff („Wagner in der Musikgeschichte. Anmerkungen“).

Solange die völlige Umwertung nur verbal gefordert war, ja auch noch, solange ihre Kompositionen tastende Versuche auf das ferne Ziel hin waren, konnten sich Schumann und Wagner als Mitstreiter fühlen.²

Die Auseinandersetzung um die „Neudeutschen“ hat noch im vorigen Jahrhundert diese gemeinsame Bindung verleugnet. Schumann, als Förderer von Brahms der Stammvater der Gegenpartei, verlor seinen anerkannten Platz unter den Vorkämpfern für eine Musik, über deren weiteres Schicksal der Weimarer Kreis um Liszt im Bündnis mit den Wagnerianern allein bestimmen wollte.³

Nachträglich setzte sich der Riß von 1860, dem Jahr der bekannten, von Brahms mitunterzeichneten *Erklärung*, weit bis in die erste Jahrhunderthälfte hinein fort. Da an einer klaren Scheidung beiden Parteien gelegen war, verblaßte zunehmend die Erinnerung an Gemeinsames. So scheinen Schumann und Wagner verschiedenen Generationen angehören zu müssen, obwohl sie fast gleichaltrig waren und ihre Bekanntschaft in die Jugendzeit zurückreicht: 1831 trafen sie sich erstmals beim gleichen Lehrer, dem damaligen Musikdirektor Heinrich Dorn in Leipzig.⁴

Zu engeren Kontakten kam es nach Gründung der *Neuen Zeitschrift für Musik*, als Wagner, angezogen vom Programm, Beiträge anbot.⁵ Darum dreht sich auch zum großen Teil die erhaltene Korrespondenz.⁶ Wagner schlug darin einen halb freundschaftlich-ironischen, halb respektvollen Ton

² A. Seidl konnte deshalb 1901 von einer allgemein ästhetischen Warte aus, die Aussprüchen über Musik lieber folgt, als den Kompositionen selbst, ein solches Mitstreiter-Bild entwerfen, in dem Schumann die Rolle des Propheten zugewiesen ist (Schumann und die Neudeutschen, in *Wagneriana*, Leipzig 1901, Bd. 2 S. 218—280).

³ Zur Periodisierung von Schumanns Schaffen — und damit auch zur Wertung der verschiedenen Abschnitte — s. Wasielewski 1858, Ambros S. 88, Sternfeld S. 283ff („Über die Epochen des Schumannschen Schaffens“) und E. Lippmann in MGG XII. Anhand von Äußerungen über das Klavierquartett op. 47 hat F. Krummacker 1971 die verschiedenen ästhetischen Positionen erläutert (dazu Näheres unten).

⁴ Zu biographischen Details s. Altmann 1904/05, Litzmann II S. 106—110, Kapp 1911/12 und Boetticher 1941 S. 267—279.

⁵ Wagner am 22. 9. „1836“ (recte 1835) an Apel: *Ich werde jetzt auch Mitarbeiter an der musikalischen Zeitung* (Sämtl. Briefe I S. 221). Wagner lieferte Berichte über Magdeburg, Berlin und Paris, von denen Schumann aber den — dadurch verlorenen — Berliner Beitrag nicht veröffentlichte (Altmann 1904/05 S. 223f).

⁶ Von Wagner sind 18 Briefe an Schumann zwischen 1836 und 1848 erhalten (veröffentlicht in *Sämtliche Briefe I und II*, teilweise auch bei Altmann 1904/05), die laut *Briefbuch* acht Briefe Schumanns an Wagner sind verloren (Boetticher 1941 S. 267).

an (*Nun sagen Sie mal, verehrtester Beschützer der romantischen Schule*, 3. 12. 1836). Seine Wünsche äußerte er ziemlich unverblümt. Er hoffte auf günstige Besprechungen.

Wenn Wagner vor allem auch den Redakteur der Zeitschrift im Auge hatte, so sah er in Schumann doch gleichfalls den Repräsentanten einer neuen *Schule*, von der eben auch Liszt 1836 gesprochen hatte.⁷ Wagners Interesse an Schumanns Musik ist zwar vorwiegend höflich, aber doch nicht ganz gespielt, wenn er schreibt, er wolle sich die *fis-moll*-Sonate op. 11 von einem guten Pianisten vortragen lassen⁸; in dieser charakteristischen Tonart hatte er selbst 1831 eine Klavierphantasie geschrieben.

*

*Die Klaviermusik bildet in der neueren Geschichte der Musik einen wichtigen Abschnitt; in ihr zeigt sich am ersten das Aufdämmern eines neuen Musikgenius.*⁹

In den Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts hat sich im Bereich der Komposition nichts so entschieden verändert wie die Klaviermusik. Das Klavier, als Soloinstrument dem verbindlichen Rhythmus des Ensemblespiels und damit vielen anderen festgeprägten Mustern am ehesten entziehbar, war die Voraussetzung für jenes Suchen und Experimentieren, das die frühen Werke Robert Schumanns auszeichnet.

Schumann selbst verkündete gegen Ende des Jahrzehnts mehrfach, daß die Klaviermusik wegweisend werden würde. Von ihr erwartete er entscheidende Anstöße für die Musik überhaupt. Das Stillschweigen der konservativen Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung war für Schumann deshalb eine Unaufrichtigkeit. *Nicht meines Namens wegen ärgert es mich, sondern der Richtung halber, von der ich weiß, daß sie die der späteren Musik überhaupt sein wird.*¹⁰

Erst 1844, als Schumanns Freund Koßmaly einen Beitrag *Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen* veröffentlichen durfte, konzidierte das beherrschende Blatt Schumann musikhistorischen Rang: *auf die tonkünst-*

⁷ Liszt, Ges. Schr. II S. 100. Schumann verwendete auch selbst den Begriff *der neuen sogenannten romantischen Schule* (1838, in Ges. Schr. I S. 330); vgl. Nietzsche (*Jenseits von Gut und Böse* 1885/86, Nr. 245): *Schumann . . . ist der letzte, der eine Schule gegründet hat.*

⁸ Brief vom 3. 12. 1836 (Sämtl. Briefe I S. 319).

⁹ Schumann 1839 (Ges. Schr. I S. 385).

¹⁰ Schumann an Keferstein am 29. 2. 1840 (ed. Wasielewski 1858 S. 397 und Jansen, Neue Folge S. 161).

lerische Richtung überhaupt, wie auf das musikalische Denken insbesondere würden Schumanns Klavierwerke eine *nachhaltige Wirkung ausüben*.¹¹

Wenn Wagner in späteren Jahren einmal respektvoll von Schumann spricht, gilt ihm nur diese frühe Zeit.¹² Ob er sich noch erinnerte, daß er Schumann einmal fast eine Art Gefolgschaft angeboten hatte? In einem Brief vom 25. 2. 1843 heißt es:

*Ihr Quintett, bester Schumann, hat mir sehr gefallen: ich bat Ihre liebe Frau, es zweimal zu spielen. Besonders schweben mir noch lebhaft die zwei ersten Sätze vor. Ich hätte den vierten Satz einmal zuerst hören wollen, vielleicht würde er mir dann besser gefallen haben. Ich sehe, wo hinaus Sie wollen, und versichere Ihnen, da will auch ich hinaus: es ist die einzige Rettung: Schönheit!*¹³

*

Denkt man bei diesen Worten an die Wirkung, die der Komponist aufs Publikum ausüben will, ist ein krasserer Gegensatz als der zwischen Schumann und Wagner kaum mehr vorstellbar. Der Weg Schumanns führt vom Publikum weg zum Monolog. Für Wagner hingegen gehört das Publikum unabdingbar mit zur Musik. Bezeichnend ist der Bericht über die Holländeraufführung in Berlin: *Der zweite Act beginnt, und allmählig überzeuge ich mich, daß ich meinen Zweck erreicht habe: ich habe das Publicum umspinnen und durch den ersten Act in die seltsame Stimmung versetzt, die es fähig macht, mir überall hin zu folgen, wohin ich will*.¹⁴ Wagner spricht als Komponist vom Publikum wie ein Dirigent vom Orchester. Vergleichbare Worte Schumanns sind undenkbar. Schumann spricht höchstens von *ermuthigender Aufnahme*.¹⁵ Viele seiner Werke schienen ihm für die Öffentlichkeit überhaupt ungeeignet.¹⁶ Die Separatvorstellungen, die Ludwig II. angeordnet hat und die Wagners Werke eigentlich nicht zulassen, wären dem Charakter der Schumannschen Musik angemessen gewesen.

Dennoch: . . . *und versichere Ihnen, da will ich auch hinaus* . . . Wagner erklärt seinen erstaunlichen Satz mit dem einen Wort *Schönheit*. Das

¹¹ Koßmaly in AMZ 1844 Sp. 37.

¹² Vgl. Anm. 28 unten.

¹³ Wagner an Schumann am 25. 2. 1843 (ed. Kapp 1911/12 S. 101f). Mit *Quintett* war das Klavierquintett op. 44 gemeint.

¹⁴ Brief Wagners an seine Frau vom 8. 1. 1844 (Sämtl. Briefe II S. 352).

¹⁵ Brief vom 26. 9. 1841 über die 1. Symphonie (ed. Erler I S. 265f).

¹⁶ Brief vom 22. 12. 1837 an Clara (Jugendbriefe S. 271). Bei den *Kreisleriana* empfahl Schumann Clara zum Konzertvortrag eine Änderung des Schlußdiminuendo in ein crescendo — *sonst bleibt der Beifall aus* (Boetticher 1942 S. 219).

Streben nach ihr sei das entscheidende Anliegen, das ihn mit Schumann verbinde. Eine solche Ausweitung ins allgemein Ästhetische scheint eher verdunkelnd als erhellend. Wagner dürfte aber doch etwas Spezifisches gemeint haben: die Musik müsse aus anderen Quellen gespeist werden als aus Generalbaß und Kontrapunkt. Insofern spielt der Begriff Schönheit auf Schumanns „Poesie“ an.

Wie sollte aber Schumann jemanden als Ton-Dichter ansehen können, dem er nicht einmal den Rang eines Musikers zubilligen wollte? Der hohe Anspruch, den Wagner mit dem Begriff Schönheit beschwört, war in Schumanns Augen nur ein Ersatz für fehlende Sicherheit.¹⁷

Nach Durchsicht der Tannhäuserpartitur schrieb Schumann, der auch Gelegenheit gehabt hatte, den *Rienzi* und *Holländer* genau zu studieren, später auch die Lohengrinpartitur in Händen hat¹⁸, jenen bekannten Brief an Mendelssohn, in dem von mangelnder Fähigkeit zu gediegener musikalischer Arbeit die Rede ist.¹⁹ 1853 heißt es über Wagner noch abweisender: *Er ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker*. Es fällt sogar das Wort *dilettantisch*.²⁰

Schumann war andererseits zu hellhörig, um nicht auch *Tiefes und Originelles* bei Wagner zu entdecken²¹, das er aber letztlich nicht bejahen konnte. Vielmehr spürte Schumann eine Gefahr für die Zukunft. Das wird in einer Korrektur auffallend deutlich, die Schumann beim Redigieren eines Berichtes des Rigaer Korrespondenten Alt über die dortige Holländeraufführung anbrachte: Schumann ersetzte die Bezeichnung *Genie* durch *Talent* und strich gänzlich die Hauptwürdigung, die gelautet hatte *so darf man in Wagner die Hoffnung der nächsten Jahre sehen*.²²

Denkbar, daß Wagner dies erfahren hat; jedenfalls hat er Schumann später als *mißgünstig* dargestellt.²³ Josef Rubinstein veranlaßte er zu jenem äußerst unerfreulichen Artikel *Über die Schumann'sche Musik* in den Bayreuther Blättern von 1879 und im privaten Kreis benutzte Wagner jede

¹⁷ Diese Ansicht vertrat noch 1880 H. Weimar in seiner Studie über „Die Berechtigung der Wagner'schen Musik“ am Schluß des Vorworts: „Eine Musik, die *mehr* sein will als Das, was man seither Musik nannte, muß zuvor doch mindestens ebensoviel sein: sie muß die Grenzen der von den Meistern beherrschten Kunst erst *erreicht* haben, ehe sie dieselben überschreiten kann.“

¹⁸ Vgl. Wagners Briefe vom 5. 10. 1842, 27. 1. 1843 und 13. 5. 1848.

¹⁹ Brief vom 22. 10. 1845 (ed. Jansen, Neue Folge S. 218—220, vgl. auch die Briefe vom 12. und 18. 11. 1845).

²⁰ Brief an v. Bruyck vom 8. 5. 1853 (ed. Erler II S. 194).

²¹ Brief an H. Dorn vom 7. 1. 1846 (ed. Jansen, Neue Folge S. 226f).

²² Siehe J. Kapp 1911/12 S. 103.

²³ Ges. Schr. VIII S. 255 (1869).

Gelegenheit, Schumann mit nahezu gehässigen Bemerkungen zu verfolgen. Die erst jüngst veröffentlichten Tagebücher von Cosima Wagner verraten, wie tief die kaum verhohlene Verachtung Schumanns Wagner getroffen hat. Ist seine Idiosynkrasie so weit gegangen, daß er sich einbilden mußte, eine Unterstützung Schumanns hätte ihm den Leidensweg des Exils ersparen können?

*

Aus vielen Bemerkungen bei Wagner wie Schumann geht hervor, daß die Vierzigerjahre — wohl mitveranlaßt von der politischen Krisensituation — als Zeit der Entscheidung empfunden wurden. Schumann hatte eine Wende in seinem Schaffen vollzogen, die zeitlich mit einer stupenden Entwicklung in der Opernproduktion Wagners zusammenfiel, ab 1845 auch örtlich zusammenfiel, als Schumann nach Dresden übersiedelte. Daß in Schumanns Werk ein letzter Abschnitt begonnen hatte, während der nur drei Jahre jüngere Wagner sich noch im Durchlaufen eines Vorstadiums befand, war für die Zeitgenossen nicht erkennbar. So konnte der äußere Eindruck einer Parallelität und auch Rivalität entstehen. Die verschiedenen Parteien, die sich dabei bildeten, unterschieden sich grundlegend nicht nur in ihrer Einschätzung der Gegenwart, sondern vor allem der Vergangenheit.

Sein Publikum hatte Schumann durch die Abkehr von den Jugendwerken gewonnen, die ihm jetzt selbst als *unreif* und *wüst* galten.²⁴ Der Wechsel hin zu einer „klassizistischen“ Kunst²⁵ fand breitere Zustimmung in Kreisen des gebildeten Bürgertums und Anerkennung bei den traditionsbewußten Musikgelehrten. Im Urteil eines ihrer namhaftesten Vertreter, August Ambros, spiegelt sich dies wieder: *Es ist das stärkste Zeugniß für den gesunden musikalischen Fond in Schumann, daß er sich aus dem unklaren Drange seiner Anfänge zu klarer Schönheit, zu künstlerischem Maße und zu fester Meisterschaft herausarbeitete . . .*²⁶

Mit den großen Kompositionen der letzten Zeit, vor allem den Chorwerken, hat Schumann sich erstmals ein breiteres Publikum erschlossen, das Träger für eine weit über Schumanns Tod hinausreichende Pflege seiner Werke wird. *Gegenwärtig ist das Verständnis der Schumann'schen Schöpfungen ein immer tiefer gehendes und die Würdigung derselben eine immer allgemeinere geworden*, heißt es 1878 in Meyers Konversationslexikon (3. Aufl. Bd. 14 S. 420). Von den verschiedenen Gebieten, auf denen

²⁴ Brief an Koßmaly vom 5. 5. 1843 und Notiz bei Wasielewski 1858 S. 144.

²⁵ Keil S. 78, vgl. Gertler S. 43.

²⁶ Ambros S. 83; vgl. ähnliche Stimmen, zitiert bei Keil S. 159f.

Schumann mit Erfolg thätig gewesen, werden die Symphonien, Chor- und Kammermusikwerke wie die Lieder genannt. Von den Klavierkompositionen ist nicht die Rede.

*

Die letzte Schaffensphase Schumanns bedeutet aber nur einen der möglichen Wege in Fortsetzung des zukunftsweisenden Jahrzehnts von 1830 bis 1840, und zwar denjenigen Weg, der trotz anfänglichen radikalen Loslösens in die Tradition, zumindest die Tradition der Musiktheorie, zurückmündet, die Schumanns Werke der Dreißigerjahre als *exzentrische* Erzeugnisse *neuromantischer Hypergenialität*²⁷ bestenfalls entschuldigend gelten läßt.

Es stand jedoch auch ein anderer Weg offen, der ausgehend von den besonderen Merkmalen dieser phantastischen Musik weiter ins ungekannte Abseits führt und den historischen Boden nicht wiederfindet. Wagner, der diesen Weg gegangen ist, mußte in seiner unbeirrbaren Einseitigkeit Schumanns Werdegang und die entscheidende Wendung nach 1840 genau umgekehrt beurteilen: Nach der übermächtigen Erscheinung Beethovens sei es nötig gewesen, *eine ganz neue Erkenntnis des Wesens der Musik* zu gewinnen: *Das richtige Gefühl hiervon war ganz instinktiv in den deutschen Musikern dieser Periode lebendig, und ich nenne Ihnen hier Robert Schumann als den sinnvollsten und begabtesten dieser Musiker*. Fruchtbar für die Musikgeschichte, so deutet Wagner an, sei Schumanns allererster, zunächst literarisch postulierter und dann im intimen Genre verwirklichter Ansatz geworden: *Vergleichen Sie den Robert Schumann der ersten, und der zweiten Hälfte seines Schaffens: dort plastischer Gestaltungstrieb, hier Verfließen in schwülstige Fläche bis zur geheimnisvoll sich ausnehmenden Seichtigkeit*.²⁸

Deutliche Spuren dieser umgekehrten Wertung finden sich bereits im Dresdner Wagner-Kreis zu Ende der Vierzigerjahre. Wagners Freund Theodor Uhlig schrieb in einer 1851 erschienenen Besprechung für die Neue Zeitschrift, Schumanns *neueste musikalische Manier* sei *unerquicklich*. Schumann erscheine *nicht nur minder originell, sondern auch minder frisch, als in den Kompositionen seiner besten Zeit*.²⁹

²⁷ So Koßmaly über die Fantasie op. 17 im oben (Anm. 11) erwähnten Aufsatz für die AMZ 1844.

²⁸ Ges. Schr. VIII S. 255 (1869); in diesen Zusammenhang gehört auch das Felix Dräseke zugeschriebene Wort über Schumanns Abstieg vom Genie zum Talent (A. Seidl 1901 Bd. 2 S. 213 und 228 und Sternfeld S. 283).

²⁹ Th. Uhlig, Mus. Schriften (ed. L. Frankenstein 1915, S. 230); vgl. Kropfinger 1975 S. 283 Anm. 73.

Nicht die Ablehnung der neuesten Arbeiten Schumanns, sondern der Respekt vor den früheren muß hier erstaunen. Uhlig äußert sich nicht näher über diese Werke der *besten Zeit*, er sagt auch nicht, inwieweit er sie in Verbindung mit Wagner sieht, um den es ihm in erster Linie zu tun ist. Uhlig deutet nur an, daß Schumanns Rückkehr zu traditionellen Formen eine Annäherung an Wagners neue Kunst des *Einzelausdrucks* verhindert habe.

*

Im Versuch Theodor Uhligs, den Stand der Musik und der sich abzeichnenden Tendenzen vom musikalischen Zentrum Deutschlands aus zu bestimmen, fallen überhaupt nur zwei Namen — Schumann und Wagner. *Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Schumann unter den Tonkünstlern der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit die erste Stelle einnimmt, was sowohl spezifische Begabung als künstlerisches Naturell anbelangt . . . Nur einer lebt, der Schumann an künstlerischem Naturell gleichsteht, an Begabung ihn aber insofern übertrifft, als er eine noch umfassendere aufzuweisen hat: dies ist Wagner.*

Erstaunlich hellsichtig fügt Uhlig jedoch in einem Notabene hinzu, daß die direkte Gegenüberstellung täuscht: *Notabene: Richard Wagner rechnen wir nicht unter diejenige Künstlerklasse, die wir speziell unter dem Namen „Tonkünstler“ begreifen.*³⁰

Dieser Satz läßt sich im Kontext von Uhligs Schrift interpretieren, aber auch — und das ist unter dem allgemeinen Thema „Schumann und Wagner“ vielleicht vordringlich — im größeren Zusammenhang der Musikgeschichte. Daß Wagner nicht unter die Tonkünstler im engeren Sinn fällt, bedeutet dann kaum, daß er bloß umfassender ist, weil er auch Dichtung, Szene und Gebärde miteinbezieht. Wagner ist schon im engsten Bereich der Musik, im Wesen des Tones, denkbar weit entfernt von seiner Umgebung. Freilich nicht von Anfang an. Und insofern stellt sich unvermeidlich die Frage nach Entwicklung und Einfluß.

Hier auf Schumann zu verweisen, wäre aber ein Irrtum. Schumann war nicht Vorläufer von Wagner. Wenn Schumann und Wagner zusammen gesehen werden sollen, dann nicht unter dem Gesichtspunkt der Ableitung. Schumann hat in seinen frühen Klavierwerken Eigentümlichkeiten ausgebildet, die das stimmige Gefüge überkommener Musik sprengen und so gleichsam die Schwerkraft der Musik aufheben. Der Ton wird dadurch zu einem neuen Medium — das sich nur Wagner restlos zu eigen gemacht

³⁰ Ebenda S. 233f.

hat. Dazu mußte er aber nicht von Schumann lernen. Schumanns Kunst wurde, was diese Seite anlangt, von einer anderen und woanders herkommenden überholt. Über deren Wurzeln etwas Verbindliches auszusagen, scheint mir gegenwärtig kaum möglich. Die Forschung ist für eine zusammenfassende Beurteilung noch nicht weit genug.

Wagner hat Schumann nicht gebraucht, um zu lernen, was nicht heißt, daß jegliche Analogie geleugnet werden muß. Lernen aber kann der Wagnerforscher. Denn die Beschäftigung mit Schumann weist ihn auf Besonderheiten, die auch für Wagner wesentlich sind, und sie konzentriert ihn aufs musikalische Detail, das nur zu leicht im ständigen Blick auf die Totale verloren geht, die sich bei keinem zweiten Komponisten so aufdrängt wie bei Wagner.

Die doppelte Auseinandersetzung sowohl mit Schumann als auch mit Wagner ist nicht historisch erzwungen. Aber sie gibt Anregungen.

V. MELODIE BEI WAGNER

1. Singstimme und Orchester. Loges Erzählung im „Rheingold“

Melodie ist ein Hauptbegriff der Wagnerschen Kunstlehre und einer ihrer wenigen Fachbegriffe überhaupt. Deshalb schienen Bedenken zur Anwendung auf Wagners Musik überflüssig. Der Dilettantenvorwurf vom Mangel an Melodie konnte nicht als ernsthafter Einwand gelten. Eine triviale Verengung auf das, was Wagner *Tanzmelodie* nannte, war dem Begriff unangemessen.

Andererseits blieb unklar, in welchem Sinne Wagner *Melodie* verstanden haben wollte. Seine Charakterisierungen sind unbestimmt. Was zunächst Fachterminus scheint, wird sprachlich in genau gegenteiliger Weise eingesetzt. Der Begriff ist nie definierbar und wird durch wechselnden Kontext immer vielfältiger.¹ Gelegentlich nimmt *Melodie* eine derart komplexe Bedeutung an, daß sie geradezu als Synonym für „Musik“ gelten kann.² In einem solchen Fall hat nicht einmal die gewöhnliche erste Bestimmung von Melodie als einem einstimmigen Vorgang Gültigkeit.³

Ein derart weiter Begriff erweist sich im Einzelfall als unbrauchbar. Die Forschung hat daher „Melodie“ in eher konventioneller Weise benutzt, nämlich vorzugsweise im Zusammenhang mit Singstimme. Eine genauere Erklärung hat Dahlhaus gegeben und dabei Loges Erzählung aus dem *Rheingold* als Beispiel gewählt.⁴ Dahlhaus unterscheidet drei Partien, die

¹ Sogar Naturgeräusche muß er miterfassen (*Waldesmelodie*, Ges. Schr. VII S. 131); zu dieser generellen Verständnisschwierigkeit bei Fachbegriffen Wagners s. die Anmerkungen von Dahlhaus (Hrsg.) in „Das Drama R. Wagners als musikalisches Kunstwerk“ . . . 1970 S. 110. Manchmal scheint „Melodie“ auch identisch mit „Form“ (Ges. Schr. VII S. 124f, dazu auch Dahlhaus AM 1972 S. 292).

² Diese Vieldeutigkeit ist bisher wenig berücksichtigt (vgl. Dahlhaus 1974: „Betört durch das Wort ‚unendlich‘, vergaß man zu fragen, was Wagner unter ‚Melodie‘ verstehe“, S. 52). Reckow hat jüngst in seinem gründlichen Artikel „Unendliche Melodie“ für das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie mit Akribie das Adjektiv diskutiert (s. u. Anm. 27), „Melodie“ selbst aber weitgehend unerörtert gelassen.

³ Siehe dazu auch den Diskussionsbeitrag von W. Wiora in Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 1 S. 188.

⁴ Dahlhaus und Abraham, Melodielehre, Köln 1972 S. 62—66 (der analytische Teil einschließlich des Wagner-Kapitels stammt von Dahlhaus, im folgenden deshalb zitiert als: Dahlhaus 1972).

„stilistisch auseinanderklaffen“. In den ersten beiden sei noch das Vorbild von Rezitativ und Arie erkennbar, erst im dritten erreiche Wagner „ein Stück ‚Worttonsprache‘ mit dichtgefügttem Leitmotiv-Fundament im Orchester“.⁵

Diese präzise Trennung, die Charakteristisches am *Rheingold* wie noch der *Walküre* erfaßt, wird dem gesamten Beispiel der Loge-Erzählung nur an einem Punkt nicht gerecht: beim Mittelteil, nach Dahlhaus einer „Kantilene, die als Arie zu charakterisieren kein ästhetisches Sakrileg wäre“.⁶ Diese Feststellung fördert ein Mißverständnis: in dem sogenannten „kantablen Teil“ würde ein gängiger Melodiebegriff funktionieren.

*

Die Szene, in der Loge erstmals auftritt, sieht Wotan, gleichermaßen bedrängt von den Riesen wie von Fricka, in größter Verlegenheit. Fasolt und Fafner fordern als ausbedungenen Lohn für den Bau Walhalls Freia, die Göttin des Lichtes und der Liebe. Kommt Wotan der Forderung nach, ist die Zeit der Götter dahin, sie verlören mit Freia auch die Hüterin ihrer ewigen Jugend. Weigert sich Wotan, mißachtet er die eigenen Verträge. Vom listenreichen Loge erhoffen sich die Götter eine Lösung. Loge soll den Riesen Ersatz bieten, was ihm zuletzt auch gelingt, als er ihr Augenmerk auf das geraubte Rheingold richtet. Zunächst aber berichtet Loge von seinem vergeblichen Suchen; so weit er auch geforscht habe, nichts hätte er finden können, was mächtiger sei als „*Weibes Wonne und Wert*“.

Dieser erste Teil des Berichtes („*So weit Leben und Weben*“ = T. 11–12) entspricht der genannten „kantablen“ Partie. Das mit trockenen Akkordschlägen begleitete Rezitativ Loges mündet in eine Kadenz, die den Übergang zum neuen Teil bildet, der sich zäsurlos anschließt.

Solche Verknüpfung erinnert an „Szene und Arie“, entspricht ihr aber nicht wirklich. Denn Wagner schreibt anstelle der vollen Kadenz eine Halbschlußformel. Nicht das entschlossene Vorwärts des bekannten vorgezogenen Neuansatzes stellt sich so ein, sondern umgekehrt ein Moment des Wartens: der Fortgang scheint in einem Innehalten unterbrochen, wie sich auch am Aussetzen der Deklamation zeigt.

Die Hörner, die den Kadenzvorgang getragen hatten, lassen den erreichten Klang stehen. Ein antreibender Bewegungsimpuls innerhalb der Dominante wird nur zögernd wirksam. Mit der Achtelfigur der vierfach geteilten Celli baut sich ein neuer Abschnitt auf, dessen regelmäßige Gli-

⁵ Alle Zitate Dahlhaus 1972 S. 63.

⁶ Ebenda; vgl. Newman 1949 S. 490: „gracious lyrical inset“.

derung in T. 3 verankert wird, ohne daß dies aber im Augenblick des Einsatzes sicher ist. Der Takt 3 scheint eine Weile ohne Orientierung. Seine unentschieden zweifache Ausrichtung kennzeichnet Wagner durch die doppelte Bogensetzung  bei den Hörnern, die in beide Richtungen weist.

Das Innehalten auf dem Halbschluß T. 3 gibt dem ganzen zweiten Teil der Loge-Erzählung den Charakter eines großen Einschubes. Wenn die Erzählung T. 38 in einer dem Anfangsaufbau entsprechenden Reduktion zu Ende geht, findet Loge ins Rezitativ zurück („Nur einen sah ich“). Seine Zuhörer, die anfangs alle in ein bewegungsloses *Erstarren und verschiedenartige Betroffenheit* geraten waren, erwachen wieder aus der Erstarrung (*Gemischte Bewegung*).

Das vorübergehende Eintauchen in eine neue Sphäre verleiht dem Vortrag Loges und damit der Melodie der Singstimme besondere Eigenart. Sie muß sich in Fremdes einfügen. Denn Anstoß und Gliederung kommen aus dem Orchester.⁷ In einem ersten 12taktigen Bogen wird ein Klangraum entfaltet. Die Hörner zeigen die drei Unterabteilungen an: 4+4+4 Takte.

Mit den regelmäßigen Vierergruppen geht der Klangwechsel *A—D—D* einher. Am letzten *D-Dur* zeigt sich abermals eine Eigenheit der musikalischen Parenthese: die Beziehungslosigkeit zur Umgebung. Hinter der Halbschlußkadenz T. 1—3 stand als Tonika ein *d-moll*. T. 7 erscheint jedoch *D-Dur*. Der Austausch durch die Variante allein wäre eine geringfügige Änderung, verlöre der Klang nicht gleichzeitig jeglichen Tonikacharakter. Das *D-Dur* von T. 7 hat keine direkte Beziehung mehr zur ehemaligen Kadenz.

Durch Erweiterung des Klangraums gewinnt das labile *D-Dur* jedoch allmählich eine unabhängige Eigenbedeutung, die voll herausgebildet ist, wenn über die Klangexpansion der Fundamentbaß miteinbezogen wird. Die Baßklarinette steigt T. 10—11 über *Fis* zu *D* hinab, das von den Fagotten festgehalten wird. Das Kontrabaßpizzicato gilt nun dem richtigen Baßton.

Am Festigungspunkt T. 11 ist zugleich die größte Ausdehnung erreicht, da der Aufbau nach oben mit dem *a³* der Flöte beendet ist; die obere Begrenzung wird danach schrittweise wieder um eine Oktave reduziert (*a²*

⁷ Insofern scheint mir Dahlhaus' rigorose Kritik an Lorenz (Ring S. 228f) gerade an dieser Stelle unberechtigt (Dahlhaus 1972 S. 63: „Daß Alfred Lorenz in seiner Analyse der Loge-Erzählung ausschließlich von den Orchestermotiven ausging, um die Form zu bestimmen, war zweifellos ein Irrtum aus Befangenheit in dem Dogma, daß die ‚unendliche Melodie‘ primär ‚Orchestermelodie‘, ein Gewebe instrumentaler Leitmotive sei“).

T. 14). *D-Dur* hat aus sich heraus, ohne Bestimmung durch einen Kontext, zu der zentralen Rolle gefunden, die durch die Vorzeichnung seit T. 1 angedeutet war.⁸

Damit ist ein Vorgang abgeschlossen, der nur szenisch erklärbar ist. Das schlichte Sprechen von Loge wird von einer herauftauchenden Musik unterbrochen, die Loges Zuhörer zurückversetzt und an seinem Erleben teilnehmen läßt. Daß es die Musik ist, die den Eindruck von Szene hervorruft, hat schon August Halm dargestellt: „Das Drama als *sichtbarer* Verlauf stockt hier . . . Diese Absicht des dramatischen Dichters führt freilich erst der Musiker ganz aus; der Text ermöglicht sie nur und deutet sie an.“⁹

Merkmal musikalisch verwirklichten Umschlags ist die Orientierungslosigkeit. Das momentane Schwanken tritt am deutlichsten in T. 3 zutage. *A-Dur* ist hier in seiner Halbschlußrolle Dominante. Mit dem sich regenden Bewegungsimpuls, der sich ausbreiten und durchsetzen kann, nimmt das gleiche *A-Dur* Züge von Tonika an. Ein Schatten dieser Diskrepanz fällt auch auf das *D-Dur* von T. 7, das in Konsequenz Subdominante wie Tonika birgt. Erst mit der allmählichen Klärung des Klanges *D* ist die Welt des Vergangenen herausgebildet und gütig geworden. Loge kann wieder zu sprechen beginnen.

Das Bild einer lebendig pulsierenden Welt ist erstanden. Wagner benutzt in den Streichern ein Motiv, das der Wellenfigur verwandt ist, die erstmals nach dem Erglänzen des Rheingoldes auftaucht¹⁰, danach fast ununterbrochen die ganze Szene durchzieht und auch noch die Verwandlung mitträgt (*allmählich sind die Wogen in Gewölke übergegangen*), so daß Wagner sie als ein vielgestaltiges Naturmotiv zitieren kann, das Loges Worten „*in Wasser, Erd und Luft*“ entspricht.

Im allmählichen Aufbau greift das Motiv auf immer höhere Stimmen des Orchesters über. Das stufenweise Höherversetzen vervielfacht den elementaren Bewegungsstrom in einer dem Anfang des großen *Es-Dur*-Vorspiels ähnlichen Technik, die mit Begriffen des Kontrapunkts nicht erfassbar ist.¹¹ Denn das Motiv läßt weder komplementäre Gegenstimmen zu

⁸ Eine funktionale Beziehung zwischen *A-Dur* als Dominante und *D-Dur* als Tonika tritt erst am Schluß T. 32–33 in Kraft.

⁹ Halm 1916 S. 26; Hervorhebung nicht original. Vgl. S. 71: „Die Musik als allein herrschend gestattet ein Stocken des sichtbaren und gesprochenen Dramas.“

¹⁰ Wolzogen, Ring S. 13: „ . . . Begleitungsfigur, die das um die Wiege des Goldes kreisende Wellen- und Nixenspiel ausdrückt.“ Lorenz nannte das Motiv im Zusammenhang mit der Loge-Erzählung „Aetherfigur“ (Ring S. 229).

¹¹ Lorenz, Ring S. 229: „kanonische Entwicklung“; S. 113: „freie Imitation“.

noch steuert es eine intervallisch-harmonische Progression. Es ist klanglich passiv und füllt einen Raum aus, der schon festgelegt ist.

Das Ausweiten T. 3—10 und wieder Zurücknehmen T. 11—14 läßt eine große Linie entstehen, die dem kleinen Motiv ähnlich ist. Die Einsatztöne der Streicher (ohne V. 1) bilden einen steigenden und fallenden Bogen. Innerhalb des *D-Dur*-Raums ist der Kreis durch die Rückkehr zum gleichen *fis* (*) geschlossen.

Anstieg		Abstieg
	*	*
<i>A—cis—e—a</i>	<i> fis—a—d¹—fis¹ </i>	<i>a¹—fis¹—d¹—a fis</i>
<i>A-Dur</i>	<i>D-Dur</i>	

In T. 7, zum Eintritt des *D-Dur*-Klangs, verdichten die 1. Geigen mit einem neuen Motiv das Gespinnst der Linien. Dieses Motiv, das erstmals beim Auftritt Freias erscheint¹² und später weibliche Bezauberung und Bötörung beschwört, fügt sich ebenfalls der allgemeinen Wellenbewegung ein. Es hat in seinem weit ausgreifenden Dreiklangsaufstieg von *fis¹* bis *d³* und dem langsamen Zurücksinken wieder bis *fis¹* in T. 14 den gleichen Umriss wie das erste Motiv.

Die eine kreisende Grundbewegung ist auf verschiedene rhythmische Ebenen projiziert. Sie nimmt gleichzeitig eine Ausdehnung von 1, 2, 8 und 12 Takten an:

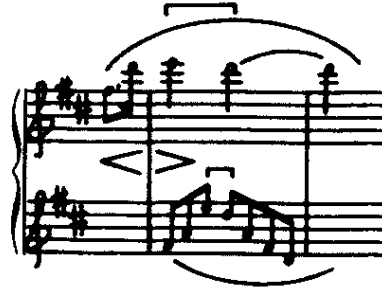
Vc. T. 3 „Ätherfigur“	1 Takt
Vc. T. 4—5 Motivfortsetzung	2 Takte
V. 1 T. 7—14 „Freiamotiv“	8 Takte
T. 3—14 Gesamtbewegung	12 Takte

Wechselnde Ausdehnung und Phasenverschiebung führen zu einer vielfältigen Scheinpolyphonie.¹³ Schon seit T. 5 durchdringen sich in der Viertelfigur Aufstieg und Abstieg und noch vor der generellen Wende T. 11 geht die Baßklarinette mit ihrem Schritt zum Fundament der allgemeinen Abwärtsbewegung voraus. Jedes Zusammenfallen von Stimmen ist vermieden.

¹² Dort aber — *e-moll* — noch verzerrt (vgl. Overhoff 1967 S. 218).

¹³ Adorno sprach von „Wagners harmonischer Polyphonie“ (Versuch über Wagner S. 57), Dadelsen von „Ideenpolyphonie“ im Hinblick auf die Gleichzeitigkeit von Leitmotiven (1951 S. 120).

Gegenseitige Überlagerung gleicher Vorgänge zeigt sich auch am überhöhenden Vorhalt des Freiamotivs:



Das mit crescendo herausgehobene e^3-d^3 der 1. Geige T. 10 zeichnet (wie vorher das b^2-a^2 der Oboe) vergrößert den gleichzeitigen Nebentonschritt nach, der von Anfang an in der Wellenbewegung des Grundmotivs steckt und Ursache für Regsamkeit noch auf kleinster Ebene ist.

Ordnung in das Liniengewirr bringt der durchlaufende Rhythmus des Anfangsmotivs von T. 3. Die regelmäßige Triole in jedem Takt gliedert den Ablauf. Damit dringt ein ostinates Element ein, das besondere Ruhe ausstrahlt, genau entsprechend der Vorschrift *Etwas bewegter, doch sehr ruhig*. Die Triolenbeschleunigung wirkt wohl als kurzer Antrieb, aber insgesamt ist der Rhythmus



eher statisch.¹⁴ Er drängt nicht über die Taktgrenze, sondern kapselt im Retardieren der Achtel — zusammen mit melodischem Sinken — Einzelakte ab, die ohne zwingende Verbindung aneinander gereiht sind. Bezeichnend ist, daß beim Freiamotiv T. 7, das einen größeren als nur eintaktigen Bogen schlägt, die Triole von der Takt-Eins weggerückt ist.

Noch elementarer als im Grundrhythmus ist Statisches im Klang ausgeprägt. Die stimmige Vielfalt, die den Eindruck eines lebendigen Mikrokosmos erweckt, hat als Konstante den umfassenden, ruhenden Klang.¹⁵ Diese höhere Einheit erlaubt die Unzahl autonomer Einzelbewegungen,

¹⁴ Porges berichtete über die Proben zum *Rheingold* für diese Stelle: . . . gab der Meister die Vorschrift, daß besonders die Triole in der mit solcher Konsequenz durchgeführten Begleitungsfigur sehr sangbar und dabei äußerst ruhig und gleichmäßig zu spielen sei (1881 S. 24).

¹⁵ Lichtenfeld hat ausgeführt, wie solche „Klangflächen“ immer wieder Naturbilder beschwören (S. 162) und dabei wie „Fermaten“ (S. 162f) im Fortgang wirken (vgl. auch S. 162: „Stillstehende Zeit“); die Loge-Erzählung ist dabei allerdings nicht erwähnt.

die nicht aufeinander, sondern nur auf den Klang bezogen sind. Deshalb ist der ganze Komplex auch nicht in reguläre Stimmen auflösbar. Eine Rollenverteilung in Oberstimme, Baß und Mittelstimmen ist aufgehoben.

*

Nicht der Wagnersche, aber der musiktheoretische Begriff „Melodie“, der von einer solchen Rollenverteilung ausgeht, ist damit unmöglich geworden. Auch eine hervortretende Stimme kann in diesem Komplex nicht mehr Träger des Geschehens werden, sondern bleibt ein Partikel unter vielen, deren Gesamtheit den Klang in seiner kreisenden Bewegung hält.

Diesen Bedingungen ist auch Loges Part ausgesetzt. Zwar führt die Rücksicht auf Textsilben T. 11—14 zu neuen rhythmischen Formen, aber die melodische Gestalt geht in schon vorhandenen Linien auf. Der Dreiklangsabstieg $a-fis-d$ ist fast deckungsgleich mit den Achteln der 2. Hälfte der 2. Geigen, der Quartsprung d^1-a von T. 12 wiederholt sich im 3. Cello und steht gleichzeitig im Achtelmotiv der oberen 2. Geigen. Dieser Zusammenhang mit eher verdeckten Stimmen ist jedoch sekundär gegenüber dem Nachvollziehen der eben vorausgegangenen Klangoberfläche. Die Kombination von 1. Geige und 1. Hälfte der 2. Geige in T. 10—11 ist mit $a^1-fis^1-d^1 | d^3-a^2$ eine genaue Vorprägung der Loge-Formel von T. 11—12.

Aus der Anlehnung an wechselnde Stimmen und dem Springen zwischen den Parten erklärt sich der einzige Unterschied zwischen Orchester und Singstimme. Loges Partie ist zwar aus absteigenden Stücken zusammengesetzt, insgesamt aber aufsteigend über eine ganze Oktav $fis-fis^1$, die T. 14—15 von der Oboe nochmals herausgestellt wird, nachdem sie zunächst T. 11—14 genau den Gegenzug fis^2-fis^1 zu Loges Anstieg ausgeführt hatte.

Loge gehört nicht zur Welt, die er vorführt. Er zeigt sie nur und vollzieht dabei, quasi zitierend, den allgemeinen Abstieg auf verschiedenen Stufen mit: „in Wasser, Erd' und Luft“.¹⁶

Das gilt gleichfalls für den nächsten Abschnitt. Loge folgt T. 15—19 unverändert dem Gang des Orchesters, in dem sich ein dreifacher Oberstimmenkomplex durchdringt. Fagotte, Klarinetten und Hörner — immer

¹⁶ Die Beschreibung von Dahlhaus hingegen geht von der Singstimme aus („Der Akzent fällt auf die Vokalstimme, deren melodischer Charakter jedoch nicht unabhängig vom Instrumentalpart ist. Die Kantabilität zehrt von ihrem Widerpart, der Orchestermotivik“, 1972 S. 64; vgl. S. 65: „Herrscht im zweiten Teil der Erzählung [= T. 3—38] die Gesangsstimme vor . . .“).

noch wirkt die Vorstellung der drei Elemente — nehmen direkt die Töne voneinander ab. Ihre „Rufe“ verlangen erstmals nach einem Klangwechsel. Dennoch bleibt das Gefüge statisch. Der neutrale Übergang von *D-Dur* zu *h-moll* ohne dominantische Zwischenstation allein über den Austausch des einen Tones *a* durch *b* schafft keinerlei Gefälle in eine bestimmte Richtung und die neue Dominante in der Folge *h—Fis* T. 15—16 kann nicht voll wirksam werden, weil sie keinen festen Platz hat. Von den Oberstimmen auf Zwei gefordert wird sie von einer unteren Gegenstimme erst auf Drei zugelassen:

Fg, Klar, Pos.	T D———
Baßklar, Vc. 1	T——— D

Zudem ist sie nicht antreibend, sondern rückzentriert. An der Achtelpause der Baßklarinette ist erkennbar, daß *Fis* an das vorausgehende *h* gebunden und nicht für den Weitergang zum nächsten *h* verantwortlich ist. Statt eine denkbare dynamische Gruppierung *h, Fis→h, Fis→h . . .* herbeizuführen, bleibt die Dominante passiv: *h←Fis, h←Fis*. Deshalb fällt auch der Austausch von *Fis-Dur* durch *fis-moll* T. 17—18 nicht auf. Die Takte sind neutral abgeschlossen und reihen sich ziellos, weshalb auch jeder wiederholt wird (T. 15=16, T. 17=18).

Die letzten vier Takte vor dem deutlichen Einschnitt T. 22—23 (*ral-lentando*) sind jedoch anders. Erstmals setzt der grundierende Rhythmus



aus, er kommt nur noch durch komplementäre Bewegung zustande (T. 18 Vc. 1/V. 2, T. 19 V. 2/V. 1), T. 21 fehlen aber die Achtel, T. 22 auch noch die Triole. Das bisherige Kontrabaßpizzicato zur Eröffnung jedes Viertakters bleibt aus. Die Takte ruhen nicht mehr neutral, sondern gehen in neuer harmonischer Zielstrebigkeit auf einen Fixpunkt zu, auf *E*⁷. Die jetzt Takt-übergreifende Klangverbindung T. 19—21 | *D—Fis*⁷ | *h—H*⁷ | *E* löst ein crescendo aus, dem auch eine melodische Weitung entspricht; die Zwei wird als bisher regelmäßiger Schlußpunkt übergangen. Unterbrechende Pausen gibt es nicht mehr. Drei Zeilen des Textes sind zu einer großen verbunden.

Im großen Zug der letzten vier Takte 19—22 kehrt sich mit einem Mal das Verhältnis von Singstimme und Orchester um. Der persönliche Sprecher tritt aus dem neutralen Klanggrund heraus. Mit der Kernfrage „*Was wohl dem Manne mächt'ger dünk', als Weibes Wonne und Werth?*“ steht wieder Textverständnis im Vordergrund. Wohl fällt Loges Part stellen-

weise noch mit anderen Stimmen zusammen, aber nun schließen sich die Instrumente eher an Loge, wie das Hinzutreten der Hörner am Höhepunkt von T. 22 oder das Hineingleiten der Violinen mit Anschluß an den Spitzenton *fis* zeigt. Ein entschlossener Melodiesprung, der ohne instrumentalen Rückhalt bleibt, der keine instrumentale Vorgabe hat, rückt Loge wieder in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit — gleichzeitig tritt über die kleine Skala *d—dis—e* der Bratschen Chromatik auf, das musikalische Signum Loges, das sich im Takt zuvor schon beim Einsatz der zweiten Geige gemeldet hatte.

Insgesamt umfaßt der Text von „*So weit Leben und Weben*“ ab 15 unregelmäßige Zeilen. Die Silbenzahl differiert zwischen drei und zehn, eine feste Betonungsordnung gibt es nicht; wie in der ganzen Ringdichtung wechseln zweihebige Verse mit dreihebigen. Die Umrahmung der ersten neun Zeilen mit dem größeren dreihebigen Vers 3—3—2—2—2—2—2—3 schafft jedoch ein geschlossenes Stück, von dem ein zweites mit parallelem Beginn „*Doch so weit Leben und Weben*“ abgesetzt ist, so daß eine „modifizierte Strophenform“¹⁷ entsteht, die sich auch in der Musik mit dem Neubeginn des Orchesters T. 23 widerspiegelt.

Während Verszusammenziehung im ersten Abschnitt auf den Schluß beschränkt war, begegnet sie im zweiten von Anfang an. Zweihebige Kurzverse stehen generell nicht mehr allein. Ergaben die Deklamationspausen zusammengenommen vorher fast sechs Viertel, sind es jetzt nurmehr zwei.¹⁸ Der gesteigerte Redefluß ist an der Zeile, die gleichbleibt, direkt ersichtlich. Das „*In Wasser, Erd' und Luft*“ (T. 13—14 und 29—30) ist bei gleicher melodischer Wendung in beiden Richtungen gedehnt; es beginnt früher und schließt nicht mehr ab, sondern drängt mit crescendo weiter. Durch die rhythmische Veränderung löst sich die alte Formel vom instrumentalen Untergrund — es gibt keine Orchesterpartie mehr, an die sie sich lehnt — und gewinnt persönliche Intensität.

Mit Skalenbewegungen erscheinen zunehmend Elemente, die nicht von den bisherigen Motiven ableitbar sind.¹⁹ Das Naturweben verliert an Unmittelbarkeit. T. 23 scheint sich zwar der ganze erste Teil zu wiederholen, doch seine Bestandteile sind seltsam verzerrt. Vier Takte sind zu zweien gedrängt. Kontrabaßpizzicato und Harmoniewechsel erfolgen in zweitaktigem Abstand, der Ton *a* als Einsatzton des Triolenmotivs steht schon im

¹⁷ Dahlhaus 1972 S. 64.

¹⁸ Das Achtel T. 32 — inmitten einer Zeile — ist nicht Trennungs- sondern Steigerungspause.

¹⁹ Triller und Schleifer der Bratschen T. 26 lassen sich wohl im Zusammenhang mit „*verlacht*“ sehen.

zweiten statt im vierten Takt, T. 24 entspricht nicht T. 4 sondern T. 6 wie schon T. 13 nicht T. 3 sondern T. 4. Da das Freiamotiv sofort T. 23 eintritt, scheinen sogar acht Takte (T. 3—10) auf zwei reduziert.

Beim Einsatz Loges mit Auftakt zu T. 25 wiederholt sich diese Verkleinerung. Oboe und Klarinette steigen T. 26 in raschen Vierteln ab und nicht in punktierten Halben wie T. 11—14. Schon T. 25 ist nicht mehr wie T. 11 Hochpunkt. Die Figur von Cello 1/2 bedeutet gegenüber der Bratsche von T. 24 bereits wieder einen Abstieg.

Hörbarer noch ist die Zurücknahme des Klangreichtums. Hörner wie Violinen fallen ganz aus. Das Freiamotiv ist nicht mehr von 16 ersten Geigen vorgetragen, sondern nur noch einer Klarinette. T. 29 verzichtet Wagner auch noch auf deren Wohlklang. Das Freiamotiv ertönt durch das verzerrende Sprachrohr des Englischhorns. Karikierend wirkt letztlich das kleinliche Pizzicato der Bratschen nach dem weiträumigen Gliedern der Kontrabässe im alten Teil.

*

Die Frage nach dem Wesen der Melodie in Loges Erzählung bleibt ohne Basis, solange das wechselseitige Verhältnis von Singstimme und Orchester nicht klargelegt ist. Mit der Feststellung „Im kantablen zweiten Teil („So weit Leben und Weben“) ist der Zusammenhang zwischen Vokal- und Instrumentalmelodik verwickelt: Von Dialektik zu sprechen wäre kaum eine Übertreibung“ hat Dahlhaus (1972 S. 63) diesen Aspekt hervorgehoben. Dem rhetorischen Konjunktiv der These entspricht aber kein Realis der Erklärungen. Hier geht Dahlhaus allein von der „Kantabilität“ einer dominierenden Singstimme aus und charakterisiert die Rolle des Orchesters schulmäßig mit „Vor-, Zwischen- und Nachspiel“ (S. 64). Das Zurückgreifen auf die formale Solo-Tutti-Vorstellung geht am Hauptereignis der Loge-Erzählung vorbei: dem Umschwung innerhalb des Berichtes selbst, dem Vertauschen in der Ausrichtung. Orchester und Vokalpart wirken nicht im Sinne einer harmonischen Stimmigkeit zusammen. Wagner beläßt zwischen ihnen eine Kluft, die zwischen Dargestelltem und Darsteller.

Im Bericht Loges verselbständigt sich zu Beginn das Erzählte. Eine neue Dimension des Vergangenen tut sich damit auf. Der Textvortrag Loges hingegen gehört in den Bereich der augenblicklichen Handlung. Das zeitliche Nebeneinander von Gegenwart und Vergangenheit führt zu dem seltsamen Schwanken des Bodens in T. 3. Die suggestive Kraft der neuen Orchesterdimension verdrängt den Erzähler, der einen Vorhang aufgezogen hat und das lebendige Bild wirken läßt. Loges kommentierendes Mitsingen gleicht einem Hindeuten auf Einzelheiten dieses Bildes — bis zur

Frage „*was wohl dem Manne mächt'ger dünk*“. Hier stellt Loge sich vor das Bild und konzentriert die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer wieder auf die eigene Person.²⁰

Loge hat die Naturwelt vorgeführt und seine Frage gestellt. Nach kurzem Innehalten (*rallentando* T. 22) gibt er einen zweiten Blick auf das erneut mit crescendo aufblühende „*Leben und Weben*“ frei. Aber diesmal läßt Loge nur kurz hineinhören. Trotz der Parallelität von T. 3—22 und 23—38 ist der andere Charakter des zweiten Teils von vornherein festgelegt, mit dem ersten Wort „*doch*“.²¹ Das Bild ist ohne die frühere Klangfülle nicht mehr so intensiv, es verblaßt zunehmend. Alles Licht fällt auf Loge, dessen Bericht vom Ergebnis seines Forschens die Götter gespannt erwarten. Nach der negativen Auskunft „*lassen will nichts von Lieb' und Weib*“ zieht Loge sich gleichsam mit höflicher Verbeugung zurück. In voller Pracht, wieder mit Hörnern und Violinen, entsteht ein letztes Mal die Welt der Natur. „*Seht doch nur!*“ scheint Loge ironisch zu sagen. Aber nach der enttäuschenden Mitteilung hat niemand mehr Interesse (*Gemischte Bewegung*). Der Orchesterklang verfällt in einem diminuendo, der tragende Rhythmus mit der Anfangstriole verschwindet T. 34, zuletzt ist die Tonart mit der Wendung nach *e-moll* verblaßt.

Wagner hat in der Loge-Erzählung etwas verwirklicht, was ihm lange schon vorgeschwebt hatte: die *Kombination* von Singstimme und Orchester als zwei gegensätzlichen *Elementen*. In der 1840 in Paris geschriebenen Novelle *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* ist dies Ziel erstmals formuliert:

Ja, sie [die menschliche Stimme] ist sogar ein bei weitem schöneres und edleres Tonorgan als jedes Instrument des Orchesters. Sollte man sie nicht ebenso selbständig in Anwendung bringen können wie dieses? Welche ganz neuen Resultate würde man nicht bei diesem Verfahren gewinnen! Denn gerade der seiner Natur nach von der Eigentümlichkeit der Instrumente gänzlich verschiedene Charakter der menschlichen Stimme würde

²⁰ August Halm ist auf die Wechselbeziehung zwar nicht eingegangen, hat aber sehr fein beschrieben, daß es sich um mehr als nur Erzähltes handelt: „Loge nämlich berichtet nicht etwa in gedrängtem Zeitmaß Ereignis auf Ereignis, sondern er verweilt; er dichtet und genießt selbst das Bild, das er malt“ (1916 S. 26).

²¹ Der formale Begriff „Strophe“ wird gerade diesem Wechsel nicht gerecht. „Eine Übereinstimmung von nur vier Takten aber genügt, um die Strophenform als Grundriß und stützendes Schema, an dem sich der Hörer orientieren kann, kenntlich zu machen“, schreibt Dahlhaus (1972 S. 64). Aber gerade eine solche „Übereinstimmung“ — selbst von nur vier Takten — gibt es nicht; es gibt nur Analogien.

*besonders herauszuheben und festzuhalten sein, und die mannigfachsten Kombinationen erzeugen lassen. In den Instrumenten repräsentieren sich die Urorgane der Schöpfung und der Natur; das, was sie ausdrücken, kann nie klar bestimmt und festgesetzt werden, denn sie geben die Urgefühle selbst wieder, wie sie aus dem Chaos der ersten Schöpfung hervorgingen, als es selbst vielleicht noch nicht einmal Menschen gab, die sie in ihr Herz aufnehmen konnten. Ganz anders ist es mit dem Genius der Menschenstimme; diese repräsentiert das menschliche Herz, und dessen abgeschlossene, individuelle Empfindung. Ihr Charakter ist somit beschränkt, aber bestimmt und klar. Man bringe nun diese beiden Elemente zusammen, man vereinige sie!*²²

Die Gegenüberstellung von Loge und dem Orchester bedeutet nicht allein Differenzierung von Vokalem und Instrumentalem, sondern bewirkt durch den verschiedenen Zeitbezug — Gegenwart auf Seiten des Erzählers, Vergangenheit oder auch Zeitlosigkeit auf Seiten des Dargestellten — wirklich eine Trennung in *Natur* und *individuelles Empfinden*. Die Musik bewegt sich zwischen zwei Polen. Wenn Wagner 1870 von Musik als einem Bild spricht, das *vor uns auflebt, und eine zweite Welt steht vor uns*²³, hat er unter dem Einfluß Schopenhauers den eigenen Gedanken zu Ende geführt: daß nämlich eine Singstimme als Sprachäußerung des Individuums in die *Welt der Erscheinung* gehöre, die Instrumentalmusik jedoch ihrer eigentlichen Bestimmung nach als *zweite Welt* dem Vorbegrifflichen und Elementaren angehört.²⁴

Aus diesem Gegenüber erklärt sich auch der vielzitierte, von Wagner nur einmal benutzte Begriff der „*unendlichen Melodie*“.²⁵ Die Begrifflichkeit der Sprache verleihe der Singstimme die Fähigkeit zu einer klar begrenzten, eben endlichen Aussage, das Vorbegriffliche des Orchesters hingegen habe gerade das nicht Bestimmte zum Wesensmerkmal, das „Unendliche“.²⁶ Die Musik des Orchesters verschweigt alles, *während sie das Undenklichste sagt*.²⁷

²² Ges. Schr. I S. 110 (Die Worte sind Beethoven in den Mund gelegt); eine Präzisierung des Gedankens findet sich in *Oper und Drama* (Ges. Schr. IV, S. 138 ff) und schließlich in der Schrift *Beethoven* (s. Anm. 23).

²³ Ges. Schr. IX S. 86 (wieder bezieht er sich hier auf Beethoven).

²⁴ Nietzsche hat im gleichen Jahr 1870 diese beiden „Welten“ mit dem Begriffspaar *apollinisch-dionysisch* verbunden (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1. und besonders 16. Kapitel).

²⁵ Ges. Schr. VII S. 130.

²⁶ Vgl. E. T. A. Hoffmann (Kreisleriana): *Bei der individualisierten Sprache waltet solch innige Verbindung zwischen Ton und Wort, daß kein Gedanke in uns sich ohne seine Hieroglyphe — (den Buchstaben der Schrift) erzeugt, die Musik bleibt allgemeine Sprache der Natur, in wunderbaren, geheimnisvollen Anklän-*

Die Polarität von Singstimme und Orchester läßt sich an vielen Einzelstellen in Wagners Werken erkennen, wird in der Loge-Erzählung aber so wirksam, weil sie sich mit einem szenischen Vorgang verbindet. Wagner läßt über die Musik vor dem Hörer ein Bild erstehen, das er nicht sehen kann — obwohl er auf ein Bühnenbild blickt.

Die Loge-Erzählung ist nur ein Anfang in dieser Kunst Wagners. Gebrochener Zeitablauf — und damit Innehalten im äußeren Handlungsfortgang — Szenenverdopplung und mehrdimensionale Musik begegnen in nochmals neuer Weise im *Tristan* wieder, im Brangäne-Wachruf des zweiten Aktes. Eine weit fortgeschrittene Technik der Klangverformung erlaubt es Wagner, das Ereignis in ganz neuer Weise zu gestalten; das unterstützende Bild von der „Natur“ ist dann nicht mehr nötig, um das Orchester von der sprechenden Person abzulösen.

gen spricht sie zu uns, vergeblich ringen wir danach, diese in Zeichen festzubannen, und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe erhält uns nur die Andeutung dessen was wir erlauscht.

²⁷ So Wagner in einem Brief an die Fürstin Wittgenstein vom 12. 4. 1858. Reckow hat dieses Briefzitat samt dem Kontext über Dichtung als Schlüssel für den Begriff „unendliche Melodie“ herangezogen und erstmals die oben referierte neue Deutung versucht: unendlich im Sinne von unbegrenzt in der Ausdrucksfähigkeit (1970 S. 81ff). Eine Bestätigung dieser Interpretation gibt eine Stelle in der *Tristan-Schrift* von Heinrich Porges (1867, S. 43: . . . *sie erscheint als wahrhaft „unendliche Melodie“, nicht nur der Form nach, indem sie in rastlosem Strome dahinfließt, sondern ebenso durch ihren inneren Gehalt . . . Was Goethe [mit der Sprache] gleichsam nur andeutet, das bringt Wagner mit Hilfe der Tonkunst zur erschöpfendsten Aussprache*).

2. Melodie und Klang

Um die von Nietzsche und Thomas Mann übernommene, ja schon auf Schumann zurückgehende These von Wagner als musikalischem Dilettanten zu erhärten, versuchte Adorno, an Partituren Wagners ein „vierstimmiges harmonisches Schema“ abzulesen, das Wagner mit wenigen Ausnahmen „peinlich respektiert“ habe. Die Unsicherheit des Dilettanten — so Adornos unterschwelliger Leitsatz — hätte zu einer ängstlichen Befolgung von Schulregeln geführt: „Die Mittelstimmen vollziehen die Ineinanderbewegung der Akkorde, umschreiben sie und folgen dabei der Schulregel, im vierstimmigen harmonischen Satz sich möglichst ohne Sprünge, in kleinen Schritten zu bewegen.“²⁸

Das Prinzip der Stimmigkeit stand für Adorno nicht in Frage. Eine frühere Kritik kam, wenn auch ablehnend, dem Wesen des nicht stimmigen Satzes näher. Robert Schumann sprach Wagner *vierstimmige Choralgeschicklichkeit* schlichtweg ab²⁹, obwohl das Werk, auf das er sich bezieht, der *Tannhäuser*, noch am stärksten von einem harmonischen Satz im Sinne Adornos geprägt ist. Doch sind auch hier schon Spuren der Auflösung zu erkennen, die sich im Werk Wagners weiterverfolgen lassen.

Spätestens im *Rheingold* wird das fiktive Festhalten der Theorie an stimmigem Satz zu einer Barriere für das Verständnis. Schon das generelle Auseinanderhalten von Singstimme und Orchester erlaubt es nicht mehr, die Einzelstimmen der Partitur als nebengeordnete Teilhaber eines harmonischen Satzes zu sehen. Die Stimmen wirken nicht gleichartig an Fortgang und Gliederung zusammen. Ein präexistentes Schema, das allen Stimmen gleichen Halt gäbe, fehlt. Ohne diesen Halt ist die Singstimmenmelodie nicht mehr in den gängigen Kategorien zu bestimmen; ihre Beziehung zum Orchester wird wandelbar. Die Zusammengehörigkeit von melodischem Fortgang und harmonischer Progression ist weithin aufgehoben.

Auch in den Orchestermotiven dominiert die Bewegung innerhalb des Klangs und nicht eine Bewegung, die auf Klangfortschreitung gerichtet ist. Dies bringt bei vertrauten Elementen gänzlich neue Konstellationen zuwege. Ich will das an zwei, für Wagner besonders typischen Erscheinungen zu beschreiben versuchen, an Vorhaltsformen und fluktuierenden Klängen.

*

²⁸ Adorno, Versuch über Wagner S. 57.

²⁹ Brief an Mendelssohn vom 22. 10. 1845 (ed. Jansen, Neue Folge S. 218—220), vgl. Kapitel IV Anm. 19.

a) Tannhäuser,
Anfang der Ouvertüre und Schluß des Bacchanals

Am ersten Teil der Ouvertüre zum *Tannhäuser* deutet zunächst nichts auf eine ungewöhnliche Entwicklung hin. Der zitierte Pilgergesang imitiert Choral und mit ihm konventionelle Stimmaufteilung. Melodie, am Vers gewonnene rhythmische Gliederung und Klangfortschreitung sind deckungsgleich, ein symmetrisch geordneter Ablauf mit festen Zeileneinheiten ist herausgebildet. Eine kleine Besonderheit, die nicht in die Choralosphäre paßt, sind allerdings Melodievorhalte an hervorgehobenen Gliederungspunkten. Zuerst sind die Schlüsse von Viertaktgruppen betont (T. 4, T. 8), dann aber, um für die letzten vier Takte einen stumpfen und gefestigten Schluß herbeizuführen (T. 16), die Anfänge von Zweiergruppen (T. 9, T. 11). Der Wechsel in der Position der Vorhaltstakte hat auch klangliche Gründe. Der erste Teil T. 1—8 schließt mit der Dominante, der nächste T. 9—16 beginnt mit ihr. Um innerhalb des gleichen Klangs den neuen Anstoß zu geben, ist der Vorhalt nach vorne verlegt und mit crescendo/decrescendo verdeutlicht, so daß bei T. 8 und 9, zum einzigen Mal, zwei Vorhaltstakte aufeinanderstoßen.

Ouvertüre

Andante maestoso. ♩ = 50.

Clar. Hörn. u. Fag. *p* *sehr gehalten*
sostenuto

Schluß des Bacchanals

The musical score is arranged in four systems. The first system shows vocal parts with the lyrics "Naht euch dem Lan - - - del" and a tempo marking of *ritenuto* ($\text{♩} = \text{♩}$). The second system is marked **Tempo I.** and includes the instruction "(auf dem Theater rechts, entfernt)" and a piano (*p*) dynamic. The third system features woodwinds, including Flute and Clarinet (*Fl. u. Clar.*), and strings (*Str. Orch.*). The fourth system includes Oboe and Harp (*Fl. Ob. u. Harfe.*) and Violins (*Viol.*). Dynamics range from *pp* to *ppp*.

Zum Neuanstoß gehört auch die Erweiterung des Dominantklanges mit der Septime. Der neue Septimton *A* im Baß geht mit dem Vorhalt aber nicht unbedingt zusammen, da nun an der Lösungsstelle mit *A—b* eine Dissonanz zwischen den Außenstimmen entsteht. Die konsonante Beziehung zwischen *cis*¹ und *A* ist demgegenüber durch das gemeinsame Voraus-

schlagen um ein Sechzehntel hervorgehoben. Dadurch ergeben sich — wenn man Herkunft und Fortgang einen Augenblick vergißt — ganz differierende Verständnismöglichkeiten. Hinter der dominantischen Funktion des Klanges als Septakkord mit Vorhalt oder Nonakkord mit verspätetem Grundton ist eine subdominantisches Bedeutung verborgen. Die stark konsonante Rolle des *cis*¹ legt den Akkord *fis—*a*—*cis*—*dis** nahe, den *sixte ajoutée*-Klang der Mollparallele, die auch gewisse Geltung im Weitergehen erlangt; das *gis* des Basses bringt nicht die Tonika *E* mit sich, durch das melodische Zurückgehen zu *cis*¹ bildet sich an dieser Durchgangsstelle gerade die Mollparallele *cis*, ohne freilich mit einer Dominante fixiert zu sein.

Melodisches Pendeln zwischen *cis*¹ und *b* bewirkt innerhalb des übergeordneten *E-Dur*-Zusammenhangs ein klangliches Schillern zwischen *E-Dur* und *cis-moll*, das auch auf den Anfang von T. 9 ausstrahlt. Erst wenn der Melodieton *b* auf die Takt-Eins rückt (T. 13), sind die Klänge *E* und *cis* klar geschieden — *cis* erhält T. 14 die eigene Dominante. In T. 15 schließlich sind die Melodietöne *b* und *cis*¹ in einen klaren Kadenzzusammenhang gestellt.

Die Mehrdeutigkeit von T. 9 ergibt sich in dem Augenblick, wo geordnete Stimmigkeit zurücktritt, wo die Beziehung von Melodie zu Baß und Klang unsicher wird und nicht mehr klar ist, welcher Ton für den Klang konstitutiv und welcher fremd ist. Es gehört zu den Besonderheiten vieler Stellen im späteren Werk Wagners, daß solche Unterscheidung nicht mehr durchführbar ist; die Deutungsprobleme des Tristanakkords hängen aufs engste damit zusammen. In T. 9 der *Tannhäuser*ouvertüre steckt dafür ein Keim, auch wenn es für das unbefangene Hören keinen Zwiespalt gibt. Ein melodisch-rhythmischer Gestus erklärt die Figur von T. 9 zur Vorhaltswendung und damit *cis*¹ zum dissonanten Ton. Der Weg der Melodie ist von vorgegebenen Spannungsformeln geprägt, die auch den Zusammenhang zwischen Melodie und Baß sichern. Sowie aber rhythmische Gliederung aussetzt, hebt die Melodie sich nicht mehr vom Klang ab, sondern verformt ihn mit jedem ihrer Schritte. Diese Konsequenz kündigt sich im *Tannhäuser* schon an, deutlicher noch als in der Ouvertüre am Ende des *Bacchanals*.

Nach dem letzten Sirenenruf kehrt mit Tempo I das Hauptmotiv staccato in den Holzbläsern wieder, wird aber nach vier Takten verdehnt und verliert sich *più piano* und *pianissimo*. Aus den bis dahin ruhenden Streichern löst sich mit crescendo ein neues Motiv, das den 8 Takte lang gültigen verminderten Septakkord verändert. Durch die kleine chromatische Rückung *c*¹—*cis*¹ in der 1. Geige T. 8 entsteht genau die klangliche Kon-

stellation des 9. Ouvertürentaktes³⁰ — jetzt aber ohne den gliedernden rhythmischen Halt.

Die Melodie nötigt den Begleituntergrund mit einem fremden Ton zum Widerstand. Doch der Klang bleibt passiv und indifferent. Er stößt das *cis*¹ nicht ab, sondern nimmt es in sich auf. Bezeichnend ist, daß kein Baß der Melodie auf Eins entgegentritt: alle Stimmen sind übergebunden.³¹ Wie in der Ouvertüre enthält der Klang latent zwei Funktionen. Aber die Gewichtsverteilung ist jetzt gerade umgekehrt. Im Spannungsklang überwiegt die Akkorddissonanz mit *cis*¹ als Bestandteil.³² Daß ein Umschwenken auf Stimmdissonanz die Dominante *H*⁷ hervortreten lassen könnte, ist beim langen Festhalten an *cis*¹ noch kaum zu ahnen. Nur die Dynamik crescendo/decrescendo erinnert an Stimmdissonanz und Vorhaltswendung, die zuletzt auch durchdringt und mit *b* die Dominante herbeiführt, an die sich sogar noch die Tonika anschließt, deren Grundton einen Takt später glockenartig angeschlagen wird (Harfe mit Flöte und Oboe).

Wie in der Ouvertüre wiederholt sich der Vorhalt und wie dort geht eine — jetzt ununterbrochene — Baßlinie *A—Gis—Fis—E* auf die Tonika *E* zu, die ihren Klang ausbreiten kann (T. 15). Aber noch immer geistert *cis* umher. Es rührt sich abermals in der weitergeführten Melodieformel, verliert allerdings an Kraft, da es keinen eigenen Klang mehr hat, sondern auf die Tonika bezogen bleibt. Und doch regt sich noch ein Wille zur Klangverselbständigung. Bei T. 23 schließt sich an die halbe Note *b* keine Ganze. Das *cis*¹ kehrt vergrößert wieder und trifft jetzt mit dem eigens vorgezogenen „Glockenschlag“ zusammen — der regelmäßige viertaktige Abstand ist dieses eine Mal auf drei Takte verkürzt —, so daß gerade an dieser sicheren Tonikastelle der Klang ins Flimmern gerät. Zwar bleibt an *cis*¹ der Vorhaltscharakter haften, aber der Platz in der tiefsten Stimme gibt ihm eine Spur von Eigenständigkeit. Der Tonaustausch *cis*¹—*b* erhält klangliche Bedeutung.³³ Erst das Aufgeben des *cis*¹ und Umschlagen der 1. Geige in eine andere Oktav klärt die Tonika heraus.

Die seltsamen klanglichen Konstellationen der Schlußbildung entstehen aus der Auflösung des rhythmischen Fortgangs, der sich verlangsamt —

³⁰ In der Literatur betont diesen Zusammenhang K. Overhoff (S. 85: „Teilmotiv aus dem Pilgerchoral“); vgl. auch Chop S. 70.

³¹ Der abgebildete Klavierauszug von Kogel ist in dieser Beziehung wie auch in Tempoangaben und Dynamik ungenau und soll nur als Lesehilfe dienen.

³² In der späteren Pariser Fassung 1860/61 ist die Unabhängigkeit des *cis* von *b* noch besonders durch ein neues Motiv des Fagotts herausgehoben, *cis*¹ löst sich nicht zu *b*, sondern schlägt um zu *dis*, eine Figur, die wohl mit der neuen Regieanweisung *die Grazien verneigen sich schelmisch vor Venus* zusammenhängt.

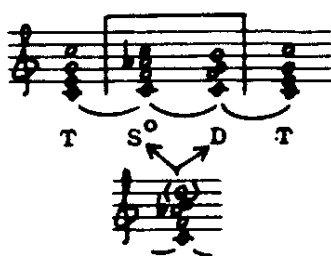
³³ Auch hierin knüpft die Stelle an den 9. Ouvertürentakt (3. Viertel) an.

wieder steht der Freischützwalzer mit seiner Szenenverwandlung im Hintergrund. Die Notenwerte sind schon T. 5—8 in zwei Stufen vergrößert und T. 23 abermals verdoppelt. Das Nachlassen der rhythmisch formenden Kraft nimmt der Melodie ihren Halt. Vorhalts- und Lösungsstelle sind nicht mehr fixiert, wodurch die Klangbildung ambivalent wird.³⁴

b) Tannhäuser: Sirenenruf

Der berühmteste Vorhalt im *Tannhäuser*, der Sirenenruf, erscheint beim ersten Mal losgelöst von jedem fixierenden rhythmischen Kontext und wird erst nach einer Wiederholung in den größeren, regelmäßig gegliederten, 16taktigen Zusammenhang eines äußerlich korrekten vierstimmigen Satzes gestellt (TP S. 100—102). Diesen Gliederungszusammenhang hat der Sirenenruf aber nur einmal. Später tritt der Vorhalt nur noch isoliert wie zu Beginn auf (so auch am Schluß des Bacchanals, s. Abb. oben: „*Nacht euch dem Lande!*“). Daß dies möglich ist, liegt an der alleinigen Konzentrierung auf die Innenspannung, für die der Fortgang unwesentlich ist.

Der Sirenenruf beruht auf dem einfachen Vorhalt zum verminderten Septakkord der VII. Stufe.³⁵ Man muß die Stelle aber nur einmal ohne Vorhalt spielen, um zu erkennen, daß sie nicht von der Gegenüberstellung zweier fester Klänge bestimmt ist. Der Lösungsklang ist nicht sofort hörbar. Deshalb bedeutet der lange Vorhalt viel mehr als nur die Verzögerung eines Tones in einer Stimme. Die klare Klangabgrenzung ist verloren, der Klang kommt ins Fluktuieren; verschiedene mögliche Konstellationen durchdringen sich. So wird auch eine altbekannte Formel erkennbar, eine Kadenzierung über liegendem Tonikabaß:



Subdominante und Dominante sind nicht vollständig, dem einen Klang fehlt c, dem anderen g (schwarze Noten), sind aber auch nicht nebeneinandergestellt, sondern durchdringen sich. Die Subdominante ist in der Terz

³⁴ Vgl. Kurth S. 117f: „Insbesondere tritt aber [bei Wagner] eine ungeheure Steigerung der Vorhaltswirkungen ein und zwar *nach beiden Richtungen*, nach Seite ihrer Spannwirkungen wie andererseits der seltsamsten Klangtrübungen“ (Hervorhebung durch Kursivdruck nicht original).

³⁵ Kurth S. 118.

f—as präsent, die Dominante im Tritonus *f—b*. Über beiden steht unintegrierbar fremd das überwölbende *e*² des melodischen Spitzentons. Sein Herausstechen bringt Unruhe in den Untergrund, der sich nach wechselnden Richtungen zu bewegen beginnt.

Es kommt nicht auf die Festlegung einer neuen harmonischen Deutung des Sirenenrufs an. Wichtig scheint, daß der Klang, solange der Vorhalt wirkt, viele Orientierungen erlaubt. Die Gegenüberstellung von Melodie und Akkord funktioniert nicht in gängiger Weise. Der Wechsel der Oberstimme von *e*² zu *d*² engt schließlich den Klang auf den verminderten Septakkord hin ein. Das Wiedergewinnen der Klangfestigkeit läßt die dissonante Form vergessen. Der Fortgang ist unterbunden, die Tonika als letzte Station dieses Fortgangs, sei es in I—VII—[I] oder T—S+D—[T], aus dem Blickfeld geraten.

c) Rheingold: 1. Szene T. 1—21

Sind die erwähnten Stellen im *Tannhäuser* noch alle mit melodischem Vorhalt wie akkordfremden Tönen erklärbar, wenn auch nicht mehr restlos erfaßbar, so wird die Doppelbödigkeit dieser Begriffe im *Rheingold* noch deutlicher, wenn sie wechselnd in und außer Kraft gesetzt sind. Dieses Nebeneinander findet sich schon zu Beginn der 1. Szene. Hier drängen sich kleine Vorhalte, die mitverantwortlich sind für den Umschlag vom Elementaren des Vorspiels zum Kleinen und Persönlichen, zum „heiteren Spiel“³⁶ der Rheintöchter.

An den hinzutretenden Holzbläsern wird erkennbar, daß sich in T. 8 ein neuer Klang über das alte *As-Dur* schiebt, ein *f-moll*, das von den Singstimmen durchmessen wird, bis T. 12 ein weiterer Schritt zu *Es-Dur* führt. Das bloße Konstatieren der klanglichen Stationen *As—f—Es* würde der Stelle aber nicht gerecht. Denn es handelt sich nicht um das Nebeneinander von drei abgegrenzten Akkorden. Das 21 Takte lang liegende *Es* der Hörner bindet die klangliche Entwicklung zu einer Einheit zusammen. Schrittweise Veränderungen verformen den Klang, der schließlich stabile Gestalt gewinnt, nämlich beim *Es-Dur* T. 12. Eine neue, beschleunigte Entwicklung setzt an (T. 13f *As—B→Es*), die abermals zu *Es* führt, das T. 14 vom Neueinsatz des Vorspielmotivs in den Klarinetten bestätigt wird.

Ausgehend vom labilen *As-Dur*-Quartsextakkord T. 1, der ein Zurückweichen aus dem *Es-Dur* des Vorspiels bedeutet hatte, mündet die klangliche Bewegung zurück in dieses *Es-Dur*. Die Unruhe im *As-Dur* von T. 1,

³⁶ Wolzogen 1876 S. 11.

die zu einer Weiterbewegung drängt, kommt aus dem melodischen Vorhalt. Dabei hat der Ton *f* eine besondere Rolle. Mit ihm beginnt und schließt der erste kleine Abschnitt von Woglindes Gesang; die gleiche Wendung *f*²—*es*² steht am Anfang und dann vergrößert zum gleichen Wort „*Weia*“ auch am Ende (T. 1, 6—7). Der entscheidende Schritt zur Klangveränderung vollzieht sich durch Umwandlung des *f*. Der Klang gibt seinen Widerstand gegen den fremden Ton auf und macht ihn sich zu eigen. Bei der Dehnung T. 6 bleibt *f*² noch Vorhalt, selbst wenn es erstmals eine Figur des Orchesters mit sich ziehen kann (V. 1), die aber in Anlehnung an die Singstimme T. 7 zu *es*² zurückwechselt. In T. 8 aber greift *f* — obwohl sein Gegenpart *es* in den Hörnern unverändert liegenbleibt — auf das ganze Orchester über. Der Ton *f* dringt in die Begleitfigur der Geigen und löst so *es*² als bisherigen Spitzenton des ruhenden Klanges ab, eigens gestützt von der neu einsetzenden 1. Flöte.

Die Klangumschichtung, die auf ein Wiedergewinnen des *Es-Dur* hinausläuft, hat zwei Hauptelemente. Auf der einen Seite den liegenden Grundton, auf der anderen eine sich fortsetzende Linie, welche die obere Klanggrenze verändert. Den ersten Schritt *es*²—*f*² macht die Umbildung des Vorhalts.³⁷

Die Vorhaltsverwandlung hat noch eine andere Konsequenz: der Klang von T. 8 ist nicht im Sinne eines Akkordes fixierbar. Denn das neu hinzukommende *f-moll* bringt *As-Dur* nicht zum Verschwinden. Seine Töne *as*—*c*—*es* bleiben erhalten. Gleichzeitig verschmelzen die beiden Formen zu einer dritten, verschmelzen zum Klangeindruck eines *sixte ajoutée*-Klanges *as*—*c*—*es*—*f*, ohne daß der äußeren Form (mit *es* im Baß) oder der Klangfunktion nach eine solche Subdominante wirksam würde. Der Klang kommt durch seine mehrfachen Orientierungsmöglichkeiten ins Oszillieren — was direkt mit dem Aufheben des melodischen Vorhalts zusammenhängt.

d) Tristan: 1. Akt, 1. Szene („Blaue Streifen“)

Die Wechselwirkung von Melodie und Klang wird im *Tristan* noch komplizierter, und zwar gerade dort, wo eine schlichte Melodie erscheint wie am Anfang der 1. Szene des 1. Akts. Die Melodie im Cello hat nicht nur

³⁷ Insgesamt geht die Linie bis *b*². Nachdem der Zielklang gefestigt ist, springt sie in Dreiklangsstufen bis *g*² (1. Fl. T. 15) und steigt dann um eine Oktav wieder ab (1. Fl. T. 21: *g*²). Zu dieser Art linearen Klangumbaus Näheres bei der Besprechung des Nachtgesangs aus dem *Tristan*.

in ihrer tonalen Einheit „liedartige Rundung“³⁸, sondern auch in ihrer einfachen Gliederung. Der Anfang ist dem gerade vorausgegangenen einstimmigen „Lied“ des jungen Seemanns entnommen („*Frisch weht der Wind der Heimat zu: mein irisch Kind, wo weilest du*“), das nun im Orchester fortgesponnen wird.³⁹

Die Melodie entwickelt ein zweitaktiges Motiv mit konstantem Rhythmus. Auch die melodische Grundgestalt bleibt gleich, nur wirkt die Weiterführung zu d^1 in T. 6 gegenüber dem b von T. 4 als Eröffnung im Sinne eines Vordersatzes, so daß ein Nachsatz herausgefordert ist, der eine Stufe höher beginnt⁴⁰ und deshalb in T. 10 den Grundton es^1 erreicht. Eine Periode von 8 Takten ist geschlossen. Zur Fortsetzung spaltet Wagner den ersten Takt des Motivs ab, das nach abermaliger Anhebung (Auftakt g^1) in einer sinkenden Folge weiterversetzt wird, bis T. 13 der Ausgangspunkt erreicht ist (Auftakt es^1) und die Anfangsperiode wiederkehren kann, die durch Isolierung des zweiten Melodietaktes variiert wird. Denn ein regulärer Abschluß würde das Einbetten des *Es-Dur*-Teils in die übergeordnete Tonart des Szenenanfangs *c-moll* verhindern; der rhythmische Impuls, nämlich Punktierung bzw. Triole, setzt aus, die Bewegung verläuft sich, T. 21 wird die Dominante B^7 durch G^7 ausgewechselt.

Wagner bedient sich erstaunlich konventioneller Formprinzipien für die Melodiebildung: rhythmische Einheitlichkeit, Gliederung in Zweitaktgruppen, Vorder- und Nachsatzkorrespondenz, Versetzung, Motivabsplattung. In $8+2+8$ Takten entsteht die schlichte „Liedform“ ABA' mit ähnlichen Außenteilen und einem kurzen, bewegteren Mittelstück.⁴¹

So überschaubar die Orchesteroberrstimme für sich allein ist, so vielfältig und verwoben ist das Ganze. Die Singstimme geht eigenständig ihren Weg, als ob sie die Cellomelodie gar nicht wahrnähme. Ihre erste Zeile beginnt

³⁸ Kurth S. 99. Vgl. Gumprecht 1876 S. 169: *Sobald sich der Vorhang erheben, vernehmen wir einen recht charakteristischen Gesang des Steuermanns, den einzig liedförmig behandelten Satz in der ganzen Partitur*. Jean Hubert hat dieses Liedmotiv in einem eigenen Kapitel mit der Überschrift „Thème générateur“ durch die ganze erste Szene hindurch verfolgt (S. 15–18).

³⁹ Das Motiv gehört zu den ersten musikalischen Einfällen zum *Tristan*, Wagner notierte es sich bereits in der Urschrift der Dichtung beim Seemannslied (s. Bailey 1969 S. 53 Ex. 9 und S. 180).

⁴⁰ In der Anhebung um eine Stufe beim 5. Takt ist die Melodiebildung beim Pilgerchor des *Tannhäuser* verwandt (s. Ouvertüre T. 1 $b—e^1$, T. 5 $cis^1—fis^1$).

⁴¹ Vgl. J. Hubert 1895 S. 16 und Grunsky 1907 S. 242: „Aus den 4 Takten des Seemannsliedes werden zunächst 8, dann in thematischer Arbeit weitere 8 oder 10, die sich über dem Orgelpunkt b (zu *Es-dur*) mit den Gegenstimmen der Bratschen und Fagotte in ebenmäßiger Geschlossenheit entwickeln.“

Wagner, Tristan I,1

Mäßig.

Fag. I. II.

Hr. III. IV. in Es.

I.

B.

Mäßig. B. Leichtes Tempo.

Viol.

Br.

K.B.

sind wir?
Brangäne.

(an der Öffnung)

Blau-e Strei - fen

(get.)

Fag. I. II.

Hr. IV. in Es.

B.

stei - gen im O - sten auf; sanft und schnell se - gelt das Schiff: auf ru - hi - ger

Viol.

Br.

K.B.

Klar. in B.

Fag. I. II.

Hr. III. IV. in Es.

Isolde.

I.

B.

Wel - ches Land?

See - ver A - bend er - rei - chen wir ei - cher das Land. Korn - walle grü - nen

Viol.

Br.

K.B.

noch im Schlußtakt des „Vordersatzes“ T. 7 und schließt im Anfangstakt des Mittelstückes T. 11. Auffallender noch als diese Diskrepanz sind die Klangbildungen.⁴² Eine Harmonisierung der vorgegebenen Melodie⁴³ könnte nicht zu den Klängen Wagners führen — und doch sind sie von der Melodie gesteuert.

Ernst Kurth hat für die ganze Stelle sorgfältig jeden Akkord bezeichnet und gezeigt, wie immer die Hauptstufen der Tonart *Es-Dur* die Anhaltspunkte geben, die zusammen eine große Kadenz „von einfacher Struktur“ bilden.⁴⁴ Damit scheint mir das Wesen der Stelle aber noch nicht ganz erschlossen. Denn der liegende Baß hat nicht allein „stimmungshaft verschleiende Wirkung“, wie Kurth S. 101 sagt, sondern neutralisiert die periodische Gliederung der Melodiestimme. Das unbeirrte Ruhen des Basses hebt ein wesentliches Prinzip der Periode auf. Der Wechsel von einer Position in die andere, der entschiedene, herausfordernde Schritt zum Gegenklang, hat ohne Mitvollzug des Basses keine bestimmende Kraft. Die Klänge sind nicht gegenübergestellt, sondern gleiten vorüber. Selbst die Tonika wird nur berührt, nicht festgehalten.⁴⁵ Was das musikalische Gewebe im *Tristan* so diffizil macht, ist die Trennung aller Elemente: Gesangsstimme, Melodie, Klangbildung, Baß. Wagners Partituranordnung unterscheidet und ordnet die verschiedenen Bestandteile höchst übersichtlich. Die Celli sind eigens über die Bratschen gestellt, um innerhalb der Streicher die Rollenverteilung von Melodie bis Baß abzubilden, die sich — ohne Melodie — in den Bläsern wiederholt. Auch dafür gruppiert Wagner um, denn sonst stehen die Hörner über den Fagotten.⁴⁶ Die Singstimme, die sonst über dem Baßsystem ihren Platz hat, wird so in den ihr fremden Vorgang eingebettet.

⁴² Auch hier hat die Singstimme eine Sonderrolle. Bezeichnend ist, daß die Töne von Brangäne in sich fest geordnet erscheinen (s. die Quartetten und Quinten T. 9—11), während die gleichen Töne im Orchester in labile Bewegungsvorgänge miteinbezogen sind.

⁴³ Bailey 1969 S. 180: „Wagner has added a diatonic harmonization“ (vgl. Grunsky 1907 S. 242: „harmonisiert“). J. Hubert hingegen sprach treffender von „harmonies chatoyantes“ (1895 S. 15).

⁴⁴ Kurth 1923 S. 100f.

⁴⁵ Das Bild des dahineilenden Schiffes mag für Wagner eine Rolle gespielt haben („*sanft und schnell segelt das Schiff*“), das Entkräften einer periodisch gegliederten Oberstimme durch ruhenden Dominantbaß findet sich aber auch sonst, so im „*Lenzlied*“ der *Walküre*.

⁴⁶ Diese Anordnung Webers mit den Hörnern innerhalb der Holzbläser direkt über den Fagotten übernimmt Wagner allerdings erst im Zusammenhang mit Ventilhörnern. Bei frühen Werken mit Naturhörnern (z. B. *d-moll-Ouvertüre* oder *Die Hochzeit*) zog Wagner eine Notierung unterhalb der Holzbläser vor.

Schon die Partituranordnung zeigt, daß die ganze Stelle, vergleichbar der Loge-Erzählung, wie eine Insel in die Handlung eingeschoben ist.⁴⁷ Eine Sonderrolle durch die Art der Notierung erhalten die Mittelstimmen, da die Stellung im obersten System den Fagotten optische Betonung gibt und Eigenständigkeit suggeriert, eine Eigenständigkeit, die sich gleichermaßen an der Bogensetzung äußert. Gegenüber der kleingliedrigen Cellomelodie betonen die Fagotte den großen Zusammenhang, ihr weiter Bogen geht sogar über den deutlichen melodischen Schluß nach acht Takten hinaus und bezieht das zweitaktige Mittelstück T. 11—12 mit ein, so daß erst zur Melodiewiederholung ein gemeinsames Ansetzen möglich wird; nur der ruhende Baß unterbricht auch hier nicht. Die Bratschen, bei denen die Bogensetzung gleichzeitig eine Strichangabe bedeutet, gliedern zwar kleiner, zweitaktig wie die Melodie, aber doch nicht gemeinsam mit ihr. Ganz zu Anfang machen sie wie die Fagotte den Auftakt der Melodie mit, dann aber nicht wieder. Ihr Bogen geht später immer von der Eins aus.

Die Mittelstimmen übergehen so gerade die Zielnote der Melodie und verschieben für sich den Schluß von Zwei auf Drei. Dabei gerät immer an den periodischen Melodie-Zäsurstellen der Klang in Bewegung. Denn die Mittelstimmen formen neue Spannungsklänge, die schon auf das nächste Stück gerichtet sind und dem dominantischen Beginn noch eine weitere Zwischendominante vorausstellen.

Aber nicht erst an den Schlußpunkten, auch schon innerhalb der Zweitaktgruppen differieren Melodie und Mittelstimmen. Wenn die Melodie im ersten Takt (T. 3) zu c^1 springt, steht sie ohne Unterstützung. Der Anfangsklang B^7 legt zwar nahe, das c^1 als Vorhalt vor b zu sehen, doch die melodische Wendung, die das c^1 gerade abspringend von b erreicht, verbietet eine solche Rückkehr. Deshalb baut sich der Klang auf $f-as-c$ um; kurz entsteht die Impression von $f-moll$. Bevor sich dieser Klang jedoch wirklich entfalten kann, rücken die Mittelstimmen weiter, auf Drei erscheint $c-moll$.⁴⁸

Die klangliche Feinmechanik läßt sich mit Akkordbegriffen nicht erfassen, weil sie eine Rückführung auf Fundamente implizieren ($B-f-c$), die ohne Wirkung bleiben. E. Kurth hat deshalb die Takt-Zwei unbezeichnet

⁴⁷ Die abgebildete Partitur der Edition Peters folgt hier genau dem Originaldruck, während die Taschenpartitur durch Umstellung in eine „lesbare“ Normanordnung das Bild verzerrt, den plakativen Hinweischarakter von Wagners Anordnung außer Acht lassend.

⁴⁸ Scharschuch sieht hier die Tonika E_s mit hinzugefügter Sext (ebenso in T. 3, 5 und 13—15), was durch den Hinweis auf Jazz („im Jazz ein gebräuchlicher Schlußakkord“) nicht plausibler wird (I S. 32f, II S. 3).

gelassen. Aber auch seine Angabe V^7 —VI für B^7 und c (1923 S. 100) trifft nicht. Denn wenn sie keine Klangbeziehung kennzeichnet, ist sie sinnlos. Trugschlußverbindung spielt aber in T. 3 keinerlei Rolle.

Die Klangbildungen kommen durch Verdopplung der Melodie zustande. Jede melodische Grundbewegung geht in einem wellenförmigen Ab und Auf. Zwei Takte bilden dabei einen kleinen Bogen. Genau diese Wellenbewegung vollziehen die Mittelstimmen in anderer Lage mit. Die Kopplung an die Melodiebewegung schafft so ein Gerüst von Sextklängen:



Die ganzen 20 Takte lassen sich von diesem Sextengerüst her erklären. Der klanglich ganz elementare Vorgang — Sextklangverschiebungen über einem ruhenden Baß — ist durch komplizierte „Heterophonie“ verdeckt. Ober- und Mittelstimmen sind nicht streng kongruent. Die Konstellation $es—g—c^1$, die in T. 3 zwei Viertel lang gültig sein könnte, kommt nur ein kurzes Achtel zustande. Zudem sind nicht alle Melodietöne, was möglich wäre, zu Sextkomplexen erweitert. Nur einzelne Punkte sind verstärkt, nämlich im ersten Takt einer Zweiergruppe je zwei, im zweiten immer drei, wobei der letzte Klang sich vorausnehmend schon auf den neuen Auftakt bezieht.

Dies klangliche Prinzip, das tonale Geschlossenheit durch Beschränkung auf die leitereigenen Töne von *Es-Dur* erreicht — nur beim Ton es^1 finden sich wecheldominantische Alterationen, um zu häufige Tonika zu umgehen⁴⁹ — steht der Periode mit ihrer ganz anderen klanglichen Bestimmung entgegen. Dennoch ist das periodische Element nicht allein auf Rhythmus und Melodie beschränkt. Durch kleine Umformungen wird es möglich, daß die Klangbewegung die Stationen der Periode vorübergehend berührt. Dazu ändert Wagner T. 4 und T. 8 auf Zwei vom Sext- in den Quintklang.⁵⁰ Die Schlußnoten der zweitaktigen Einheiten orientieren sich immer an Tonika oder Dominante:

T. 4	6	8	10
T	D ⁷	D ⁹	T

⁴⁹ Neue Alterationsformen, aber ohne Veränderung von *Es-Dur* („Wir hören den Klang nicht als *es-Moll*, sondern als schattiertes *Dur*“, Kurth 1923 S. 103) bringt später T. 11.

⁵⁰ Vgl. den Korrekturbeitrag in der Kompositionsskizze, wo b in T. 4 wirklich zunächst den Sextklang $d—f—b$ hatte (s. Bailey 1969 S. 180 mit Ex. 8, p. 1).

Die Verteilung entspricht einer Periode T—D, D—T, aber nur in den Schlußstellen. Die Anfänge der Zweiergruppen sind, unabhängig von der Periode, immer durch Spannungsklänge herausgehoben, entweder durch die Dominante (T. 3, 5, 11, 13) oder Wechseldominante in Form eines verminderten Septakkordes (T. 7, 9). Die Polarität von Bezugsklängen ist bei den Anfängen auf die Dominantenebene gerückt. Deshalb kann sich die Periode nie stabilisieren, es fehlt ihr die Korrespondenz von Anfang und Schluß. Durch Überlagerung der Dominantenebene ist die eigentliche Tonika-periode deformiert. Schon der Beginn ist zwiespältig. Die Beziehung D⁷—T der ersten zwei Takte (T. 3—4) gehört einem Nachsatz an, keinem Vorder-satz.

Das Ineinanderwirken zweier konträrer Prinzipien, Sextklangrückung und klanglich präformiertes Periodengerüst, führt an einzelnen Stellen zu einer merkwürdigen und überaus bedeutsam werdenden Erscheinung: zu Klangspaltung. In T. 6 zielt *d*¹ als Schlußnote auf die Dominante. Das Vorausschlagen der Mittelstimmen mit dem nächsten Auftaktsextklang *as—c*¹—(*f*¹) ändert zwar nicht die Dominantwirkung, wohl aber die Klangform; das *c*¹ schiebt sich in den *B*⁷-Klang herein. Das Gleiche wiederholt sich in T. 8. Hier ist *c*¹ als Melodieschluß von vornherein zentraler Ton. Um überhaupt dominantischen Hintergrund zu schaffen, ist, wie erwähnt, die Sextform *es—g—c*¹ in *f—as—c*¹ verwandelt. Einem solchen Phänomen gegenüber ist der Akkordbegriff hilflos. Die Angabe „Nonakkord“ (Kurth ³1923 S. 100: V⁹) läßt die einzelnen Kräfte unbenannt. Wohl summieren sie sich zum einigenden *B*⁹-Klang, geben aber deshalb ihre Unabhängigkeit nicht auf.

In T. 6 und 8 ist vollendet, was sich in T. 3 mit der Impression von *f-moll* kurz eingestellt hatte. Aus der Dominante *b—d—f* löst sich ein zweiter, durch seine Mollform deutlich abgesetzter Klang *f—as—c*.

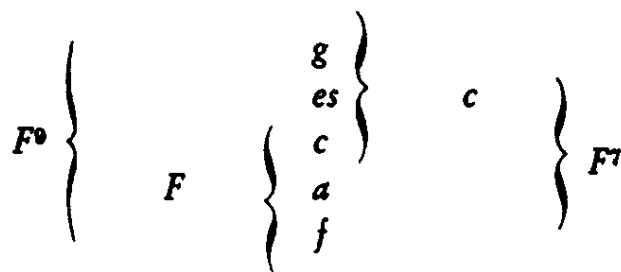
Das Fluktuieren eines Gesamtklangs zwischen zwei Polen wird für Wagner etwas ganz Charakteristisches. Immer wieder ist es der Nonklang, der sich spaltet.⁵¹ Die Isolierung seiner beiden Komponenten führt zu jener unwiederholbar großartigen, szenisch-räumlichen Wirkung beim fernen Jagdgetön zu Anfang der 1. Szene des 2. Aktes im *Tristan*.

Mit Beginn der Szene ist *F* als Dominante im Baß fixiert und 26 Takte lang in Pauke und Orchesterhörnern gehalten. In die Dominante sind aber zwei Klänge eingelagert. Eine Hälfte der Hörner hinter der Bühne spielt

⁵¹ Auf eine ähnliche Erscheinung bei Schumann ist oben im Zusammenhang mit dem Adagio des *A-Dur*-Quartetts hingewiesen.

ihre Signale in *F-Dur*, die andere in *c-moll*.⁵² Schon die fremdartige Verformung der Terz in der zweiten Gruppe zeigt, daß Wagner keinen naturalistischen Vorgang abbilden will wie noch im *Tannhäuser*, wo die Hörner beim Auftritt des Landgrafen im 1. Akt rein heraldische Funktion haben⁵³; sie sind akustische Zeichen für die verschiedenen Gruppen im Gefolge des Landgrafen⁵⁴, die Klänge *C*, *F* und *Es* stehen unverbunden nebeneinander.

Das Neuartige am Jagdgetön des *Tristan* ist das Aufgehen in einem komplexen Klang.⁵⁵ Der Zusammenhang ist immer von der Schlußwendung des führenden 1. Horns bestärkt. Durch die Floskel $b^1—a^1$ T. 6, 8 und 22 wird g^1 aus dem Klangverband verdrängt, so daß der Dominantseptakkord, hervorgehoben durch die Vorhaltsfigur, den Sammelpunkt für die verschiedenen Bewegungen bildet.⁵⁶ Innerhalb des großen Nonklangs bestehen so vier verschiedene Ausrichtungsmöglichkeiten,



⁵² Kurth 1923 S. 402. Werker spricht von der „Doppelharmonie“ des Nonakkordes (Studien über die Symmetrie . . . Leipzig 1922, S. 205). Die Angabe *C-Dur* bei Brinkmann (1978 S. 63: „ . . . Nonakkord, der sich aus der Schichtung von selbständigen *F-Dur* und *C-Dur*-Figurationen ergibt“) beruht wohl auf einem Druckfehler. Vgl. schon Heintz 1891 S. 34: „Das Motiv der Jagdmusik breitet sich in den Hörnern über einem großen Nonakkorde aus: Im zweiten Theile bringt es eine merkwürdige Querstellung zweier Hornsignale in *C-Dur* und *F-Dur*, welche, offenbar von verschiedenen Stellen des Waldes aus, einander beantwortend zu denken sind.“

⁵³ Beaufils: „Wappenzeichen waren in der Dramaturgie *Tannhäusers* und *Lohengrins* jene ‚Harnische‘ von Fanfarenklängen . . .“, in Hundert Jahre „*Tristan*“, hrsg. v. Wieland Wagner S. 7, vgl. den Versuch einer szenischen Deutung bei Hodik S. 95f.

⁵⁴ Eine Folge davon sind die komplizierten Postierungsanweisungen für die Spieler.

⁵⁵ Vgl. den aufschlußreichen Aufsatz von M. Lichtenfeld (Zur Technik der Klangflächenkomposition bei Wagner, 1970, bes. S. 163f), wo allerdings ein Hinweis auf den grundlegenden Beitrag von Kurth zu diesem Jagdgetön (s. Anm. 52) fehlt.

⁵⁶ Daß der Dominantseptakkord nur „flüchtig berührt wird“ (Lichtenfeld S. 164) scheint mir nicht ganz zutreffend. Beim dritten „Hörnerschall“ T. 58—62 ist durch den großen Vorhalt $b^1—a^1$ abermals der gemeinsame Dominantklang betont, der auch durch die zwei Schlußformeln wieder zum Septakkord stabilisiert wird (zur Übertragung der Bühnensignale aufs Orchester s. Voss 1970 S. 175).

die wechselnd in Kraft treten und den Großklang zum Fluktuieren bringen.⁵⁷ Beim letzten Hörnerklang bleibt nur das fremdartigste Element des Ganzen übrig, das *c-moll* (*sehr fern*), für das die Pauke T. 80 sogar ihren Ton wechselt. Der große Klang ist verschwunden, von den Hörnern ist nurmehr ein Rest vorhanden, den allein Brangäne (*„ich höre der Hörner Schall“*) noch wahrnimmt.⁵⁸

e) Meistersinger: Vorspiel zum 2. Akt

Der Nonakkord wird bei Wagner zu einem der wandlungsfähigsten und schillerndsten Klänge überhaupt. Im zweiten Vorspiel zu den *Meistersingern* zaubert Wagner mit ihm ein Naturbild, das Bild eines lauen Sommerabends mit betäubendem Blütenduft und den Geräuschen zirpender Zikaden.

Ein Hauptmoment der verwirrenden Klangfülle sind die Triller, erst der Holzbläser, dann der Streicher.⁵⁹ Sie erweitern den Klang nicht nur mit zusätzlichen Nebentönen, sondern bringen zudem die Stammtöne durch schnelle Repetieren ins Schwingen, so daß jene lebhafteste interne Bewegung hervorgerufen wird, die für den Eindruck der ersten Takte maßgeblich ist. Beim längeren Hören des 14 Takte lang ruhenden Klanges wird spürbar, daß die Vielfalt aber auch auf der Klangstruktur beruht, die verschiedene Zentren hat.

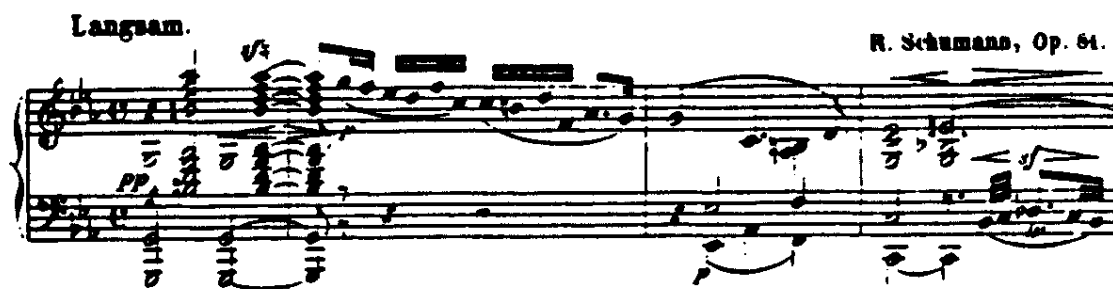
Um den Unterschied zur gewohnten Nonakkord-Behandlung deutlicher zu machen, sei zunächst eine Stelle bei Schumann diskutiert, die insofern Ähnlichkeit mit Wagners Vorspiel hat, als auch hier der Nonklang zur Eröffnung eingesetzt ist: Die Ouvertüre zur *Genoveva* beginnt mit dem Dominantgrundton, auf dem sich ein Nonakkord aufbaut, der in Terzen

⁵⁷ „Internes Vibrieren“ schreibt Lichtenfeld (S. 164).

⁵⁸ „Isolde verneint“ lautet Felix Mottls Regieanweisung (Edition Peters S. 221). Beim Nachtönen und Verformen des Hörnerklangs in Klarinetten und Streichern tritt übrigens T. 90 nochmals ein Nonakkord auf, diesmal über *As* (vgl. das liegende *As* der Baßklarinette T. 90—102), der wiederum umgewandelt wird, bis T. 102 ein reiner Septakkord herausgebildet ist, der in die neue Tonika *Des* übergeht. Damit ist die ganze Hörnerszene beendet.

⁵⁹ Thomas S. 79: „Die eigentümlich burschikose Färbung wird von den Trillern der Holzblasinstrumente auf dem Nonenaccord hervorgerufen und zwar besonders durch die verminderte Quinte zwischen Fagotten und Clarinetten, sowie die lebhaften Läufe der Streicher (die nicht leicht sind), welche das ausgelassene Lachen der Lehrbuben charakterisieren. Die originelle Stelle hat schon manchen modernen Komponisten zur Nachempfindung verleitet.“

durch zwei Oktaven hochgeschichtet ist; jeder Akkordton erscheint durch Oktavierung zweifach.



Die Innenspannung des Klanges wird von den absteigenden 1. Geigen ausgekostet. Im Durchschreiten des Oktavraums $as^2—as^1$ sind auch noch Quint und Terz mit einem Vorhalt belastet. Der dominierende Non-Vorhalt löst sich schließlich in der tieferen Oktav $as^1—g^1$, so daß der Weg zur Tonika frei ist, der aber nicht mehr entschieden beschritten wird. Die Kräfte konzentrieren sich weniger auf ein Weiterschreiten als die Lösung im Klang. In dieser isolierten Form erscheint der Nonakkord an allen wichtigen Einschnitten der *Genoveva*-Ouvertüre.⁶⁰

Der Nonklang bei Wagner hat völlig andere Struktur. Die Non ist nicht höchster und auffallendster Ton, der Klang steht nicht unter Druck wie bei Schumann. Die Anordnung der Töne verhindert dies.



Die Quint ist ausgespart und erscheint erst in der höheren Oktav. Diese äußerlich geringfügige Umstellung birgt eine entscheidende Wandlung in sich: der Klang ist nicht aus Terzen hochgeschichtet, folglich auch die Non nicht mehr überhöhend auf die Septim aufgesetzt. Vielmehr gewinnt die kritische Non e^2 aus der Höherlegung des a eine neue Bestimmung, die natürlich nur in Dur möglich ist. Über die stabile Quart, die als auffallendes oberstes Intervall immer frei von Zwischentönen bleibt⁶¹, wird a^2 unmittelbarer Bezugston für die Non e^2 : beim Eintritt des Johannismotivs ist die Klammer $e^2—a^2$ sogar kurzzeitig auf den Oktavrahmen $e^2—a^2—e^3$ erweitert (T. 5 Fl.: $a^2—e^3$).

⁶⁰ T. 1, 8, 10, 26, 57, 75, 105, 234, 282 und 340—346. Es ist denkbar, daß Schumann mit dem Nonakkord ein Klangsignum ähnlich dem verminderten Septakkord des *Freischütz* schaffen wollte.

⁶¹ Das kurze Anreißen der Streicher in T. 1 gibt dem Klang zusätzliche Tiefe, wiederholt ab d^1 aber genau den Aufbau der Bläser.

Zweiter Aufzug.

Lebhaft, doch nicht zu schnell.

Flöten. *zu 2.*

Hobo. *zu 2.*

Klarinetten in B. *III, IV in D*

4 Hörner. *zu 2.*

Fagotto. *zu 2.*

Triangel.

Violinen. I. *pizz. Bog.*

Violinen. II. *pizz.*

Bratsche. *pizz. Bog.*

Violoncello. *pizz.*

Kontrabaß. *pizz.*

Fl.

Hob.

Klar. in B.

Kl. III, IV in D.

Fag.

Trgl.

Viol. I.

Viol. II.

Br.

Vol.

K. B.

Die Non verliert in diesem Zusammenhang ihre eigentliche Bestimmung. Sie ist nicht mehr Überhöhung der Oktav, von der sie sich völlig löst. Dadurch verliert e^2 jeden Vorhaltscharakter, der Drang zum Weitergehen nach d^2 ist vergessen.

Die Befreiung der Non von der gewohnten Oktavbindung war die Voraussetzung für die Festigung einer neuen Komponente innerhalb des großen Klanges. Von *D-Dur* hebt sich ein sekundäres *a-moll* ab. Da jeder der fünf Töne nur in einer Oktavlage auftritt, ist die Zusammenballung zu einem lastenden Komplex wie bei Schumann vermieden. Die insgesamt hohe Lage — d^1 der Hörner ist tiefster Ton — läßt den Klang zudem ohne tragende Basis, so daß er im Schwingen zwischen seinen beiden Zentren gerade im fortissimo fast schwerelos erscheint.

Die Zusammensetzung des Klanges bleibt 10 Takte lang unverändert, die Verteilung auf verschiedene Instrumentengruppen verstärkt aber die interne Bewegung. Nach vier Takten werden die Oberstimmen von den Streichern übernommen, nur d^1 bleibt in den Hörnern und geht erst T. 9 auf die Trompeten über, in dem Augenblick, wo der obere Komplex wieder auf die Holzbläser zurückwechselt.

Bevor in den Klang T. 5 das Johannismotiv eingefügt wird, wiederholt sich in den Anläufen der Streicher der Klangaufbau, der in den Bläsern schon vollendet ist. Die Zielnoten der 1. Geige bilden nach dem Anreißen des Grundtons d^1 in T. 2 die obere Klangkomponente $c^2—e^2—a^2$ heraus, die so zusätzliches Gewicht bekommt, zumal im Aufbau die Töne zunächst auch noch von den Celli in der Unteroktav markiert sind. Noch vor der Vervollständigung des *a-moll* mit a^2 fügt aber die gegenläufige Bratsche das fis^1 aus der anderen Klangkomponente hinzu, zu dem das pizzicato der Celli umspringt, um im nächsten Takt den Ton d^1 anzuschließen, so daß die Skalenbewegung der Streicher ab T. 3 zwar von den *a-moll*-Tönen ausgeht, aber als Ziel immer den Doppelklang genau in der intervallischen Form der trillernden Bläser erreicht.

Trotz der Schwankungen verselbständigt sich kein Bestandteil. Die Weite des immer doppelpolaren Klanges bleibt erhalten. Nur die rhythmischen Impulse werden dichter. Hatte der 1. Takt allein einen Akzent, sind es in den folgenden zwei, die durch crescendo dringlicher werden, bis in T. 5 eine geweitete Einheit entsteht. Akzentuiert ist mit der neu abstoßenden Figur der Celli und dem feinen Triangelschlag nurmehr die Eins. Der Einzeltakt wird zudem durch Klangkontraktion und -ausdehnung zum Impulsgeber. Kurz vor Taktende zieht sich der Klang zusammen — der Spitzenton a^2 ist weggenommen, um zum nächsten Takt wieder in die alte Form zurückzuzuschnellen.

In den neuen Takteinheiten T. 5—8 erscheint erstmals das eigentliche Motiv des Vorspiels, das „Johannismotiv“. Es ist so eingepaßt, daß seine Vorhaltswendung auf die zweite Takhälfte trifft. Dennoch hat es keinen richtigen Platz, es fehlt ihm der Widerstand des Klangumschlags, den es fordert.⁶² Vorhalts- und Lösungston gehören beide dem flirrenden Klang an. Auch die Versetzung in T. 3 ändert daran kaum etwas, da durch die Triller die gesamte Skala von *G-Dur* präsent ist und sich so selbst das neue *g* nicht abheben kann. Erst bei der Verlegung in die Streicher gewinnt das Motiv Einfluß auf den Verlauf. Der alterierte Ton *gis* hebt den folgenden Vorhalt heraus, der nun mit der akzentuierten Eins zusammenfällt, was einen Gegenstoß in Hörnern und Bässen auslöst. Direkte Wiederholung beschleunigt die große Bewegung — Einheit ist jetzt der Halbtakt.

Da der neue, von



umgestellte Rhythmus die Bewegung staut und das Liegenbleiben der Hörner diese Intensivierung steigert, ist das Johannismotiv in den Geigen zu weiterem Ausgreifen getrieben. Die zweite Hälfte wird abgespalten und höherversetzt. Durch diese melodische Höhung wie auch durch die Erweiterung des Klangs — die Lücke zwischen *fis*¹ und *c*² ist mit dem *a*¹ des 1. Horns jetzt geschlossen, so daß der Aufbau sich einer massiven Terzschichtung nähert, die vom hinzugefügten Baß getragen wird (4. Hr. T. 11—14, Kb. T. 14) — entwickelt sich eine bis dahin nicht gekannte Schwerkraft und Dynamik. In diesen letzten Takten werden dominantische Kräfte frei.

Im Jagdgetön des *Tristan* war der Nonklang durch Überlagerung entstanden. Die beiden Klangbereiche — in den Oktaven *f—c*¹—*f*¹ und *c*¹—*g*¹—*c*² deutlich geschieden — waren verschiedenen, unsichtbaren Jagdtrossen zugeordnet. Szenische Vorstellung erleichtert das Hören. Wechselnd steht einer der beiden Klänge im Vordergrund. Je länger das Ineinanderklingen aber andauert, desto geringer wird das Bewußtsein des Getrennten. Allmählich überwiegt der Eindruck eines gedeckten Gesamtklangs — in der Ferne verlieren die Einzelklänge ihre scharfen Konturen. Im zweiten Meistersingervorspiel dominiert von vornherein der Gesamtklang. Er läßt sich nicht mehr auseinanderhören. Dennoch handelt es sich

⁶² Vgl. Vorspiel T. 15 oder 19 (s. auch im 1. Akt bei der Ansprache Pogners).

um keinen kompakten Zusammenklang, der auf ein Zentrum ausgerichtet ist. Die doppelpolare intervallische Anordnung nimmt dem Klang den Schwerpunkt.

Auch dabei leitet Wagner szenische Vorstellung. Der Hörer ist mitten in den Klang hineingestellt, der ihn umflutet. Der Klang ist nicht mehr als etwas Geschlossenes wahrnehmbar. Das betrifft natürlich nicht die Entstehung des Tones, der außerhalb des Hörers bleibt. Aber mit den Mitteln der Komposition gelingt es Wagner, die Perspektive zu ändern. In gleichem Abstand und gleicher Lautstärke wird das Jagdgetöse immer fern und dunkel wirken, derselbe Nonklang in den *Meistersingern* hell und übermäßig nah.

Die Änderung der Perspektive, die Abweichung vom gewohnten Gegenüber von Hörer und Musik, die Weber im Freischützwalzer in der Entfernung gesucht hatte, erreicht Wagner nun auch mit der Nähe. Der Klang ist nicht mehr Bestandteil eines harmonischen Satzes, sondern läßt in dieser Nähe jeden Zusammenhang vergessen und wird zu einer Art unabänderlichem Naturklang, ähnlich einem Baches- oder Waldesrauschen.⁶³

Der Klang wirkt aus der Nähe nicht mehr begrenzt, sondern offen. Wagner hat eine neue Kategorie von Klang geschaffen, neben dem alten, punktuell bestimmten den flächigen und weiten, der Raumwirkung erzeugt. Dieser Klang hat nicht nur jede Strebung in sich aufgehoben — die Non hat keine Lösungstendenz mehr —, sondern auch jede Außenspannung. Der Funktionstheorie nach eine extrem scharfe Dominante, bleibt der Klang völlig richtungslos. Er hat Bewegung nur in sich selbst. Gegen Schluß wächst wohl eine Dynamik im Klang, die an Dominante erinnert, aber das Weitergehen zur Tonika T. 15 hat etwas betont Groteskes und gehört zu den vielen, manchmal nur schwer verstehbaren ironischen Zügen der Meistersinger-Partitur: Die Lautstärke geht abrupt ins piano zurück, der gestaute Rhythmus weicht dem frei schwingenden (*Gemächlich*), und das mit der Piccoloflöte neu gefärbte Johannismotiv erhält seinen Klangwechsel, wobei die Tonika, auf die pseudokontrapunktisch die Bratsche hinsteuert, vom Akkordpizzicato der Geigen angerissen wird; die „korrigierende“ Anspielung auf die nachschlagenden Hörner von T. 9 ist offensichtlich. Wiederholung und Ausweichung zum subdominantischen Quartsext-Wechselklang schaffen in vier Takten eine kleine, geschlossene *G-Dur*-Periode. Sie geht aber nicht in einer Fortschreitung aus dem flimmernden Nonklang hervor. Zwischen beiden gibt es keine direkte Verbindung. Der

⁶³ Originellerweise hatte der Alpengeologe Albert Heim 1874 in einem Aufsatz über „Die Töne der Wasserfälle“ behauptet, daß bei rauschenden Gewässern immer ein Nonakkord hörbar würde (vgl. dazu Thomas S. 90).

liegende Klang bricht schlagartig ab, etwas Neues ist unterschoben. Die verstärkte Bewegung hat gleichsam den Boden durchbrochen und ist auf eine andere Ebene gefallen. Kurios wirkt, daß der Neubeginn vom gleichen Nonklang ausgeht, der jetzt aber gebändigt ist. Das Unterlegen des Basses G (Fg 2, Vc, Kb) weist ihm sein Ziel.

*

Den verschiedenen diskutierten Stellen aus dem Werk Wagners ist gemeinsam, daß lineare und klangliche Kräfte sich nicht der Rollenverteilung von Melodie und Begleitung fügen. Das partielle Aussetzen rhythmischer Gliederung führt im *Tannhäuser* erstmals zu einem neuartigen Ineinandergreifen. Die Grenze zwischen Melodie und Klang wird unscharf. Ihrer Herkunft nach akkordfremde Vorhaltstöne dringen in den Klang ein und verwandeln ihn, so daß Klangform und Klangfunktion sich nicht mehr decken und mehrfache Deutungsmöglichkeiten eröffnet sind. Die Ausweitung eines Vorhalts am Anfang der 1. Rheingoldszene bewirkt dann eine Überlagerung, die den Klang insgesamt in Bewegung bringt. Damit ist ein entscheidender Schritt vollzogen. Interne Bewegung beginnt, die nach außen gerichtete zu verdrängen. Der klangliche Fortgang wird gegenüber der Binnenbewegung zweitrangig. Im Jagdgetön des *Tristan* ist der Fortgang gänzlich suspendiert. Der Doppelklang mit seinen mehrfachen Ausrichtungsmöglichkeiten erlaubt eine völlige Verselbständigung der internen Bewegung. Das zweite Meistersingervorspiel schließlich verzichtet selbst auf den Schein eines klanglichen Wechsels. Ein einziger, weitgefächerter und zentrumsloser Klang ist in ständigem Fluktuieren.

Das Dominieren interner Bewegung führt zu einer Umstrukturierung der Satzelemente. Ohne die gemeinsame Orientierung an Stationen der Fortschreitung ist der Zusammenhalt eines Stimmverbandes aufgehoben. Die Impulse einer Einzelstimme gleichen Rasterpunkten eines Bildes. Selbst eine Melodiestimme hat keinen Einfluß mehr auf Fortgang und Gliederung; was in ihr an Formendem verborgen ist, kann sie aus eigener Kraft nicht durchsetzen. Das Johannismotiv im zweiten Meistersingervorspiel, das nach Fortschreitung strebt, bleibt im neutralen Gesamtklang eingebettet. Klang und Stimme sind nicht mehr sich gegenseitig bedingende Erscheinungen. Der isolierte Klang gehört in seiner übermächtigen Größe einer anderen Dimension an als kleingliedrige Melodie. Fast scheint es, als wiederhole sich hier das Bild Wagners vom Individuellen der Singstimme und Allgemeinen des Orchesters: Melodie als etwas Individuelles, Klang als naturhaft Elementares.

VI. MUSIK UND BÜHNE: „TRISTAN“ 2. AKT

Waren im vorigen Kapitel einzelne Gesichtspunkte vorrangig, für die wechselnd verschiedene Stellen aus Wagners Werk herangezogen wurden, soll im nächsten ein größerer Szenenkomplex, der Nachtgesang aus dem *Tristan*, die Basis für Beobachtungen geben, die weniger systematisch als dem Ablauf folgend szenische Grundelemente in der Musik Wagners erschließen wollen.

Der 2. Akt des *Tristan* galt nach Bekanntwerden des Textbuches als nicht komponierbar¹: kein darstellbares Ereignis, sondern nur Worte, die gleich konzentrischen Kreisen in vielen Schichten einen Mittelpunkt umschreiben. Je näher der zentrale Nachtgesang kommt, desto unbestimmter wird der Text. Die Sprache verzichtet zunehmend auf konkrete Aussagekraft und verliert damit ihre leitende Funktion. Sie vertraut auf die gestalterische Kraft der Musik — Wagners Musik.²

Diese gestalterische Kraft beruht nicht auf dem architektonischen Formprinzip der Instrumentalgattungen, sondern auf einer assoziativen Fähigkeit der Musik, die Wagner in besonderer Weise für sich entdeckt hat. Gerade der Verzicht auf die Autonomie der „absoluten“ Musik erschloß den Tönen neue Bedeutung. Aus der Erfahrung heraus, daß bekannte Elemente, wenn sie aus dem üblichen Kontext gelöst werden, andere als rein musikalische Bestimmung suchen und so nach Bildlichkeit oder Begrifflichkeit drängen — ein Beispiel war der Nonakkord des zweiten Meistersingervorspiels —, schuf Wagner sich eine neuartige „Musiksprache“. Jenes musikalisch verfremdende Prinzip bringt eine gewisse semantische Komponente mit sich: die veränderten Töne lösen im Hörer, der ihnen wie einem Naturereignis lauscht, Assoziationen aus, die ihn führen. Wagner macht die assoziative Fähigkeit seiner Musik für das Theater nutzbar. Ein zweites, er-hörbares Bild potenziert das sichtbare Bühnenbild.

Wenn im weiteren Verlauf die drei auseinander hervorgehenden Bühnenvorgänge — Dämmerung, Nachtgesang, Brangäneruf — in ihrem Aufbau und ihrer Bühnenwirkung beschrieben werden, dann nicht im Hinblick

¹ Vgl. Wagners Brief vom 10. 3. 1859 an M. Wesendonk (ed. Golther S. 114).

² Wagner hielt übrigens beim 2. Akt eine Veröffentlichung des Klavierauszugs ohne jeden Text für sinnvoll (Brief an Härtel vom 17. 3. 1859, ed. Altmann 1912, I S. 158).

auf Text- und Motivbezug oder musikalische Schilderung. Dazu gibt es bereits eine breite Literatur. Allerdings führt die bewährte Methode selbst bei verfeinerter Technik über den Ansatz Wolzogens im Grunde nicht hinaus.³ Zu schnell dient die Musik der Erläuterung des Worts, wodurch ein Verhältnis wie zwischen Gesetzestext und Kommentar besteht. Mit zusätzlich erläuternder Musik wird eine Szene beschrieben.

Der umgekehrte Weg, nicht Szene *mit* Musik, sondern Szene *aus* der Musik zu begreifen, verlangt nach einem Studium der musikalischen Phänomene. Dabei scheint mir eine doppelte Orientierung wichtig, einerseits nach der Konvention, andererseits nach deren Überfremdung. Am Kompositionsprozeß selbst ist diese Zweiseitigkeit abzulesen. Im folgenden werden deshalb der endgültigen Partitur Vorstadien gegenübergestellt. Wagner hat bekanntlich den Nachtgesang aus einem Lied auf ein Gedicht Mathilde Wesendonks gestaltet, das schon in der abgegrenzten Form der Konvention näher steht als die Umarbeitung. Ähnliches gilt für Teile von Wagners Skizzen, die aus diesem Grund miteinbezogen sind (über die verschiedenen Handschriften und Einzelheiten der Entstehungsgeschichte des *Tristan* informiert der Anhang S. 293ff). Der Vergleich mit der endgültigen Fassung zeigt auch hier Divergenzen, die von derselben Umwertung zeugen.

³ Hans von Wolzogen, Thematischer Leitfaden durch die Musik zu R. Wagners Festspiel „Der Ring des Nibelungen“, Leipzig 1876; Thematischer Leitfaden durch die Musik zu R. Wagners „Tristan und Isolde“, Leipzig nach 1877; Thematischer Leitfaden durch die Musik des „Parsifal“, Leipzig o. J.

1. „Dämmerung“

(T. 1 = „Liebeswonne“, DP S. 223, EP S. 346, TP S. 547)

Bevor sich im Nachtgesang die Tonart am schrittweise aufgebauten *As-Dur*-Dreiklang festigt, ist der Verlauf lange schwankend gewesen. Denn in den Schluß dieses ersten großen Teils, der zunächst an *A-Dur* bzw. *-moll* orientiert war, hatte Wagner viermal *As-Dur*-Episoden mit Wechsel der gesamten Vorzeichnung eingefügt: Der Dialog von Tristan und Isolde über die trügerisch gleißende Welt des Tages wird zunehmend von Gedanken an die Nacht durchdrungen.

Kurz vor dem endgültigen *As-Dur* des Nachtgesangs festigt sich jedoch nochmals die Gegentonart *A*, deren Dominante *E*⁷ mehrfach durchklingt; wie ein Zeichen erscheint sie schließlich — im Partiturbild zusätzlich durch den Doppelstrich gekennzeichnet⁴ —, wenn sie in der suggestiven Eingangsformel des ersten Vorspiels aus dem Tristanakkord hervorgeht.

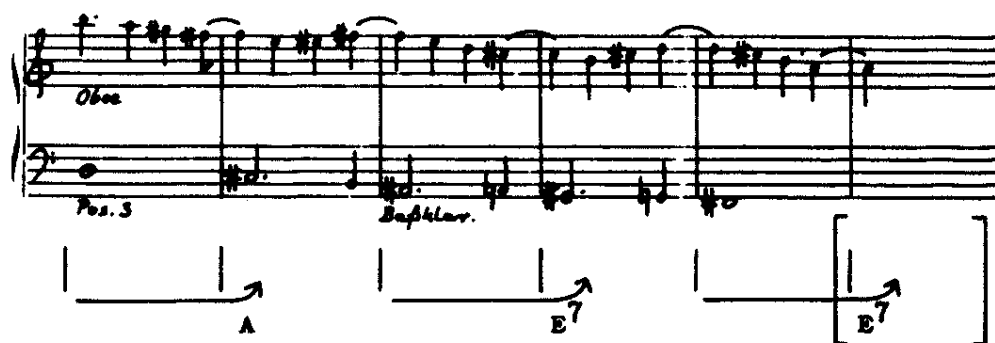
Erstmals kehrt Ruhe ein. Die erregten Worte verstummen. H. Porges hat das in wörtlichem Sinne Unerhörte dieses Innehaltens schon 1867 beschrieben: *Es ist einer jener Momente, welchem in der ganzen bisherigen Entwicklung der Tonkunst nichts Analoges zu vergleichen ist.*⁵ Die Rastlosigkeit der ersten Szene mit ihren stets neu ausweichenden Klangbildungen zum beherrschenden Tagesmotiv weicht einer Beruhigung, die Wagner über ein großes *diminuendo* erreicht, dem auch ein Zurücknehmen im Tempo entspricht. Und erstmals entsteht größerer Tonartzusammenhang. Das geweitete Sehnsuchtsmotiv findet im *A-Dur* des absteigenden „Seligkeitsmotivs“ seine Erfüllung.⁶

Die Gruppierung der Klänge hält *A* als Ausrichtungspunkt fest, auch wenn zweimal T. 7 und 9 die Zwischendominante auf *b* als Nebenklang zielt. Denn der ständige Vorhalt in der sinkenden Oberstimme, unterstrichen von der emporkommenden Solobratsche, findet jeweils im zweiten Takt der regelmäßigen Gliederung eine vorübergehende Lösung, die immer Tonika und Dominante von *A* herausstellt.

⁴ DP S. 223, EP S. 346, TP S. 547: „Liebeswonne“ (= T. 1).

⁵ H. Porges, *Tristan und Isolde* [Ms. von 1867], hrsg. von H. v. Wolzogen, Leipzig 1906, S. 39.

⁶ Motivbenennungen nach Wolzogen S. 33. Zum *A-Dur* vgl. Lorenz S. 110: „Denn das Seligkeitsmotiv ist in seinem Anfang nichts anderes als eine Auskomponierung dieses [A-Dur] Akkordes.“



Beim dritten Teilstück T. 9–10, wo sich wieder die Dominante E^7 bilden und mit dem Quartvorhalt a^1 – gis^1 der Leitton und eine typische Kadenzkonstellation erreicht werden könnte, in diesem Augenblick greifbarer Vollendung verliert die Bewegung ihre formende Kraft. Die Linie endet mit a^1 , direkt vor dem Leitton.

*

Dieser krisenhafte Punkt, auf den sowohl das neue, vom scharfen Ton des Englischorns gestochene Motiv wie noch in T. 9 das sforzato der Bratsche hinweisen, gewinnt seine besondere Bedeutung aus dem Unterbrechen des bisherigen Verlaufs. Dessen konstruktive Basis sei deshalb vor der Rückkehr zu T. 10 erläutert.

Das Fehlen der Kadenzvollendung ist Folge eines Elements, das neben der zentrierenden Dominant-Tonika-Beziehung einhergeht und sich mit einem Mal über dessen Ziele hinwegsetzt: die stufenweise Baßlinie ist es, die dem ganzen Vorgang gleich einem Leitfaden die Richtung gibt. Der Baßschritt f – e , enthalten in der Verbindung von Tristanakkord und E^7 -Dominante bei T. 1, wird zur Keimzelle eines größeren Gangs, der unabhängig von sich herausbildenden Einzelpunkten weitergeführt ist. Von d ab sinkt der Baß chromatisch, wobei ab T. 6 immer zwei Töne innerhalb eines Taktes stehen: einer verbunden mit dem Harfenarpeggio, der das klangliche Hauptgewicht auf sich zieht, und ein zweiter, im Notenwert kürzerer, der den Anstoß zum Weitergehen gibt. Diese Baßlinie bildet durch Verbreiterung über mitgehende Linien in Terz- und Sextabstand von den herausgehobenen Tonartpunkten A und E^7 völlig unabhängige Klänge um sich.⁷

⁷ Während der Sextrahmen durch 3. Posaune/Baßklarinette und 3. Horn unverändert stabil bleibt, ist die Terz nicht über eine zusammenhängende Stimme, sondern punktuell eingefügt, da Wagner die sich beim Höherlegen in die Oktav ergebenden Quinten im Partiturbild vermeiden will.



Im Hörvordergrund steht ein zweitaktig gliederndes und dabei *A-Dur* festhaltendes Motiv, im Hintergrund ein von sich aus tonartlich neutraler, stetig chromatisch weiterschreitender Klangkomplex.⁸ Dies ist der Grund, warum Tonart so merkwürdig ungreifbar ist. Es gibt keinen Ruhepunkt für die Tonika. Sie kann sich nicht ausbreiten; auch ihr Erscheinen in T. 6 bedeutet keine Verankerung. Das *A-Dur*, dessen *cis* durch den chromatischen Baßgang entsteht, ist nur Hinweis auf die wirkliche Tonart *a-moll* — die Tonart, die Wagner seit über 100 Takten mit der Generalvorzeichnung anzeigt.⁹

Der von einzelnen Motiven unberührt abwärtsgehende Zug ist ein wesentliches Element der größeren Form, mit dem kleinere Teile zusammengebunden werden. Der Gang trägt nicht von vornherein eine Tonart in sich; er muß besondere Ausrichtung erst erhalten. In diesem Fall gibt sie ihm die breite Dominante *E* T. 1—4, die T. 8 nochmals erscheint und auch den Schluß bilden will: das heißt, daß gegen Ende der Baßlinie *E* zur Schließung der Oktav angestrebt wird, die als zusammenhaltendes Intervall auch in der Oboenlinie wirksam ist (*a*²—*a*¹); die Melodie umschreibt die Tonika, der harmonische Gang die Dominante.

*

In diesem Gang hat der entscheidende Takt 10 eine tragende Rolle. Hier soll mit dem Baßton *E* die Dominante wiederkehren, über die ein Tonartkreis geschlossen wäre. Daß dies nicht geschieht — statt des vorgesehenen Baßtones *E* steht das verspätete, eigentlich in den Vortakt gehörige *F* — bewirkt ein plötzliches Innehalten. Im Hinlaufen auf die Schluß-

⁸ Scharschuch (I S. 111), der das Sextgerüst nicht erkennt, präpariert in seiner isolierten Akkordanalyse zwei Quintenzirkelreihen heraus, eine steigende *D—A—E—H—Fis* T. 5—9 und eine fallende *Fis—H—E* T. 9—13, die sich beide auf eine nicht erscheinende Tonika *F* beziehen sollen.

⁹ Obwohl Lorenz gezeigt hat, daß die Generalvorzeichnung immer wieder den unmittelbarsten Hinweis auf Tonart gibt, möchte er in der ganzen Stelle (DP 219—224, EP 339—346, TP 536—547) *A-Dur* sehen (S. 107, 110), Scharschuch gar *F-Dur* (I S. 190, II S. 42).

stelle verschwindet dieser Schluß. Der Endpunkt ist nicht mehr abzusehen. Die Musik verharrt im Ungewissen und sucht tastend nach neuer Orientierung. Wenn sie schließlich aus dem Labyrinth herausfindet, ist der Hörer an einen anderen Platz versetzt. Die abgesunkene Dominante *Es*⁷ in T. 20 weiß nichts mehr von der alten Tonart.

Der Eingriff Wagners in einen Ablauf, der an der Schlußstelle verwandelt wird und so einen neuen Bereich erschließt, der bis auf die Bühne ausstrahlt, erinnert an den Freischützwalzer. Sogar dessen Lichteffekt — *es ist ganz düster geworden* — scheint sich zu wiederholen, obwohl davon nichts in Wagners Szenenanweisung zu lesen ist.¹⁰ Allerdings stellt Wagner auch nicht die rasche Verwandlung dar, die im Verlöschen der Lichter eine bühnentechnische Entsprechung hat, sondern allmähliche Veränderung, für die eine optische Parallele im Szenenablauf nicht mehr gegeben ist. Nacht ist es schon seit Beginn der zweiten Szene. Aber das Gewahrwerden der Nacht bei Tristan und Isolde, deren Dialog vom feindlichen Tag nicht losgekommen war, ereignet sich erst jetzt. Die Töne werden zu Zeichen einer anderen Vorstellungsebene, auf der es Wagner gelingt, ein inneres Bewußtsein agierender Personen mitzuteilen.

Wie Wagner seine Idee durchführt, ist beispiellos. Für die technische Seite der Ausführung gibt es kein Vorbild. Wagner läßt den Klang zerfallen und hebt so den Akkordbegriff auf. Bei T. 9 war mit dem Septklang über *Fis* ein klar umrissener Akkord zustandegekommen. Dessen einzelne Töne geben nun nach. Als erster weicht noch in T. 9 die Quint über *cis—c* im 1. Fagott nach unten. Die sforzato-Unterstützung, die dabei die Bratsche gibt, ist Signal für die Septim *e*; sie gleitet ein Viertel später ins *es* (Hr. 1), gleichzeitig taucht die auf Drei verschwundene Terz *ais* (Fig. 2, Hr. 4) in der höheren Oktav wieder auf — erniedrigt zu *a* (Ob. 1). Schließlich zieht T. 10 auch der Baß im Halbtonschritt zu *F* nach.

Kein Akkordwechsel, sondern schrittweiser Tonaustausch hat einen zweiten Klang herbeigeführt. Nur vorübergehend aber wird das neu gebildete *F* zu einem Ruhepunkt. Die Klangumwandlung ist noch immer nicht beendet. Schon beim Baßschritt *Fis—F* war als Vorankündigung weiterer Änderung der Quintton (Bratsche: *c*¹—*b*) mit abgesunken. Wenn das neue Tagesmotiv (1. Horn und Englischhorn) nun in eigenwilliger und wechselnder Dynamik, die in der Betonung erst des tiefsten Tons *b*, dann des Ansatztons *es*¹ einen Ausweg aus dem statischen Klang sucht, im Drängen schon wieder nachläßt (*decrescendo* T. 12f), bricht der Klang mit einem

¹⁰ Vgl. aber den Beginn der 3. Szene, wo ein ähnlicher Klangabbau wiederkehrt (der Baß sinkt diesmal bis *C*). Wagner vermerkt jetzt *Morgendämmerung*, erstmals als Randanfügung in der Urschrift der Dichtung vom 18. 9. 1857.

Mal. Das lange aufgehaltene Abwärtsziehen setzt sich T. 12—13 gleichzeitig in den Außenstimmen fort.

Eine Skizze der gesamten Klangumschichtung zeigt, daß sämtliche Stimmen zwischen den Rahmenklängen *Fis*⁷ und *Es*⁷ in fortwährender Abwärtsbewegung begriffen sind, ohne sich dabei an einer stabilen Akkordform zu treffen.¹¹

T. 9	10	13	17
<i>e</i>		(<i>d</i>) <i>es</i>	<i>des</i>
<i>cis</i>	<i>c</i>		<i>b</i>
<i>ais</i>	<i>a</i>	<i>as</i>	<i>g</i>
<i>fis</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>es</i>
<i>Fis</i> ⁷	(<i>F</i> ⁷)	(<i>E</i> ⁷)	<i>Es</i> ⁷

Angelpunkt ist ein gerade T. 10 wieder erschienenes Motiv, das den zweiten Akt nicht nur eröffnet, sondern während der zweiten Szene bisher ausschließlich beherrscht hatte. In seinen harten Konturen gehört es der Welt des gleißenden Lichts, des Tages an, den Tristan verflucht. Mit dem Auflösen der Konturen verliert das Tagesmotiv seine deutliche Helligkeit, so daß sich schon im Bereich der schlagwortartigen Charakterisierung, wie sie Leitmotivtechnik mit sich bringt, Änderungen anbahnen. Aber auch ohne diesen Wink gehen die musikalisch gelenkten Assoziationen in die gleiche Richtung. Der Abbau in den Einzeltönen nimmt dem Ausgangsklang seine Bestimmtheit und Intensität. Solches Schwinden der Klarheit bewirkt eine Eindunklung, die den verbalen Bedeutungshintergrund des Tagesmotivs nicht nötig hat.

Wie das grelle Motiv sich im nachgebenden Klang wandelt und auf ihn einschwenkend mildert, spricht für sich. Zunächst sind die Intervallschritte noch stabil — solange bleibt das Motiv auch beim 1. Horn und Englischhorn¹² — und nur die Umgebung strebt einem neuen Ziel zu. Zuletzt aber

¹¹ Da der Schlußton *d*¹ des Tagesmotivs auch die Septim von *es*¹ nach *d*¹ herabzuziehen scheint, stellt sich in T. 13 kurz die alte Dominante *E*⁷ ein. Aber sie ist aus dem Blickfeld geraten. In den Geigen steht *as* statt *gis*, einen Takt später wechselt auch im Baß die Notierung nach *Fes* (in der Orchesterskizze zunächst schon T. 13) und damit überhaupt die Generalvorzeichnung.

¹² Zur Intensivierung sollte in T. 11—12 zunächst die helle Oboe das ganze Motiv mittragen, Wagner strich im Partiturotograph jedoch wieder und ließ nur das *es*¹ als Anfangsakzent stehen.

schwenkt das Tagesmotiv selbst auf *As-Dur* ein, indem es seine untere Grenze *b* zu *b* dehnt und so die verengte Quart in ihre konsonante Form bringt.

Im Eingehen auf den neuen Klang wird der Ton sanfter. Die Klarinette löst das Englischhorn in T. 13 ab. Noch immer verbleibt aber eine Spur von Inkongruenz, die sich am gepreßten Ton des gestopften Horns äußert.¹³ Denn das Motiv ist nun der Klangverwandlung voraus; seinetwegen könnte das Ziel der neuen Dominante *Es*⁷ schon in T. 15 erreicht sein. Dem steht jedoch das *as*¹ der Geigen entgegen.¹⁴ Erst die Wiederholung des Baßschrittes *Fes—Es* bringt das Geigen-*as*¹ zum Nachgeben.

Beim letzten Hineingleiten in die *Es*⁷-Dominante T. 17 passen erstmals Anfangs- und Schlußton des Tagesmotivs in den Klangablauf. Das Tagesmotiv hat endlich seinen Platz gefunden und dadurch seinen ganzen Charakter verändert.¹⁵ Die offenen, weichen Töne des 1. Horns verwandeln den scharfen Umriß in eine weiche Linie, die zwei Klänge aneinander-schmiegt — die zwei Klänge einer traditionellen Abschlußformel, nämlich die einer „phrygischen“ Halbschlußkadenz. Das Tor zu *As-Dur* als der Tonart der Nacht ist aufgestoßen.

*

Die Dämmerung in Tönen fehlt im ersten Entwurf noch völlig. Die Kompositionsskizze vollzieht den Übergang von *a* nach *As* in einem Schritt. *E*⁷ als Folgeklang des Tristanakkords (entspricht der Partitur T. 1—4) wird einfach von *Es*⁷ abgelöst, das Seligkeitsmotiv (T. 5ff) steht bereits in *As*, mit dem Vermerk „*As-dur*“ eigens festgehalten.¹⁶

Damit gab Wagner sich nicht zufrieden. Der Szenenwechsel, der nicht mit den Worten, sondern zwischen ihnen eintritt, sollte durch eine Musik erlebbar werden, die auf eine neue Stufe tritt.

Der Übergang von *a-moll* nach *As-Dur* bedeutet mehr als ein Verlegen des tonalen Bezugspunktes. Gerade deshalb ist der Vorgang mit Termini

¹³ Das Kreuz als Zeichen für Stopfen auch beim zweiten Ton *b* steht nur im Erstdruck; in der Taschenpartiturausgabe wie der Edition Peters fehlt es.

¹⁴ Wagner schrieb in der Orchesterskizze zunächst *g*¹ schon T. 15, korrigierte jedoch in *as*¹ und schrieb, um die Geigenlinie genau anzugeben, in eingeklammerten Buchstaben (*a*) (*as*) (*as*) (*as*) für T. 12—15.

¹⁵ Damit hängt die auffallende Tatsache zusammen, daß Wagner kein „Nachtmotiv“ brauchte (vgl. Wolzogen S. 32: „So birgt diese Figur von vier Tönen, als Ausdruck des geheimen Grundgedankens dieser Scene, die ganze Tiefe des doppelsinnigen Welträthsels von Tag und Nacht, Welt und Liebe, Leid und Erlösung . . .“).

¹⁶ Kompositionsskizze, 2. Akt f. 12' / V / T. 4 (s. Anhang).

der Modulationslehre nicht zu erfassen. Wagner schreibt keine Progression von Akkorden. Herausisoliert lassen sich mit *Fis*⁷, *F*⁷, *E*⁷ und *Es*⁷ vier Dominantseptakkorde benennen¹⁷, von denen die beiden mittleren aber nicht wirklich erscheinen. Wagner reiht keine festen Bausteine aneinander — nie schlagen alle Töne gemeinsam zu einem neuen Klang um —, sondern verwandelt einen einzigen Klang. Die Töne des Ausgangspunktes *Fis*⁷ suchen schrittweise nach einer neuen Form. Das vom Tagesmotiv immer wieder markierte *es*¹ ist der einzig feste Punkt im Abwärtstasten, ein vorgezogenes Ziel, auf das sich allmählich alle Töne einrichten, bis mit *Es*⁷ der Klang wieder konsolidiert ist. Keine irgendwo umgedeutete Akkordfolge führt zur neuen Tonart, sondern die Demontage eines einzigen Klangs.

*

Der Demontage folgt umgekehrt ein allmählicher Aufbau. Die Tonika *As-Dur* wird schrittweise zusammengefügt. An der Nahtstelle folgen sich Dominante und Tonika, so daß äußerlich eine Kadenzfortschreitung gegeben ist. Wagner scheint die entgleitende Musik mit einer schlichten Standardformel wieder einzufangen. Doch beim genauen Hören wird nur Tonikawirkung und weniger ein Akkordeintritt spürbar. Wagner benutzt die Kadenz, aber er unterdrückt ihre Verselbständigung als rein musikalisches Mittel. Zwei ineinandergelegte Formeln verdecken sich gegenseitig. Dem Ganzschluß geht ein Halbschluß voraus.

Die „phrygische“ Kadenz von T. 16—17 ist auch T. 20 noch wirksam. In den dazwischenliegenden Takten setzt innerhalb des *Es*⁷-Klanges neue Bewegung ein. Die Hörner ziehen in weichen Sextklängen herab, um beruhigend dem Klang alle Strebekraft zu nehmen. Eine einzige chromatische Verschiebung des Sextrahmens (*g*¹—*b* zu *ges*¹—*bb*) zieht das *Es* in T. 18 in den Bann des Tristanakkords, der etwas von seiner dumpfen Lethargie an die Dominante *Es* weitergibt.¹⁸

¹⁷ H. Porges (s. Anm. 5 oben), der im allgemeinen musikalisch-technische Ausdrücke vermeidet, spricht gerade hier, wo Wagner den Akkordbegriff aufhebt, von *drei kleinen Septimenakkorden*, aber mehr aus Verlegenheit, um *die eigentümlichen Harmoniefolgen* (S. 39) zu kennzeichnen. Scharschuch (I S. 111—112, II S. 42) verdeckt mit seiner Benennung *Fis*⁷—*H*⁹—*E*⁷—*Fes*⁺⁷ (mit großer Sept *es*) und *Es*⁷ das lineare Absinken und geht der Frage nach dem Zusammenhang aus dem Weg, indem er mit seiner Gliederung (bis T. 13 und ab T. 13) die Stelle auseinanderteilt.

¹⁸ In der Ouvertüre zum *Holländer*, wo nach dem ersten Auftreten des „Erlösungsmotivs“ eine ähnliche Abwärtsbewegung im Dominantklang mit einem festen Ton als Achse (hier *a*²) begegnet — der Baß, durch einen Sextklangkomplex gestärkt, durchschreitet eine Oktav (*a*—*A*), bis in einem Halbschluß die

Ohne diese magische Verdunklung gliche der Sextengang genau einer Halbschlußwiederholungsformel, wie sie z. B. Schubert in seiner frühen Vertonung von *Des Mädchens Klage* schreibt.¹⁹



Hier ist die Dominante T. 30 erreicht und wird durch das Zurückholen nach einem ausweichenden Sextakkord in ihrer Schlußkraft bestätigt. In zwei angehängten Wiederholungen variiert Schubert die Ausweichung im Nebenklang. Das zentrale *a* wird von seinen unmittelbar benachbarten Halbtönen eingekreist, was T. 30—33 zur melodischen Linie *b¹—a¹—gis¹—a¹—gis¹—a¹* führt, um die herum sich die Nebenklänge bilden. Das stete Zurückmünden in die Dominante wird vom ruhenden Baß garantiert.

Wagner hatte die Dominante T. 17 ebenfalls in einer Halbschlußformel erreicht, die nochmals besonders hervorgehoben ist, da der entscheidende Schritt *fes—es* in der Oberstimme wiederkehrt. Im Wiederholen des Schlusses und in der Form des Nebenklangs stimmt Wagner mit Schubert überein. Doch es gibt kein Auspendeln und keine Fermate. Die Bewegung kommt bei Wagner nicht zum Stillstand. In T. 20 tritt ein viertes Horn hinzu, um mit der Dominantseptime *des¹* einen Ton einzufügen, der Stehenbleiben verhindert. Bei einem herkömmlichen Halbschluß sind Dominante und Tonika strikt getrennt. Die Tonika setzt nach einem Schlußpunkt neu an: *D > | T.*

Ein Übergehen der Zäsur wie bei Wagner ist nicht unbedingt neu. Es begegnet häufig, wenn ein fester metrischer Ablauf den Punkt der Tonika, weit ins Kommende hineinweisend, vorausbestimmt wie es zum Beispiel beim Eintritt des Seitenthemas T. 123 in Webers Freischützouvertüre der Fall ist. Doch Wagner vermeidet jedes fixierende Messen. Der die Eins aussparende Rhythmus der Celli und Bratschen löst die Konturen auf. Noch

Dominant wieder gefestigt ist —, hat Wagner eine vergleichbare Klangeintrübung gesucht (T. 82 Baß *e—es*, T. 84 *d—des*), jedoch ohne den Linienzug derart in Einzelimpressionen aufzulösen.

¹⁹ Vgl. auch Holländerouvertüre T. 36—46.

immer gilt die Vorschrift *langsamer*, so daß selbst die Länge der Einzelakte nicht konstant bleibt und Wagner unmerklich in T. 20 die Taktvorzeichnung wechseln kann.²⁰

Während die Klangform einen Halbschluß ankündigt, deutet das von der rhythmischen Gliederung verhinderte Fehlen der Zäsur beim Übergang zur Tonika auf eine Vollkadenz, in der Dominante und Tonika in einem Schlußschritt zusammengefügt sind. Aber die Bedingungen einer echten Kadenz erfüllt Wagner noch weniger. Das Zugehen der Dominante auf die Tonika hat keine Zielstrebigkeit. Die Lautstärke geht von *pp* auf *ppp* zurück und verringert die Intensität der Dominante. Wagner kehrt die steigernde Grundhaltung der Kadenz um:

$$D > T < \text{ statt } D < T >$$

Die Dominante nimmt ab, der Baß wird T. 19 dünner und verliert T. 20 das tiefe *Es*. Zuletzt ist der ursprüngliche Ambitus *Es*—*g*¹ auf *es*—*es*¹ reduziert und nurmehr die Oktav als leerer Rahmen übrig.

Da entsprechend dem Abbau der Dominante die Tonika durch schrittweise Hinzufügung aufgebaut wird, stehen sich die beiden Klänge erst in der Entfernung gegenüber: T. 20 *Es*⁷ — *As* T. 24. Zwischen ihnen entsteht ein toter Punkt. Nicht daß irgendwo unklar wäre, in den Anziehungsbe- reich welches Klanges das ihnen gemeinsame *es* gehört, aber die einzelnen Töne verlieren jegliche Kraft für ein Weitergehen. Durch den Wechsel der Instrumente von Hörnern auf Geigen kommt es zu keiner konkret stimmigen Verbindung von *Es*⁷ und *As*, aber es gibt auch keine latente Stimmigkeit. Keiner der Akkordtöne von *Es*⁷ führt ins *As-Dur*. Das Zurückweichen beginnt im Baß, der nach T. 19 einfach ausfällt, wenn sein bisheriger Rhythmus mit dem *es*¹ der 1. Viola in der obersten Stimme erscheint. Erst mit dem *As* von T. 24 findet sich der Baß, gleichsam aus dem Nichts kommend, wieder ein.

Das Aussetzen der Stimmigkeit wird beim Ton *c*¹ in T. 22 besonders deutlich. Durch seine Verdopplung in der Unteroktav erfährt er eine räumliche Ausdehnung, die ihm seine Eigenschaft als stimmig verstehbaren Punkt nimmt und so eine Ableitung aus der Dominantseptime *des*¹ unmöglich macht.

*

²⁰ Lorenz S. 110: „Die Synkopierung des 1. Taktes [= T. 20] hebt genauso an wie die des 4/4. Der Zuhörer kann also im 2. Viertel des 1. Taktes den Wechsel noch nicht empfinden.“

Für den Dreiklangsaufbau von der Quint aus nach unten hat Beethoven in seiner 7. Sinfonie ein Wagner wohlvertrautes Beispiel gegeben.²¹ Am Ende der langsamen Einleitung zum 1. Satz pendelt die T. 53 mit einem Ruck herangeführte Dominante auf ihrem Grundton *e* langsam aus. Der übliche Halbschluß unterbleibt jedoch, mit einem Mal zieht die Bewegung wieder an und aus der Quint fällt T. 66 der Tonikadreiklang — um einen Takt zu früh. Denn eine unverrückbare metrische Ordnung hält den Ablauf. Das Alternieren von hohem und tiefem *e* mißt genau ab. Den Metronomangaben zufolge werden T. 63 aus einem Poco Sostenuato-Takt vier Vivace-Takte. Entsprechend verteilt sich das Oktav-Alternieren auf vier Takte — im dritten Takt tritt richtig die untere Oktav hinzu (T. 65). Doch statt ihr den gebührenden Platz zu lassen, drängt sich im Folgetakt die Tonika herein. Ein subito piano²² gebietet der überstürzten und mit crescendo forcierten Entwicklung Einhalt. Der Taktstrich trennt die echte und mit dem Themenbeginn verbundene Tonika von der falsch sitzenden. Wenig später ist der Konflikt bereinigt. Vier Takte ungestörte Dominante (T. 85—88), die auch noch den ausgebliebenen Fermaten-Halbschluß nachliefern, ermöglichen den fortissimo-Einsatz des Hauptthemas.

Das Zusammenzwingen von T. 66 — die Tonika erscheint in einem Takt, der dem metrischen Ablauf nach der Dominante gehört — schärft beide Klänge. Das Lösen aus der Verklammerung setzt Energie frei, die den Satz wie nach einem Schleusenöffnen losbrechen läßt.²³

*

Während Beethoven die Polarität von Tonika und Dominante zum Äußersten steigert, löst Wagner sie auf.²⁴ Er läßt Tonika und Dominante

²¹ Auf die Bedeutung der fallenden Dreiklangstöne in der Missa solemnis hat Th. Georgiades aufmerksam gemacht (Zu den Satzschlüssen der Missa solemnis in Kgr.-Ber. Bonn 1970, Kassel, Basel usw. 1973, S. 37—42).

²² Dieses trennende piano als Zeichen für das Aufeinanderstoßen zweier Takte Tonika wie gleichnamige Pole findet sich auch am Ende der fallenden Terzen in Beethovens Klaviersonate op. 110 (3. Satz T. 6—7), die Sandberger in einer Vorlesung mit Wagner in Zusammenhang gebracht hat (s. Lorenz S. 110); der Terzfall steht hier anstelle der Rezitativschlußformel *es—As*.

²³ Vergleichbare Bedingungen hat die Eroica-Reprise, wo das Zusammenzwingen von Tonika und Dominante auffallender ist, weil es zur Tonreibung *g/as* führt (was Wagner zu *exzentrisch* war, es *klänge schlecht*, s. Cosima-Tagebuch unter dem 5. 2. 1871 und 20. 1. 1881, Ed. I S. 352 und II S. 670), während in der 7. Symphonie am T. 66 für sich genommen nichts Gestörtes erkennbar ist.

²⁴ Zu ähnlichen Beobachtungen gibt der Anfang des langsamen Satzes von Beethovens Streichquartett op. 127 Anlaß, den Kropfinger, einem Hinweis von Porges (1867 S. 40) folgend, zum Vergleich herangezogen hat (1975 S. 234—245).

vor dem Nachtgesang ineinander übergehen. Der eine Klang stemmt sich nicht gegen den anderen, sondern verwandelt sich in ihm.

Wagner zitiert bekannte Elemente, ohne ihren ursprünglichen Zusammenhang zu übernehmen. Von der Halbschlußformel wie der Tonikakadenz bleiben nur einzelne Merkmale, die wechselnd hervortreten. Das Ineinandergreifen führt zum Aufheben realer Stimmigkeit, was letztlich eine Auflösung des Nebeneinander von Dominante und Tonika bewirkt. Mit dem Negieren der typischen, vom Tritonus der Dominante diktierten Stimmbewegung verschwindet der die Klänge auseinanderhaltende Schritt. Die Trennwand zwischen Dominante und Tonika ist herausgenommen.²⁵

Dieser Vorgang, in gewisser Weise eine „Entmusikalisierung“ des klingenden Materials, schafft Bühnensphäre: eine künstliche, fast überkünstliche Sphäre. Ohne die konkrete Gestalt und Funktion erzeugt die Musik den Eindruck des Unwirklichen. Der Hörer wird gewissermaßen in eine andere, unbekannte Welt versetzt, in der man sich nur ganz vorsichtig bewegen kann. Wagner hat den Übergang im Dialog vom Tag zur Nacht zu einem szenischen Ereignis gemacht.

Kropfinger war allerdings das Herausarbeiten äußerlicher Gemeinsamkeiten wichtiger als das Eingehen auf prinzipielle Unterschiede; die „Ähnlichkeit aufgrund der Vorhangbildung“ (S. 234) verliert stark bei der Feststellung, daß Beethovens Beginn nicht von allmählichem Tonika-Aufbau, sondern der Gegenüberstellung Dominante—Tonika bestimmt ist: abermals sind die beiden Klänge mit dem charakteristischen crescendo zusammengedrängt und dann doch mit subito piano auseinandergehalten.

²⁵ Zum äußeren Zeichen verlegte Wagner Doppelstrich und neue Taktvorzeichnung, die in der Kompositionsskizze noch direkt vor dem *As-Dur* gestanden hatten, um zwei Takte nach vorne.

2. Nachtgesang

(T. 20 = Mäßig langsam, DP S. 225, EP S. 348, TP S. 550)

a) Vorstadium: das Lied „Träume“

Der Nachtgesang selbst hat eine verwickelte Entstehungsgeschichte, in der lange nichts von der eigentümlichen Sphäre des zweiten Tristanaktes zu finden ist. Verfolgt man die Spuren aber genau, zeigt sich, daß die letzten Änderungen direkt mit der Transformierung der Musik in jene zweite Sphäre zusammenhängen. Aus einem Lied wird eine Szene.

Erstes und drittes Zeilenpaar des Nachtgesangs hatte sich Wagner um 1855, noch lange vor Ausarbeitung des ganzen Textbuchs, in einem Notizbuch vermerkt.²⁶



Trotz des vom „*sink*“ eingegebenen Abwärts-Taktes löste Wagner später das musikalische Motiv vom Text und benutzte es beim Skizzieren des ganzen Aktes im Frühsommer 1858 als instrumentales Thema direkt nach dem Brangäne-Ruf.²⁷

Für das „*O sink hernieder*“ griff Wagner auf Musik zurück, die wiederum an einem anderen Text entstanden war. Die Takte 22—40 des Nachtgesangs stammen nahezu notengetreu aus dem Lied *Träume* nach einem Gedicht von Mathilde Wesendonk.

Bei der ersten Niederschrift dieses Liedes am 4. 12. 1857 hatte Wagner mit einem festen Deklamationsrhythmus den Vers nachvollzogen. Die ersten

²⁶ Siehe O. Strobel 1938 S. 162f (danach auch die Abb. — vgl. das Faksimile bei W. Wagner S. 84), Newman 1949 S. 270, Kropfinger 1975 S. 233 (hier die wohl unzutreffende Datierung „nicht lange vor August 1857“) und Bailey 1969 S. 16 und 20f (hier eine Wiedergabe der Skizze als Ex. 2).

²⁷ Wolzogen nannte es „Schlummermotiv“ (S. 36). Bei der Ausarbeitung des Motivs stützte Wagner sich auf ein kleines textloses Sätzchen, das am 19. 12. 1856 entworfen und mit einer Reinschrift vollendet war, die Wagner Mathilde Wesendonk überreicht hatte. Der Entwurf ist bei Bailey 1969 als Ex. 4 wiedergegeben, die Reinschrift bei O. Strobel 1938 (Faksimile zwischen S. 160 und 161, wiederholt bei Kropfinger 1975 S. 233), danach ausschnittsweise bei Newman 1949 S. 208 und vollständig bei Bailey 1969 als Ex. 5 mit einer detaillierten Besprechung S. 33—38.

Wesendonk-Lied „Träume“, 1. Fassung 4. 12. 1857

Mäßig langsam

5

Sag, welch wunder-ba - re Träu - me hal - ten mei-nen Sinn um-

pp

10

-fan - gen, daß sie nicht wie lee - re Schäu - me sind in ö - des Nichts ver - gan - gen?

15

Träu - me — die in je - der Stun - de je - dem Ta - ge schö - ner blüh'n, und mit ih - rer

p *cresc*

20

Him-mels-kun - de se - lig durch's Ge-mü - te zieh'n? Träu -

dim *p* *pp*

beiden Zeilen enden T. 3 und 6 gleichartig mit einem Schlußvorhalt. Die Zeilen drei und vier sind zusammengezogen, um platte Korrespondenz zu vermeiden. Doch auch sie laufen T. 10 in eine Schlußformel aus, nämlich die volle Kadenz, bei der melodischer Terzaufsprung den Sprachduktus der Frage nachzeichnet und weibliche Endung die Beziehung zu den früheren Vorhaltsschlüssen schafft.

Erst danach — mit dem crescendo T. 10 angekündigt — bricht die Musik aus dem starren, fortlaufenden Deklamieren aus. Wagner isoliert das zentrale Wort „*Träume*“. Wie T. 3 ist es mit einem Vorhalt verbunden, der nun jedoch von Schlußbildung befreit außerhalb eines Ablaufs steht, der erst mit dem dritten Viertel von T. 12 weitergeht.

Nachdem Wagner noch weitere zwei Male durch inselhaftes Auftauchen dieser Devise T. 20f und 28f den Fortgang zum Stocken gebracht hatte, löste er im Nachspiel die Musik überhaupt vom Verszusammenhang. Ein langer Anhang lauscht träumend dem einen Vorhalt nach, der immer neue Gestalt annimmt, bis seine Intensität allmählich nachläßt und die Töne verklingen.

Bei der Reinschrift des Liedes einen Tag später, am 5. 12. 1857, stellte Wagner diesen wortlosen Kommentar dem Lied auch voran und schuf so eine genuin musikalische Sphäre als Umrahmung des primär von der Textform geprägten Gesangsteils.²⁸

Der neuen Fassung gab Wagner die Überschrift *Träumel*, mit einem Ausrufezeichen, das im Text selbst nicht vorkommt, doch ganz auf die Rolle des Zauberworts für die Komposition hinweist.²⁹

Da das Nachspiel direkt mit dem Vorhalt begann, mußte das aus ihm abgeleitete Vorspiel zusätzliche Einleitungstakte erhalten, in denen das *As-Dur* mit seinen Verfärbungen aus den ersten Gesangstakten vorweggenommen ist. Auf diese Weise wurde Wagner auch dem traditionellen doppelten Beginn gerecht, der von Vorspiel und Gesangsteil das gleiche Eröffnungsmotiv verlangt.

Obwohl sich an diesem Vorspiel die Herkunft aus dem Lied direkt nachweisen läßt, dessen Motivik und dessen Formzwänge bis in kleine Einheiten hineinwirken, hat Wagner gerade dies zuletzt entstandene Stück des Liedes wieder aus dem Gesamtzusammenhang herausgenommen. Das Vorspiel wurde für die Kompositionsskizze des *Tristan* die Vorlage beim Beginn des Nachtgesangs, des „*O sink hernieder*“.

²⁸ Ein Faksimile dieser 2. Fassung in „R. Wagner. Fünf Gedichte für eine Frauenstimme“, Leipzig [1962]. Eine Übersicht über die Quellen bei Bailey S. 83–84, vgl. die etwas verwirrenden Angaben der GA (ed. Voss 1976, S. 119f).

²⁹ Die Dehnung des Vorhalts von ♪♪ auf ♪.|♪ ist nun auch auf die Singstimme übertragen (T. 19f, 23f, 27f).

Träume!

Mäßig bewegt

Sag! welch wunderbare Träu-me

dim. più p.

The image shows a musical score for the song 'Träume!'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes. The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics 'Sag! welch wunderbare Träu-me'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'dim.' and 'più p.'.

Nur an einem Punkt mußte Wagner beim Einbau in den *Tristan* korrigieren: Im Lied war am Ende des Vorspiels ein unsichtbarer, aber wohl zu fühlender Bruch entstanden. Die unerwartete Direktheit der Tonika *As-Dur* beim Singstimmeneinsatz gibt dem Träumen einen Stoß.³⁰ Um ihn zu tilgen, änderte Wagner für die *Tristanskizze* das Ende des Liedvorspiels ab. Ein Schluß entfiel; statt *As-Dur* setzte Wagner die erniedrigte Stufe *Fes* ein, die von der vorausgehenden Dominante *Es*⁷ mit Doppelstrich abgetrennt wurde.³¹

b) Lied und Oper

Bei der Umwandlung des Lieds in ein Stück Oper änderte sich für Wagner mehr als nur das Klangbild. Der Weg zum *Tristan* geht nicht über die Instrumentierung eines fertigen Klaviersatzes — dieser rein handwerk-

³⁰ Darin liegt wohl eine der Ursachen für den „Anflug von Trivialität“, den Kühn S. 120 dem Lied zuspricht.

³¹ Zu einer zunächst geplanten Weiterrückung nach *A* s. die Transkription der Kompositionsskizze im Anhang (f. 13).

lichen Aufgabe hatte Wagner sich selbst am 18. Dezember 1857 einer Weihnachtsaufführung zuliebe unterzogen³² —, sondern über eine Verwandlung des Tones, der sich vom direkt lokalisierbaren Klavierklang entfernt. Dieser andere Ton braucht den großen Theaterraum zur Entfaltung wie zur Gewährung einer Anonymität in der Entstehung.³³

Für die neue klingende Gestalt war die Übertragung aufs Orchester nur ein erster Schritt. Parallel änderte sich die Struktur der Komposition. Das betrifft alle Elemente des Satzes. Drei Punkte scheinen mir dabei besonders wesentlich: die Umgliederung der Taktgruppen, eine neue rhythmische Vielschichtigkeit im Stimmverband und damit in Zusammenhang eine betonte interne Klangbewegung, die ein verändertes Tonartbewußtsein gibt.

Der erste Anstoß für Klangentfaltung kommt im Lied aus dem Sekundaufstieg es^1 — f^1 . Was im Lied jedoch Eröffnung ist, wird im *Tristan* in den Klangaufbau und seine fortwährende Bewegung miteinbezogen: zum Aufbau nach unten kommt ein zweiter nach oben. Kaum ist *As-Dur* mit dem Anfügen des Grundtons in T. 24 vervollständigt und nach unten begrenzt, erweitert es sich nach oben.

In der Partitur wird dieser Wechsel der Bewegungsrichtung durch feinstes Ausbalancieren der Tongewichte vorbereitet. Wenn mit T. 25 der erste Takt des Liedes erreicht ist, wandelt sich der Klang. Die Terz c verschwindet in der unteren Oktav und mit ihr die neutrale Akkorddicke. Die Dreiklangsterz ist nicht mehr „ortlos“, sondern gewinnt Deutlichkeit, die den oberen Klangbereich aufhellt und der Begrenzung es^1 Leuchtkraft gibt, zumal es^1 , da sich auch der Grundton auf den einen Platz *As* zurückzieht, als einziger Ton oktaviert bleibt.

Die Umlagerung im Gesamtklang weist dem schon vorher zentralen es^1 eine neue Rolle zu. Es kann den Impuls für die Erweiterung nach oben geben. Aus dem es^1 löst sich f^1 als erster den Klang verändernder Ton. Im weiteren Aufsteigen erfaßt die erste Geige wieder einen Dreiklangspunkt (as^1 T. 27), zieht aber in der Aufwärtsbewegung das tiefere es mit, das über den Schritt zu fes in der zweiten Bratsche einen anderen Weg der Ausdehnung sucht³⁴, aber wieder zurückkehrt, als in der Oberstimme der neue Ton ces^2 erscheint.

³² Diese Fassung, in der die Singstimme durch eine Solovioline ersetzt ist, hat M. Balling 1922 in Bd. 20 der Gesamtausgabe veröffentlicht.

³³ Das verdeckte Orchester des Bayreuther Theaters ist wohl auch eine Folge dieser Änderungstendenz im Ton.

³⁴ Wagner schrieb bei der Kompositionsskizze zunächst e statt fes . Im zweiten Singstimmtakt des Liedes, auf den die Stelle zurückgeht, steht e und bleibt in allen Fassungen, da hier der Klang c^7 als Wechseldominant für die im 4. Takt wirklich erscheinende neue Dominant F^7 angedeutet ist. Für das Vorspiel, das

Wagner stellt dem *As-Dur* keinen zweiten Akkord gegenüber, sondern wandelt ähnlich den Takten 10—20 einen Klang durch schrittweise Veränderung an seinen Tönen. Zunächst ist es die Quint, die auszuweichen sucht. Als sie sich wieder stabilisiert, beginnt die Terz zu rücken. Ihre sich durchsetzende Erniedrigung (Oktavierung T. 28 in V. 2) erlaubt auch der Quint einen neuen Versuch. Sie spaltet sich. Zum wieder zurückgeholten *f* kommt in einem ersten Abwärtsschritt *d*, dann *des*.



Bei der fortwährenden Umschichtung des Klangs vollzieht sich der Wechsel nicht immer linear in einer Stimme. Doch den wichtigen Weg der Quint *es—fes—es—d—des* macht Wagner in der 2. Bratsche sichtbar und weist mit einem crescendo eigens auf ihn.³⁵ Die Stimme der Bratsche ist Wagner so wichtig, daß er den Ton *des* — und nur ihn — bei den einsetzenden Bläsern ausspart; das 3. Fagott muß pausieren und kann erst T. 31 hinzukommen: mit *des*.

*

Der Vergleich mit dem Klaviersatz einer Liedbegleitung bietet sich über Wagners eigene Vorlage hinaus auch mit einem Werk Schumanns an, das vom Klangaufbau her ähnliche Merkmale aufweist. Zu Beginn des Liedes *Im Walde* (Eichendorff-Zyklus op. 39 Nr. 11) findet sich ein verwandter Dreiklangsaufbau von der Quint nach unten³⁶ und dann die gleiche Hinzufügung der Sext zur Quint (*fis*¹ und *e*¹ T. 4—5).

bei der 2. Fassung des Liedes hinzukommt, änderte Wagner zu *fes*, da die Verbindung zum vorausgehenden Schritt *es—f* (T. 1—2 *es—f* — T. 2—3 *es—fes*) gewahrt bleiben soll. Dieses *fes* haben im *Tristan* Partitur und Orchesterskizze, weil sie sich direkt an das Lied-Vorspiel halten. Daß die erste Kompositionsskizze jedoch das modulierende *e* der Gesangstakte zitiert, könnte ein Indiz dafür sein, daß Wagner hier schon an die Veränderung des Schlusses von *As* nach *A* gedacht hat, die später wieder gestrichen wurde (vgl. oben Anm. 31).

³⁵ Die Übernahme des crescendo in die 1. Viola geht auf ein Mißverständnis des Stechers im Partiturdruck zurück. Wagner notierte im Autograph für T. 26—34 aus Platzgründen nur je 1 System für die einzelnen Streicher, vermerkte aber für den Stecher am Rand (S. 195): *Nehmen Sie wo möglich doppelte Systeme für die Streichinstrumente*. Der Stecher teilte also die beiden Bratschenstimmen und gab auch der 1. Bratsche das bei Wagner nur unterhalb der Linie stehende crescendo/decrescendo.

³⁶ H. J. Moser (Das deutsche Lied seit Mozart, Bd. 2, Berlin 1937 S. 109f) sah darin ein Zitat der 7. Sinfonie von Beethoven.

Singsstimme. *Ziemlich lebendig.* *mf* *ritard.*
 Kä-ter ei-ne Hoch-zell den Berg entlang, *In Tempo*
 Pianoforte. *ritard.*
Ped.
ritard.
 ich hör-te die Vö-gel schla-gen, *In Tempo*
ritard.

Der vierhebige steigende Vers gab Schumann den treibenden auftaktigen Rhythmus ♩, an dem sich der Klang aufbaut. Mit der vierten Länge, zu der *A* als Baßton eintritt, hätte das Vorspiel vollen Zeilenumfang erreicht, doch hier setzt die Singstimme ein, vom liegenden Baßton in ihrer Gliederung gestützt. Statt eine „Vorspiel-Zeile“ und eine Textzeile in der achtmaligen Folge ♩ zu addieren, schiebt Schumann beide ineinander.³⁷ Deshalb kann das Vorspiel nicht mit Achtelauftakt beginnen, Taktstrich und Pause gehen voraus. Der „Jagdrhythmus“³⁸ verliert mit dem liegenden Baßton seine Kraft, der Klang ruht, die Bewegung verlangsamt sich. Erst das akzentuierte *fis*¹, als liegender Ton den Baß *A* ablösend, gibt neuen Antrieb (*Im Tempo*), der über eine Sequenz *Fis—h/E⁷—A* die Tonika wieder herbeiführt.

Der eindringende fremde Ton *fis*¹ wird in einen neuen Klang gebettet, der als Hochpunkt der Quintkette Kadenzgefälle schafft und mit dem Schlußpunkt der Kadenz ein Glätten des rhythmischen Ablaufs bewirkt. Typischer Kadenzbestandteil sind die abwärtsgehenden Sexten der Oberstimmen T. 6, wodurch über dem dritten Achtel *e* im Baß nicht gleich die Dominante kommt, sondern sich erst über einen Quartsextakkord andeutet.

Beide sich bedingenden Elemente — metrischer Rahmen und Kadenz — fehlen bei Wagner. Das Austauschen der „echten“ Dreiklangstöne führt bei

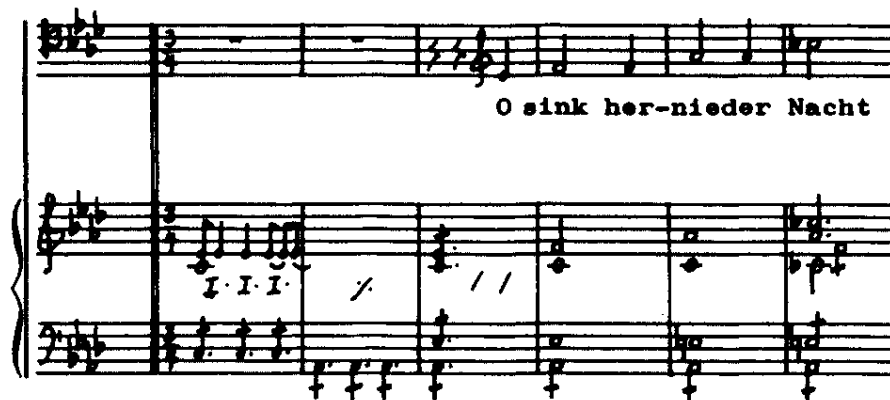
³⁷ Da Schumann aber zunächst dennoch im Vorspiel den Baßton haben wollte, zog er das *A* um ein Viertel vor (ebenso *a* in der rechten Hand), strich diese undeutliche Form jedoch wieder, s. Faksimile des Autographs bei Knaus (Anhang, fünftletzte Seite der unnummerierten Handschrift).

³⁸ So Knaus S. 86.

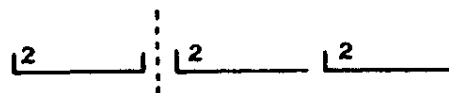
Wagner zu keinen für sich sinnvollen und Kadenzzusammenhang findenden Klangformen. Der eine Klang *As-Dur* wird deformiert, aber nicht aufgegeben.

Für das Wesendonk-Lied gilt diese Beschreibung nur, was die Akkordfolge anlangt. Im Bereich des Metrischen steht es dem Schumannschen Lied näher als dem *Tristan*. Denn im Lied herrscht eine übersichtliche Gliederung. Zwar ging Wagner beim Vorspiel mechanischer Rhythmisierung innerhalb des Taktes aus dem Weg — einzig die gleichmäßig grundierenden Achtel geben überhaupt eine Binnenbewegung —, doch auf der größeren Ebene der Taktordnung folgen sich die Impulse in fest gesteckten Abständen. Durch die regelmäßigen Vorhalte bildet sich eine Zweitaktfolge heraus, deren Einschnitte noch schärfer werden, wenn sich direkt vor Beginn der Singstimme die gleichen zwei Takte wiederholen.

In der Kompositionsskizze des *Tristan* ist diese Gliederung in Zweitaktgruppen zunächst unverändert übernommen.



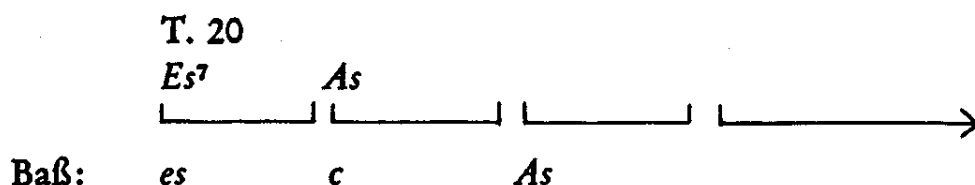
Zwei Takte Tonika-Auffächerung geben eine größere rhythmische Einheit voraus, die für ein Einschwingen des Bewegungsvorganges sorgt: zwei Takte Dreiklangsaufbau nach unten, und vier Takte Ausdehnung nach oben, wobei sich die vier Takte wiederum in zwei untergliedern.



In dieser Ordnung stoßen T. 2 und 3 zwei gleiche Takte in der Art von Vorspielschluß und Gesangseinsatz aufeinander; der dritte Takt ist auch wirklich Einsatztakt für Tristan.³⁰ In der Orchesterskizze tilgte Wagner diese konventionelle Zäsur mit einer einfachen Bemerkung: *bis* steht hier zum 1. Takt mit *c* als Baßton; Wagner will den Takt zweimal haben. In

³⁰ Der irrtümliche Violinschlüssel in dieser Skizze könnte als Hinweis auf Isolde verstanden werden, er scheint mir aber eher ein Relikt aus dem Lied.

der Partitur schreibt er die Wiederholung aus, was gänzlich neue Gruppierung schafft. Die Trennungslinie verschwindet, zwei gleiche Takte gehören als Verdopplung jeder Aufbaustation zusammen.



Statt T. 25 ist nun T. 26 Beginn einer Gruppe⁴⁰, einer Steigerungsgruppe, die sich nicht mehr unterteilen läßt, sondern die bisherige Zweiergliederung in ständiger Spannungszunahme überdehnt. Mit dem unscheinbaren *bis* hat Wagner ein tiefes Atemholen vor der gleichmäßigen Vorhaltsbewegung erreicht und so den umfassenden Bläserinsatz ermöglicht, während im Lied nur das Hinzutreten einer Einzelstimme erkennbar ist.⁴¹ Der Vorhalt überragt erst jetzt im *Tristan* sein gesamtes Umfeld.

Den Singstimmen, die als sichtbarste Änderung zu dem textlosen ehemaligen Vorspiel des Lieds hinzutreten, ist in der momentanen Aufhebung des Gleichmaßes ein eigentümlich schwebender Grund geschaffen. Alle Bewegung steuert allein auf den Vorhalt. Der Anschluß an ihn ist für beide Singstimmen das Ziel. Mit dem Vorhalt finden sie jeweils ihren melodischen Gipfelpunkt, der in vergrößerter Deklamation dem alten „Träume“-Vorhalt ein neues Wort als Signum aufprägt: „*Liebe*“.

Wagner tauschte dafür sogar Zeilen im Text.⁴² In seiner Vorlage hieß es:

1	<i>O sink hernieder</i>	/	<i>Nacht der Liebe,</i>
3	<i>nimm mich auf</i>	/	<i>in deinen Schooss</i>
5	<i>gieb Vergessen,</i>	/	<i>daß ich lebe,</i>
7	<i>löse von</i>	/	<i>der Welt mich los!</i>

⁴⁰ Die Umgruppierung wird auch an einem Blatt mit dem Beginn des Nachtgesangs sichtbar, das Wagner am 11. 2. 1859 an Liszt gesandt hatte. Im gemeinsamen Briefwechsel ist es erwähnt (Ed. S. 237 und 239), seinem Inhalt nach aber erst durch den Katalog Nr. 215 des Musikantiquariats H. Schneider, Tützing 1978, bekannt geworden, wo es S. 32f beschrieben und faksimiliert ist. Wagner begann auf diesem Sonderblatt, das 25 Takte enthält, mit „T. 24“, während in der Kompositionsskizze „T. 23“ der Anfangstakt (nach dem Doppelstrich) gewesen war.

⁴¹ Präsent ist diese Stimme im Lied schon in T. 1–4 durch die Pausen (nicht erwähnt im Revisionsbericht der Gesamtausgabe S. 123), entsprechend sind die Begleitachtel alle nach unten gestielt.

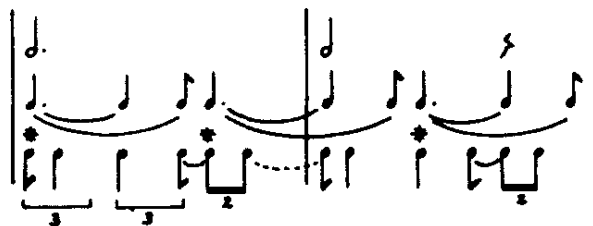
⁴² Wagner benutzte zum Komponieren eine Textabschrift von unbekannter Hand (Wagner-Archiv Bayreuth, A III, h 1, s. Bailey S. 55); vielleicht ist es die Abschrift von Bülow, die Wagner in seiner Autobiographie erwähnt (ed. Gregor-Dellin S. 566).

Das Zeilenpaar 5/6 zieht Wagner nun nach vorne, um nach „*Liebe*“ als nächstes Schwerpunktwort das fast gleichklingende „*lebe*“ anzuschließen, so daß mit jedem Vorhalt der Ruf „*Liebe*“ zu erklingen scheint.

Auch in der musikalischen Notierung ist der Vorhalt besonders gekennzeichnet. Für ihn wechseln die Stimmen eigens in den 3/4-Takt — die Textdehnung verlangt nach dieser Schreibweise.

Hebung und Senkung haben sonst nur zwei Viertel Raum. Zur Verlebendigung des in der Kompositionsskizze noch dominierenden Rhythmus $\text{♩} \text{♩}$ schrieb Wagner schon in der Orchesterskizze den 9/8-Takt, der für die Kürze geschmeidigere Formen bietet. Damit entstehen komplizierte Verschiebungen. Zunächst überlagern die kleineren Notenwerte des 9/8-Takts den 3/4-Takt in einem größeren Bogen, wenn sie sich zu einem latenten 3/2-Takt gruppieren.⁴³ Da Tristan und Isolde den Text nicht gleichzeitig, sondern um zwei Takte verschoben vortragen, greifen 3/2-Deklamation und 3/4-„*Liebe*“-Ruf unablässig ineinander.

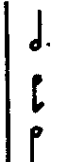
Während die 3/2-Gliederung (bzw. 9/8) nur Ebene der Deklamation ist, finden die 3/4-Einheiten in den Bläsern des Orchesters weiteren Rückhalt. Durchpulst werden beide Gruppierungen von den Synkopen der Streicher, die zum ersten Mal in T. 10 auftreten und ab T. 20 zunehmend in den Vordergrund rücken, da sie den Klangaufbau tragen. Obwohl sich die Triolen des 3/4-Takts mit dem 9/8-Takt decken könnten, bewahrt sich diese dritte rhythmische Schicht ihre Eigenständigkeit. Mit dem 9/8-Takt trifft sie sich in zwei Takten nur dreimal (Sternchen).



Das zweite und dritte Zusammenfallen ist freilich nur rechnerisch überprüfbar. Von ihrer Haltung her — im 1. Takt unbetonter Durchgang im 9/8-Takt, angestoßene Synkope bei den Triolen — sind die Stellen nicht

⁴³ Wohl um die Spannung zum eigentlichen 3/4-Takt zu bewahren, schreibt Wagner keinen dreimaligen 6/8-Takt. Er müßte dann eigene Taktstriche ziehen, was der Gliederung zuviel Gewicht geben und die Orientierung erschweren würde. In der Orchesterskizze gibt Wagner die Vorzeichnung „3/4—9/8“, notiert in der Partitur aber schließlich jeden Wechsel einzeln.

zusammengehörig.⁴⁴ Instrumente und Singstimmen sind ineinandergeschoben, was eine fortwährend andere Verwirklichung der einzelnen drei Viertel bewirkt. Die Zwei erscheint nur in den Streichern, die Drei nur in der Singstimme, die folgende Eins in Streichern und Bläsern zusammen, die Zwei in Streichern und Singstimme.

		♩ = 3/4 der Bläser ♪ = Triole der Streicher ♩ = „3/2“ der Singstimmen
		
		

Der feste Punkt ist allein die Eins des ersten Taktes, die allen Gliederungen gemeinsam ist. Die Drei des zweiten Taktes hingegen erscheint überhaupt nicht. In diesem Takt streben die rhythmischen Schichten vollkommen auseinander. Mit dem Pausieren der Bläser fehlt die schützende Überdeckung und der wogende Untergrund tritt hervor, in den die Duole der Streicher etwas Bremsendes bringt. Das kaum merkliche Innehalten überträgt sich auf die Singstimme. Wagner ändert die ursprüngliche Formel


von T. 30 auf


in T. 32 und 34, wo sich die für ein 3/4-Empfinden auf einen irrationalen Wert verlängerte letzte Note gegen glattes Ablaufen stemmt.

Ermöglicht werden die kleinen Sonderbewegungen von der großen Einheit des Zweitakters mit seinem ruhenden Klang. Einzige Veränderung in ihm ist die Lösung des Vorhalts, die den 3/4-Takt allen anderen Bildungen überordnet. An die Stelle der füllenden, gleichmäßig klopfenden Achtel im Wesendonk-Lied ist eine Vielschichtigkeit getreten, die dem vorher mechanischen Ablauf lebendige Beweglichkeit gibt.⁴⁵

*

⁴⁴ Ähnliches gilt für Triole und 3/4-Takt, die nur die Eins jeweils gemeinsam haben, und zwar ursprünglich nur beim 1. Takt, da Wagner in der Orchester-skizze zum 2. Takt überbindet (s. gestrichelten Bogen in der Zeichnung) und auf den Bogen erst in der endgültigen Partitur verzichtet; um die Eins des 2. Takts aber nicht hervorzuheben, zog Wagner einen großen Bogen über zwei Takte.

⁴⁵ A. Sommer (Die Komplikationen des musikalischen Rhythmus in den Bühnenwerken R. Wagners, Giebing 1969) geht auf den Nachtgesang im *Tristan* nicht näher ein, beschreibt aber eine verwandte Stelle zutreffend: „Drei unterschiedliche rhythmische Strukturen bilden hier einen komplizierten Gesamtrhythmus, in dem mehrere Konflikte gleichzeitig wirken“ (S. 108, vgl. auch S. 93). Was Wagner damit bewirkt, bleibt jedoch unerklärt.

Die autonome Beweglichkeit der Einzelstimmen greift die Klangstruktur an, auch wenn die sich folgenden Akkorde ihrer Tonzusammensetzung nach in Lied und Oper identisch bleiben. Während aber beim Klaviersatz noch das Alternieren von Akkorden dominiert, wandelt das Orchester deren Beziehungen und Formen. Herausgehobene, rhythmisch unabhängige lineare Bewegung in kleinsten Schritten, vorwiegend Halbtonschritten, löst sich vom Akkordwechsel, der in den Tonveränderungen nicht mehr sicher mitgegeben ist.

Für das Lied bietet die Akkordbenennung in der Vorhaltskette keine Schwierigkeiten. Vier verschiedene Septklänge reihen sich aneinander: *Des*⁷, „*Es*⁷“, *As*⁷, „*Es*⁷“. Zwar hat jede Dominante ihr eigenes Ziel, dennoch bleibt die Tonart nicht unsicher, da die Vorhaltsoberstimme nach einem Wiedererwerb des *As-Dur* verlangt. Dadurch entsteht immer ein viertaktiges Klangpaar, dessen erster Teil ins Weite strebt, während der zweite die Bewegung einfängt; der erste Klang *Des*⁷ drängt aus dem *As*-Bereich heraus, der zweite holt ihn zurück.⁴⁶

Vorhalt	<i>es</i> ² — <i>des</i> ²	<i>f</i> ² — <i>es</i> ²	<i>f</i> ¹ — <i>es</i> ¹
	<i>Des</i> ⁷ „ <i>Es</i> ⁷ “	<i>As</i> ⁷ <i>Es</i> ⁷	<i>As</i> <i>Es</i> ⁷

Die gleichen Angaben werden für die Orchesterpartitur jedoch fraglich. Die funktionalen Tendenzen sind hier von anderen Kräften unterwandert. Nicht nur das Eigenleben der Stimmen sondern auch die Großbewegung negiert die traditionell eine Progression steuernden Akkordspannungen. Die Dynamik, die nicht wie im Lied getreu dem Vorhalt folgt, sondern in einem eigentümlich selbständigen Wachsen und Fallen | ♩. < > | ♩. dem dissonanten Klang Leben einhaucht, geht über die vom Akkord bestimmte Gliederung hinweg und hebt die mechanische Halbierung des Zweitakters auf.

Die gleiche Vorhaltskette im *Tristan* fordert eine andere Deutung. Der ganze Teil von T. 22—40 umschreibt *As-Dur* — darin verrät sich noch der Liedanhang, der Schlußklang ausbreitet. Der Klang wächst an, dehnt sich von dem einen Ton *es* T. 21 auf fast drei Oktaven (*As*—*f*²), innerhalb derer jede mögliche Stelle besetzt ist. Mit der Erweiterung geht ein poco crescendo ab T. 31 einher, das über Kleindynamik hinwegzieht, T. 33—34 seinen Höhepunkt erreicht und einem diminuendo weicht, dem auch wieder Reduktion im Umfang entspricht.

⁴⁶ Wagner ersetzt an dieser ersten rückzentrierenden Stelle („*Es*⁷“) die echte Dominante mit dem Septakkord der VII. Stufe von *as* (*g—b—des—fes*), damit *es*² dissonanter Vorhaltston sein kann.

Wie sich die klang-entstellenden Töne von T. 26—28 nicht isoliert verstehen ließen, so bleiben die fremden Dominantklänge der Vorhaltskette für sich genommen ohne Sinn. Ihre vertraute Funktion haben sie abgelegt. Sie sind zu Klängen erweiterte „Störtöne“ in *As-Dur*. Für das übergreifende *As-Dur*-Empfinden ist die Fähigkeit des Klangs verantwortlich, seine Konturen aufzulösen und um die ursprüngliche Gestalt einen Hof zu breiten. Der eine, als Baß durchklingende Ton *As* wahrt die Einheit.

Das Hauptmittel waren für Wagner die eindringenden fremden Töne, die den Klang zu sprengen suchen. Ausgehend von es^1 — dem zentralen Ton schon seit T. 10 — war das Erhöhen zu f^1 ein erster Schritt im ständigen Zerren am Klang gewesen. Mit der Oberoktav des es^1 konnte sich der Störton f zum Klang *Des*⁷ verbreitern, in dem es^2 als dissonanter Ton weichen mußte. Erst die Überhöhung des Vorhalts zu f^2-es^2 , mit der die Spannungsintensität im Klang ihre äußerste Dichte erreicht, gibt dem *es* als Lösungston seine Stellung zurück. Eine Umkehr wird eingeleitet, die vollendet ist, wenn der Störton f auf seinen ursprünglichen Punkt f^1 eingengt ist und wieder in die Quint es^1 des *As-Dur*-Dreiklangs zurückgeht — ein Schritt, den das 1. Horn in T. 37—38 vollzieht.⁴⁷

Das Wesen der Tonart ist im *Tristan* gegenüber dem Lied verändert. Die Grundtonart hat keine vitale Präsenz mehr. Der Tonikapunkt ist zu einem Raum geweitet. Dieses Vorherrschen der Raumwirkung gibt der Tonika die Möglichkeit zu verschiedenen Stadien. Nach dem Herausbilden von *As-Dur* zu Anfang des Nachtgesangs (T. 1—20), der allmählichen Ausrichtung auf *As* durch die Begrenzung der Bewegung auf die Dominante *Es* hin, ruhte *As-Dur* als breite Klangfläche. Alle Bewegung in diesem statischen, progressionslosen Zustand ist direkt auf den Grunddreiklang bezogen, der sich verfärbt und wieder klärt. Das direkte *As-Dur* weicht einem allgemeinen *As-Dur*-Empfinden.⁴⁸

Sucht man in Wagners Schriften nach eigenen Hinweisen auf diese neue und besondere Art der Tonartausformung, stößt man nur auf jene pauschalen Darlegungen, die über die wirkliche Arbeit und über die Entstehung eines Werks keinen Aufschluß geben.⁴⁹ Eine private Äußerung von

⁴⁷ Wegbewegung vom *es* und Rückkehr zum *es* spielen für die lineare Entwicklung auch im weiteren Verlauf eine wesentliche Rolle:

T. 25—26	es^1-f^1	f^1-es^1	T. 39—40
40—41	es^1-fes^1	f^3-es^3	61—64
65—66	es^1-e^1	$fis^3-f^3-e^3-es^3$	101—104

⁴⁸ Kurth sprach interessanterweise von einem „Tonikagefühl“ (1923 S. 129).

⁴⁹ Vgl. die bekannte Äußerung über die *Urverwandtschaft der Tonarten* in *Oper und Drama* (Ges. Schr. IV S. 154). Im Sinne von Kompositionstechnik am aufschlußreichsten ist noch die späte Schrift *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* aus dem Jahre 1879.

Wagner offenbart hier mehr, zwar nicht im kompositorischen Detail, aber doch in der Einschätzung des Fertigen: *Der Eingang zu meiner Musik ist das As-dur aus Tristan: Beethoven, Bach, Mozart, alles gut, aber das ist meine Musik.*⁵⁰

*

Die räumliche Bestimmung der Tonart wird nochmals deutlich, wenn man die Schlüsse in Lied und Oper vergleicht. Im Lied genügte eine Verlangsamung, um die Bewegung bei der Tonika verharren zu lassen. Der ursprüngliche Liedausklang bringt den vollständigen Akkord wie einen Schlußpunkt.

2. Fassung



3. Fassung



Für die dritte Fassung, die nach dem *Tristan* entstanden ist⁵¹, konnte Wagner das Hinzugewonnene nicht wieder vergessen und kennzeichnete die Kontraktion des Klangs. Der große Bogen von f^1 bis c^1 verweist auf das Zusammenziehen, wozu c^1 eigens nach oben gestielt wird. Eine Pause ersetzt schließlich den Baßton *As*, so daß der Klang auf eine Form reduziert ist, die nur im *Tristan* vorkommt.

Für den *Tristan* selbst war auch ein solcher Schluß noch ungenügend, weil er eine punktuelle Tonika statt eines flächigen Tonika-Eindrucks gibt. So unterbleibt zunächst jeder Schluß, in T. 41 leitet das Tagesmotiv in der Oboe eine neue Entfaltung ein. Die Beruhigung des *As-Dur* folgt erst 64 Takte später⁵² bei „*Niewiedererwachens wahnlos holdbewußter Wunsch*“.

Wagner greift hier auf eine andere Stelle des Liedes zurück, nämlich auf die letzten beiden Zeilen des Gesangsteils.⁵³ Nach breiter Dominante wird dieses Stück mit seinem liegenden Grundton eingefügt, das die Tonika in Bewegung hält: die Septim ges^1 löst ein Suchen nach dem ungetrübten Klang aus, das alle Dreiklangstöne weiterrückt, um reines *As-Dur* wiederzugewinnen; in T. 3 dringt es wirklich durch — die pausierende Harfe er-

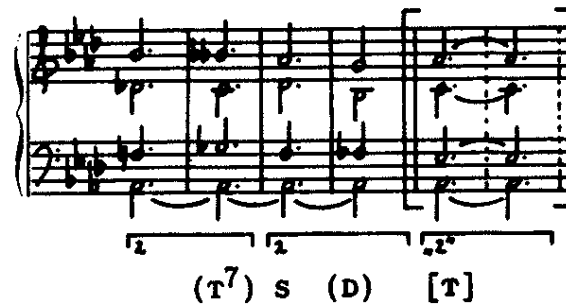
⁵⁰ Cosima Wagner, Tagebuch unter dem 4. 4. 1879 (Ed. II S. 325).

⁵¹ Diese Fassung wurde 1862 von Schott in Mainz veröffentlicht.

⁵² Zu diesen 64 Takten s. S. 252 ff.

⁵³ 1. Fassung T. 41—47.

hält an dieser Stelle die *As-Dur*-Vorzeichnung. Mit der geklärten Tonika schwächt sich die Bewegung ab. Nach kurzem Pendeln sinkt der Klang zusammen, alle Töne gleiten wieder herab.⁵⁴ In diesem Schluß schimmert eine Kadenzfolge T⁷—S—D—T durch, die zwar wegen der unabhängig und nicht im Akkordsinne geführten Linien kaum in den Vordergrund kommt, doch in ihren gleichmäßigen Schritten einen Rahmen absteckt, in dem der Platz der Schlußtonika schon vorherbestimmt ist:



Der Schlußklang erscheint jedoch nicht. Schon an der Stelle der Dominante bricht der Zusammenhang. Wenn das störende *fes* der Bratsche endlich nachgibt, zieht es andere Stimmen mit sich und leitet so in einen ganz neuen Klangbereich, den die Bläser entfalten. Die endgültige Tonika wird überdeckt. Ihr realer Klang ist verzichtbar. Es genügt Wagner im *Tristan*, diesem Klang einen Platz zugewiesen zu haben.

Der Anfangstonika des Liedes entsprach ein Schlußakkord. Aufbau und Klangumbau im *Tristan* vollenden sich in einer achttaktigen Tonikafläche, die noch einmal gärt, bevor Ruhe in die Bewegung kommt.

⁵⁴ Der Gang der Unterstimme lautete zunächst in Anlehnung an das Lied *f—ges—fes—(es—d—des)*, zu *fes* im 7. Takt notierte sich Wagner in der Orchesterskizze aber ein Fragezeichen mit Bleistift und verschob es in der Partitur um einen Takt, um außer der Oberstimme auch diese Linie rein chromatisch zu führen.

3. Brangäne-Ruf

(T. 1 = 1 Takt vor „Einsam“ — DP S. 235, EP S. 361, TP S. 569)

Der Verzicht auf die Tonika am Schluß des Nachtgesangs dient auch der größeren Gliederung. Die Szene geht ohne Unterbrechung in einen neuen Teil über. An der vorfixierten Schlußstelle, die dem *As-Dur* seinen Platz einräumt, kehrt der erste große Vorhalt und mit ihm der ganze Anfang des Nachtgesangs wieder. Ein Zurückmünden in den Anfang ersetzt den Schluß.

Damit ist aber kein wiederholbarer Kreis geschlossen. Die Wiederkehr des Nachtgesangs vollzieht sich auf einer neuen Stufe. Kein Text ist mehr nötig, um dem Vorhalt das Signum „Liebe“ aufzudrücken. Die begriffliche Dimension der Sprache wird für außerhalb dieser Musik Liegendes frei. Gleichzeitig verdeutlicht der Einbezug von Brangäne die veränderte Perspektive. War der Nachtgesang vorher wie in unmittelbarer Nähe erschienen, schwenkt nun die „Einstellung“ in die Totale und erfaßt so auch etwas von der Umgebung.

Daß sich der Vergleich mit filmischen Mitteln aufdrängt, liegt wesentlich an der Art des Szenenwechsels, die vorausnimmt, was später im Optischen die Überblendung leisten wird. Zwei verschiedene Abläufe durchdringen sich; das ursprüngliche Bild verblaßt und läßt so das neue immer deutlicher hervortreten. Diese Technik führt Wagner im Akustischen durch. Der Nachtgesang verklingt, seine Schlußstelle wird nicht mehr hörbar. Umgekehrt hat auch der verwandelt wiederkehrende Anfang seinen unhörbaren Teil. Nicht allein, daß die Dynamik mit ppp um eine Stufe zurückgenommen ist und das poco crescendo warten muß: der eröffnende Klangaufbau fehlt überhaupt. Wenn die Musik wahrnehmbar wird, ist sie bereits bei der Vorhaltskette von T. 29 angelangt. Dem Hörer entsteht in seinem Zeitempfinden ein Sprung, als hätte er geträumt — geweckt hat ihn das Emporkommen der *Des⁷*-Dominante, die sich auf den Platz der *As-Dur*-Tonika gedrängt hat.⁵⁵

Den einen Punkt der Umorientierung dehnt Wagner, als könnte er die Zeit stillstehen lassen. Brangäne setzt nicht zusammen mit dem Vorhalt ein, sondern erst einen Takt später. Und auch dieser Einsatz bleibt im Ungewissen. Der Ton kommt nur allmählich über ein crescendo in den

⁵⁵ Lorenz spricht hier von Verkettung („um sich beim letzten Ton mit der folgenden Periode zu verkettten“, S. 113), eine technisch nur scheinbar korrekte Benennung, die Wesentliches verdeckt.

Vordergrund; kein sichtbarer Auftritt legt den Beginn fest, Brangäne bleibt verborgen (*von der Zinne her, unsichtbar*). Erst nach vier Takten, wenn Orchestergliederung und Brangäne-Ruf eine gemeinsame Stelle haben, ist der neue Ablauf ganz herausgebildet.

Schon im langsamen Auftauchen kündigt sich an, daß die Entwicklung über die früheren Grenzen hinweggehen wird. Die Bindung an den zusammenschließenden Baß ist gelöst; das ruhende Fundament ist verschwunden, der Baßton *As* in den synkopischen Begleitrhythmus eingegangen. Ein ausgreifendes Arpeggio der Harfe verselbständigt den Einzelklang.

Der Vorhaltsoberstimme ist so die Möglichkeit gegeben, sich weiter auszubreiten. Mit dem Überschreiten der alten Begrenzung f^2/es^2 verläßt sie den engeren Tonikabereich. Keine Dominante lenkt wieder nach *As-Dur*. Das frühere regelmäßige Rückzentrieren fällt aus. Der Baß schlägt nach *Fis* um. Die Vorzeichnung wechselt. Die Oberstimme strebt weiter, ohne die vorausgegangene Formel zu wiederholen. Wenn zum Vorhalt T. 11 abermals der Baß wechselt, ist gleichsam ein Tor aufgestoßen. Denn das *diminuendo* vermindert nur die äußere Klangfülle. Die Stimmfaltung hat alle Hemmnisse überwunden. Die Begrenzung wird in beiden Richtungen geweitet: der Baß fällt, der obere Vorhalt steigt.

In der Folge der neuen Klanguausfächerung *Des⁷—D—A⁷—G—Cis* T. 10—17 läßt sich anfangs noch eine Trugschlußfortschreitung erkennen.⁵⁶ Doch das Weitere widersetzt sich endgültig hörbarem Bezug auf eine Tonika. Jeder Klang weist auf einen Bereich, ohne ihn selbst zu erfüllen.⁵⁷ Das Aufgeben von *As-Dur* hat eine Kraft freigesetzt, die in immer neuen Wellen den Raum weitet und fortwährend neue Bereiche erschließt.

Der Zusammenhang ist im linear expandierenden Fortgang der Außenstimmen gegeben, nicht in einer funktionalen Beziehung der Einzelklänge. In T. 16 bereitet sich ein Ende der Expansion an. Oberstimme und Baß finden in den gleichen Ton *cis*. Ein zwei Takte frei von Septime oder Vorhalt ruhender *Cis-Dur*-Klang festigt das Zusammentreffen der Außenstimmen. Eine neue Begrenzung ist gefunden, die für den ganzen Brangäne-Ruf Gültigkeit behält.

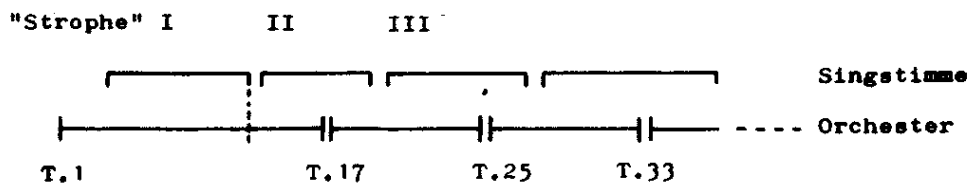
*

⁵⁶ *Des—Eses* bzw. *Cis—D* in *ges-* bzw. *fis-moll*. Die weitergehende Konstruktion von Lorenz (II S. 114) mit Doppel- und Tripeldominanten scheint mir nicht mehr nachvollziehbar.

⁵⁷ *Des* und *A* haben mit ihren kleinen Septimen die Gestalt von Dominanten, *D* und *G* sind durch den Tritonusvorhalt in subdominantischen Bereich verwiesen.

Wächtergesang nannte Wagner die Unterbrechung der Liebesszene in der knappen ersten Prosaskizze vom 20. August 1857⁵⁸ und verweist damit auf die mittelhochdeutsche Dichtung, die für diese Situation — mit dem Ankündigen des Tagesanbruchs mahnt ein Wächter die Liebenden zum Abschied — den Typus des Tage- oder Wächterlieds ausgeprägt hatte.⁵⁹ Kühn nimmt sogar an, daß bei Wagner „die Gesangsmelodie und vielleicht auch der Text altdeutschen Ursprungs in der Weise seien, daß alte Vorbilder phantasievoll nachgeschaffen wurden“.⁶⁰ Für die Melodie liegt allerdings die Ableitung aus einem eigenen Motiv Wagners näher. Das den 2. Akt beherrschende Tagesmotiv ist auf 8 und 9 Takte gedehnt (Brangäne T. 2—10, 11—18, 19—26), so daß drei gleichartige „Strophen“ entstehen⁶¹, gesteigert jeweils durch das Höherrücken.

Das Orchester folgt dieser klaren und liedmäßigen Einteilung der Singstimme jedoch nicht, sondern geht unabhängig neben ihr her.⁶²



Außerlich zeigt sich die Inkongruenz am Fehlen gemeinsamer Zäsuren, intern ist sie von einer Gegensätzlichkeit in der Struktur veranlaßt: Die

⁵⁸ Kühn S. 117. Kühn hat 1971 eine ausführliche Studie über den Brangäne-Ruf veröffentlicht (Brangänes Wächtergesang. Zur Differenz zwischen dem Musikdrama und der französischen großen Oper, in R. Wagner, Werk und Wirkung, hrsg. von C. Dahlhaus, Regensburg 1971, S. 117—125), die im folgenden mehrfach herangezogen wird.

⁵⁹ Zu Umkreis und Verbreitung des Tagelieds s. Gisela Rösch in Handbuch des Volkslieds (ed. R. W. Brednich, L. Röhrich und W. Suppan) Bd. 1, München 1973 S. 483—550. Das Tagelied als Hintergrund für die Liebesszene im *Tristan* hatte G. Adler schon 1923 genannt („... als Ganzes auf das Tagelied gestellt“, S. 68 und 281); vgl. auch Wapnewski S. 55.

⁶⁰ Kühn S. 121. Als Begründung gilt ihm die „Reihung von Kurzzeilen, die bei Wagner nicht häufig ist“, wobei er übersieht, daß die gesamte *Tristan*-Dichtung aus solchen zwei- und dreihebigen Kurzzeilen besteht, auch wenn grammatikalische Einheiten sich oft erst aus der Doppelzeile ergeben. Doch Wagner notierte in einer *Bemerkung für den Setzer* über die Zeileneinteilung eigens: *Die Verszeilen sind durchgehend nur in zweifacher Weise abzusetzen, um die kürzere Zeile zu 2 Accenten und die längere zu 3 zu bezeichnen* (sog. Drittschrift der Dichtung, Wagner-Archiv Bayreuth).

⁶¹ Lorenz II S. 113: „Brangänes Wachtgesang. Er zeigt in der Singstimme, welche nichts anderes als das langgezogene Tagesmotiv darstellt, drei gleiche 8taktige Strophen (jedesmal höher gehoben)“; vgl. George S. 179.

⁶² Kühn (S. 119: „deutlicher Einschnitt“) sieht T. 10 noch einen gemeinsamen Abschluß, der vom Neubeginn der Violinen T. 11 und geänderter Harfenfiguration auch bestätigt wird, doch das Orchestercrescendo geht bis T. 11, so daß von der großen Bewegung her die Takte 1—16 als Einheit gelten wollen.

Singstimme bezieht sich auf den großen 3/2-Takt⁶³, die Orchestervorhalte verwirklichen hingegen einen 3/4-Takt. Immer bei den kurzen Textsilben tritt das Divergieren unmittelbar zutage — in allen halben Noten stellt sich Brangänes Part gegen den Orchesterablauf.

Wenn die Bläser T. 17 in dem langgezogenen diminuendo, das allein für sie gilt, motivische Kraft und damit den prägenden Vorhalt verlieren, greift der Eigenrhythmus der Singstimme auf einen Teil des Orchesters über. Die in den Vordergrund kommenden Violinen (*ausdrucksvoll*) behalten jedoch die Gliederung in drei Vierteln; ihre Synkopenverschiebung um ein Achtel ist nur auf den 3/4-Takt beziehbar. Singstimme und motivische Oberfläche des Orchesters bleiben getrennt, auch wenn ein zweitaktig gliedernder neutraler Untergrund beiden die Basis geben kann.⁶⁴

Die Musik des Orchesters gehört nicht zu Brangäne, sie gehört zu Tristan und Isolde: alle Motive des Nachtgesangs wiederholen sich in gleicher Reihenfolge⁶⁵; das erste findet sogar noch eine Beziehung zum Text. Wenn T. 15—16 der Vorhalt zum letzten Mal erscheint, ist er wieder mit dem Wort „*Liebe*“ verbunden.

	Nachtgesang	Brangäne-Ruf
1. Synkopengrundierung	T. 10—94	1—28
2. Vorhalte („ <i>Liebe</i> “)	24—40	1—16
3. Tagesmotiv	41—57	[Brangäne]
4. „ <i>Barg im Busen</i> “	65—76	16—36
5. Schlummermotiv	77—86	25—32
6. Tagesmotiv	87—94	27—33
7. Tristanakkord	95—96	33
8. Harfen- und Streicherarpeggio	97—100	1 (bzw. 17)—48

⁶³ Kühn S. 119.

⁶⁴ Die Synkopengrundierung der 2. Hälfte von V. 1, V. 2 und Va. behält bezeichnenderweise ihren 9/8-Takt, der erst mit der Beendigung der Synkopen T. 29—30 aufgegeben wird. T. 26 verkürzt sich der Warnruf Brangänes. Dem unvermittelten 3/4-Takt weicht das Orchester nun durch Umschlag auf den 3/2-Takt aus (Tagesmotiv in der Oboe T. 25f, geändertes Geigenmotiv T. 27f), der akzentuierte Einsatz des gestopften Horns drängt sich zwischen die Gruppierungen.

⁶⁵ Dahlhaus möchte „beinahe von einer Variation sprechen“ (1974 S. 483): „Das Wächterlied erscheint als deutlich abgesetzte und in sich geschlossene Periode, ist aber andererseits — zum Ausgleich der formalen Isolierung — mit dem Nachtgesang so eng verwandt, daß man beinahe von einer Variation sprechen kann: Die Motivfolge — Träumeakkorde; Anfang der Melodie ‚Barg im Busen uns sich die Sonne‘ und Motiv des ‚Todestrotzes‘ — entspricht dem Nachtgesang.“

Als Verknüpfung zwischen realem Ertönen und späterem Nachklingen hat Wagner den Synkopenuntergrund des Anfangs am Ende des Nachtgesangs nochmals angedeutet (Horn T. 103—108) und das überhöhende Harfenarpeggio des Schlusses (T. 97ff) direkt in den Brangäne-Ruf hinübergeführt, wo es für die ganzen 48 Takte durchgehalten bleibt, so daß in der unterschwelligen Begleitschicht eine gemeinsame Grundierung für beide Teile geschaffen ist. Über ihr laufen zweimal in der gleichen Reihenfolge die Hauptmotive ab.

Doch während die Motive beim ersten Mal in sukzessivem Hintereinander einen gegliederten Ablauf bewirkten, sind sie für die Dauer des Brangäne-Rufs ineinandergeschoben. T. 25—32 durchdringen sich drei selbständige Motive, wobei das aufsteigende in den Geigen (entspricht „*Barg im Busen*“ von T. 65) sogar noch Nebentriebe entwickelt (T. 21 zwei 1. Violinen, T. 23 Soloviola, T. 29 Solovioline).

Aus 96 werden 33 Takte. Das Nacheinander einer realen Zeitlichkeit ist aufgehoben. Denn das aktive Geschehen des Präsens ist auf Brangäne übergegangen. In der Musik des Orchesters eröffnet sich eine zweite, irrealer Dimension, für deren retrospektive Zauberwelt der augenblickliche Zeitablauf keine Gültigkeit besitzt.⁶⁶

*

H. Kühn hat das Disparate von Brangäne-Stimme und Orchester mit „kontrapunktischer Fügung“ (S. 119 und 120) erklärt und so zwar die Eigenständigkeit, zugleich aber auch eine Einheitlichkeit im Sinne komplementären Ineinandergreifens beschrieben. Das trifft andere Musik, Musik deren gegensätzliche Teile doch immer den gemeinsamen Bezug auf die gleiche Zeitebene haben.⁶⁷

Kontrapunktische Struktur in gegensätzlichen Motiven, die so zuwiderlaufen, daß der Eindruck von Szene entsteht, einer Szene, die manchmal fast in die Nähe der Groteske kommt, gehört von früh an zum Tagelied, das für Wagner die Anregung gab, auch wenn er kein historisches Beispiel

⁶⁶ Vgl. schon Porges (1867 S. 40): *Die Stimmung des Moments ist mit einer Objektivität dargestellt, wie bei epischen Kunstwerken, wo die Vorgänge als bereits vergangene vor die Seele treten.*

⁶⁷ Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist beispielsweise in der Oper das Ineinanderwirken von Solo und Chor. So sind in Händels *Acis und Galathea*, in der Szene nach Acis' Tod, klagende Galathea und tröstender Chor in der musikalischen Ausführung quasi auf verschiedene Stufen der Bühne gestellt. Dabei ist aber schon vom Text her die Gleichzeitigkeit Voraussetzung für das Kommentieren des Chores. Musikalisch entspricht dem das gemeinsame Teilhaben an einer übergeordneten harmonischen Sequenz (T. 47—54).

kennen mußte⁶⁸: der Typus hatte sich in Operninterzetten erhalten, die immer wieder die alte Tageliedkonstellation von Zwei gegen Einen abbilden.

Wagner genügte kontrapunktisch geregelte Doppelmotivik jedoch nicht. Er verwirklicht das Zusammenzwingen von Gegensätzlichem auf neue Weise: im Aufheben der Gleich-Zeitigkeit. Zu Beginn des Brangänerufs spaltet sich die Bühnenwirklichkeit. Hinter dem realen Handlungsfortgang entsteht in der Musik eine zweite Dimension mit eigener Zeitbestimmung, eine zweite Wirklichkeit.

Wagner ist mit dieser abermaligen Trennung von Vokalem und Instrumentalem eine 1840 noch unvorstellbare *Kombination*⁶⁹ gelungen. Mit ihr hat das zur Vorlage dienende Tagelied eine neue szenische Formung mit ganz eigener Bühnenwirkung erfahren. Das *Sprachvermögen* des Orchesters — ein Hauptgesichtspunkt für Wagner in seiner Schrift *Oper und Drama*⁷⁰ — erlaubt ein Zurücktretreten von Tristan und Isolde. Aus dem mehrtextigen Gegeneinandersprechen wird ein Gegeneinander von Sprechen (Brangäne) und Schweigen (Tristan und Isolde).

⁶⁸ Im Tagelied *Wach auf mein Hort* von Oswald von Wolkenstein (DTÖ IX/1 S. 200f) ist die kleine Szene noch nicht musikalisch realisiert, sondern nur textlich durch das Abwechseln der Personen in den drei Strophen. Beim Mönch von Salzburg (*Hör liebste Frau*, erstmals ediert von G. Adler in VfMw 2, 1886, S. 316—321) ist das Alternieren bereits in die Strophe hineingezogen und in der Notierung gekennzeichnet (*das swarz ist er, das rot ist sy*). Der *wachter darzu* spricht in einer 2. Stimme gleichzeitig seine warnenden Worte. In anderen Fällen ist der *wachter* nur durch seinen Hornruf gegenwärtig (s. die signalhafte Unterstimme in *Das Nachthorn*, erstmals ediert von A. W. Ambros, *Gesch. der Musik* Bd. 2, Leipzig 21880, S. 478f). Im allgemeinen ist aber gerade die Mehrtextigkeit untrügliches Zeichen für Tagelied. Deshalb wohl ist das Tagelied im 16. Jahrhundert Hauptwurzel für das „simultane“ Quodlibet, dessen Mehrtextigkeit nicht von der Motette herleitbar scheint (so Gudewill in MGG X Sp. 1825), sondern eher vom Szenischen des Tagelieds, das eine Wendung von der Situationsdrastik zum Bericht hin nimmt und deshalb künstlichere Vertonungsformen fordert. Das Musterbeispiel des Quodlibets, Mathias Greiters *Elslein* (Chorwerk 87 Nr. 9, vgl. auch Nr. 8), von Schmeltzl mit dem besonderen Lob *von edler Art* bedacht, bezieht sich in allen vier übereinandergelegten Texten und Melodien aufs Tagelied. Mit der späteren, geistlichen Tagelied-Parodie verschwindet der Zusammenhang Tagelied und Quodlibet. Schon Prätorius (*Syntagma* III S. 17f) ist er nicht mehr geläufig.

⁶⁹ Vgl. oben Kap. V, 1a. 1860 schrieb Wagner über die Entstehung des *Tristan*: *... daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte* (Zukunftsmusik, *Ges. Schr.* VII, S. 119).

⁷⁰ *... haben wir dieses Sprachvermögen des Orchesters deutlich dahin zu bezeichnen, daß es das Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen ist* (*Ges. Schr.* IV, S. 173).

Sollte Wagner das gemeint haben, als er von der *Kunst des tönenden Schweigens*⁷¹ sprach? Wagner nahm eben damals, im Oktober 1858, die Arbeit an der Orchesterskizze zum 2. Akt wieder auf. Noch war er am Anfang der zweiten Szene⁷², doch die Kompositionsskizze der ganzen Stelle war schon fertig. Hier war das *tönende Schweigen* in den Vorhalten angedeutet, die aber plötzlich aussetzen (f. 14' I T. 3); es bleibt außer der Singstimme nur der Baß mit sparsamen Zusatzangaben, die in der Orchesterskizze zunächst zu bloßer Füllung erweitert sind; sie stützen in einer 3/2-Gliederung den Brangänegesang. Die eigentliche Musik, die der zweiten Dimension, ist nicht in den klavierauszugartigen Entwurf eingearbeitet. Wagner notierte sie auf ein eigenes Blatt zu S. 27, das die Streicherpartie sowie das Oboen- und Hornthema in Partitur enthält — die beiden Bereiche sind auch in der Niederschrift geschieden.⁷³

Das Orchester

Seit jeher galt der Brangäne-Ruf als Glanzstück einer Orchestertechnik. Klangreichtum, Farbenpracht und eine Vielfalt filigraner Einzelzüge machten gerade diese Partiturstelle zum bewunderten Vorbild einer späteren Generation. „Nur wahrhaft sinnvolle Polyphonie erschließt die höchsten Klangwunder des Orchesters . . . Dies ist das Geheimnis der unerhörten Klangpoesie der Tristan- und Meistersingerpartitur“, schrieb Richard Strauss 1905 im Vorwort zu seiner Ausgabe von Berlioz' Instrumentationslehre.

Klangpoesie begründet durch „Polyphonie“ — diese Erklärung erscheint zunächst absolut widersprüchlich, wenn man den Maßstab des üblichen Sprachgebrauchs anlegt, der „Polyphonie“ zum Gegenbegriff einer klanglich orientierten „Homophonie“ macht. Strauss verwendet den Begriff jedoch nicht terminologisch im Sinne einer Satzlehre; die kurze Eingangserläuterung über „klingende Mittel- und Unterstimmen“ rückt ihn zwar noch in deren Nähe, aber letztlich stellt Strauss einen anderen Zusammenhang her, wenn er „polyphon“ mit „symphonisch“ gleichsetzt, als Gegenüber für das andere Begriffspaar „homophon/dramatisch“.

⁷¹ *Ich kehre zum Tristan zurück, um an ihm die tiefe Kunst des tönenden Schweigens für mich zu Dir sprechen zu lassen* (12. 10. 1858). Kurth, S. 285, hat meines Wissens als Erster dieses rätselhafte Wort auf den Brangäne-Ruf bezogen, wozu Porges den Anstoß gegeben haben mag, der ohne Kenntnis des Wagner-Zitats schon 1867 von *ahnungsvollem Schweigen* sprach, das *in dem mystischen Tongewebe des Orchesters einen wunderbar beredten Ausdruck erhält* (S. 40).

⁷² Bailey 1969 S. 110.

⁷³ Orchesterskizze, Wagner-Archiv Bayreuth Sig. A III h 7.

Das neue Schlagwort „symphonisch“ hätte sich ohne eine so berühmte Stelle wie den Brangäneruf kaum bilden können. Sein immer dichter werdendes Stimmgewebe hat selbst in Wagners Werk keine Parallele.

Das Durchweben des Klangs mit Einzelstimmen setzt in dem Augenblick an, wo der Bruch in der Realität endgültig vollzogen und *As-Dur* als Tonart des Nachtgesangs den neuen Klängen eines Phantasiereiches gewichen ist. Der unaufhaltsamen tonalen Weitung entspricht in den Stimmen ein wie selbständig wachsendes Rankenwerk.

Der erste Trieb ist noch sehr zart. Die zweifache Sologruppe der Geigen in T. 11 und 13, motivisch in schlichter Dreiklangsbrechung ganz neutral, drängt allein durch ihre latente Dynamik aus dem Gesamtverband heraus. Der melodische Aufstieg arbeitet dem allgemeinen diminuendo entgegen. Zeichen dafür ist das *piano* gegenüber dem *più piano* der übrigen Stimmen.

Während die Vorhaltskette in den Bläsern versinkt, spielen sich die Geigen in den Vordergrund, indem sie alle Bewegung innerhalb des Klanges an sich ziehen. Der letzte große Vorhalt *cis*³—*b*² in der Flöte T. 15—16 wird von dem neuen Gespinst überwuchert, das die gleichen Töne vervielfältigend aus ihrer rhythmischen Ordnung löst. Die erste Geige erreicht *b*² noch im Lösungstakt, die Harfe gibt als neuen und ebenfalls verfrühten Lösungston das *d*³. Der alte Vorhalt, wie ihn die Flöte hat, bildet sich in den neuen Stimmen nur noch durch wechselndes Zusammenwirken ab.⁷⁴

Doch nicht nur das Vorhaltsmotiv wird überwachsen, in T. 16 durch die ersten Geigen sogar in einer Dreiergruppe kleinerer Achtelvorhalte: die neuen Linien machen auch vor dem Klang nicht Halt. T. 15 erscheint im Abstieg der ersten Geige ein fremdes *e*², von der Harfe schon ein Sechzehntel zuvor angedeutet. Noch läßt sich der reguläre Akkordton *d* in der Synkopengrundierung nicht irritieren. Wenn aber einen Takt später die Sologruppe der zweiten Geigen den gleichen *e-moll*-Abstieg vergrößert, weicht *d*¹ zum letzten Achtel des Taktes 16 nach *e*¹ aus. Der Klang wechselt nicht, er fächert sich auf, bevor er in die neue *Cis-Dur*-Form übergeht. Denn in der tieferen Oktav der Bratschen bleibt *d* erhalten.

Die Einbeziehung fremder Töne nähert die neuen Stimmen nach anfänglicher reiner Dreiklangsbrechung einer melodischen Bewegung. T. 17 ist schließlich der Linienzug zu einem aufsteigenden Skalenmotiv verdichtet, mit dem die zwei 2. Violinen die Führung übernehmen. Ab jetzt erscheint alle zwei Takte eine neue, steigernde Gruppe. Jedesmal macht eine besondere Bemerkung auf sie aufmerksam: *sehr zart und ausdrucksvoll* (T. 11, 13, 25), *ausdrucksvoll* (T. 17, 19, 21, 23, 27, 29, 31), *espressivo*

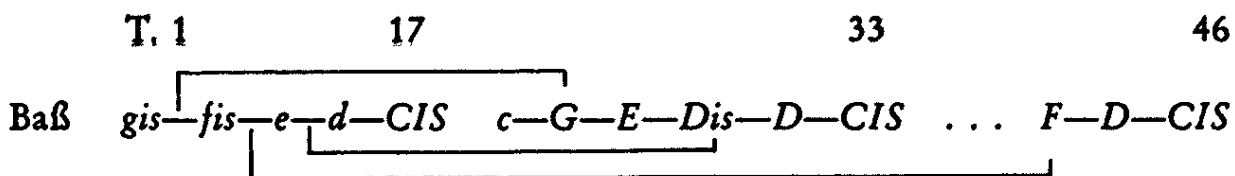
⁷⁴ T. 15 V. 1: *cis*³, T. 16 V. 2: *b*².

(T. 27) und *dolce* (T. 29). Die verschiedenen Stimmen lassen sich dabei nie als Fortsetzung der alten verstehen. Immer gleiche Dynamik des Vordergrunds — langes crescendo und schnelles diminuendo — separiert jeweils 2 Takte. Direkt bevor ein Ziel erreicht sein könnte, taucht die hervorgetretene Instrumentengruppe wieder unter. Dadurch kommt es zu keinem linearen Fortgang, keinem Weiterspinnen an einem Faden, vielmehr schiebt sich ständig ein neues Bild hinter das alte, das transparent wird — auch hier fühlt man sich an Überblendung im Film erinnert.

Die Stimmen entstehen nicht in intervallischer Konstruktion, in keiner Ausarbeitung eines musikalischen „Satzes“, dessen Wesen in der ordnenden Beziehung der einzelnen Stimmen liegt. Nicht die Beziehung, sondern gerade die Beziehungslosigkeit kennzeichnet den Brangäne-Ruf; die Stimmen „hören“ nicht aufeinander. Sie können — wie im Nachtgesang — für sich einen Klangkomplex bilden, sie brauchen keinen Gegenpart. Daß sie ihn erhalten, hängt mit dem gebrochenen Zeitablauf zusammen. Die Themen folgen sich nicht mehr, sie treten sozusagen nicht mehr unmittelbar an der Rampe auf, wo sie als Ganzes gesehen werden, sondern kommen aus dem Hintergrund, gelangen nach vorn und treten wieder zurück. Aus dem Überlagern der Phasen, dem Kommen und Gehen, erwächst die Gleichzeitigkeit der Themen.

*

Vom Orchester allein getragen wird das letzte große Szenenereignis, die Projektion einer dritten Ebene. In der Konstruktion ist T. 33 ein wesentlicher Träger. Hier sammeln sich die Stimmen an der Dominante, auf die Wagner gezielt hinführt: in T. 17 war *Cis-Dur* das erste Mal erreicht worden; in T. 33 und 46 kehrt es stabilisierend wieder. Immer ist es ein stufenweiser Baßgang, der zur Dominante leitet, anfangs T. 1—17 ein diatonischer, danach ein chromatischer:



Zwei Linienzüge bilden eine Einheit — die neuen Töne der zweiten Oktav, G und Dis, besetzen genau die bisher ausgesparten chromatischen Lücken (s. die Pfeile im Schema). Von der ursprünglichen diatonischen Quint *gis—cis* der Takte 1—17 fehlt nurmehr der eine Ton *f* zur vollständigen Chromatisierung. Er erscheint im dritten und letzten Abwärtsgang: *F—D—Cis* T. 44—46. Der ganze Brangäneruf beruht auf dem chromatischen Baß-

abstieg hin zu *Cis*, der in drei Züge aufgespalten ist, die sich — soll man sagen: schlafwandlerisch? — gegenseitig ergänzen.⁷⁵

Dreimal ist *Cis-Dur* Zielpunkt. Aber jedesmal hat es eine andere Rolle im Verlauf. T. 17 eröffnet es den neuen Tonartbereich, T. 33 drängt es nach einer Kadenz, T. 46 bildet es einen Halbschluß und Ruhepunkt. Unter diesen drei Stationen ist die mittlere die weitaus kritischste.⁷⁶ Auf der einen Seite ist sie der zentrale Sammelpunkt, auf der anderen Seite spaltet sich an ihr die Einheit des Orchesters.

Die Kompositionsskizze zeigt noch nichts von dieser krisenhaften Zuspitzung. Das Mehrdimensionale des Bühnenvorgangs fehlt der ersten Konzeption noch. Wagner ließ sich allein von der Singstimme und ihrem Text leiten, der nach zehn Zeilen bei „*mahnt*“ den ersten Schlußpunkt hat. Entsprechend schrieb Wagner eine reguläre Kadenz mit Quartsextvorhalt.

Kompositionsskizze



Nachdem in der späteren Ausarbeitung das Orchester zum Gegenpart der Singstimme geworden war, zugehörig nicht Brangäne, sondern Tristan und Isolde, konnte dieser vom Text Brangänes gesteuerte Schluß nicht

⁷⁵ Kühn hat das kluge Wort vom „Paradoxon einer kalkulierten Irrationalität“ geprägt (S. 121), aber den Bereich der „Kalkulation“ nicht vollständig klargelegt. Der Träger der Konstruktion, der Baß, war von Anfang an Bestandteil der Komposition. Er findet sich bereits in der Kompositionsskizze, wo der Ton *f* allerdings zunächst schon in T. 23 stehen sollte (f. 14' I, 13). Wagner strich ihn aber sofort — *f* als Baßton des Tristanakkordes mußte der späteren Stelle vorbehalten bleiben — und notierte *eis*, das er später in einem weiteren Korrekturvorgang zu *e* änderte. Das wiederum ließ *e* am Schluß ausscheiden (f. 14' III, 7), was zur neuen und endgültigen Schlußbildung in der Orchesterskizze führte (vgl. die Korrektur dort S. 28, II, 5).

⁷⁶ Vgl. Kühn S. 120: „Entscheidende Stelle“.

bleiben. An der Kadenz hielt Wagner aber dennoch zunächst fest und trennte Singstimme und Orchester allein in der rhythmischen Gliederung. Gegen den 3/4-Takt der Singstimme steht eine 3/2-Großkadenz des Orchesters, in der die Dominante nicht mehr wie im ersten Entwurf auf Eins, sondern auf Zwei eintritt. Geblieben ist aber noch immer das gemeinsame Ansetzen zur Kadenz bei „Erwachen“. Wagner nahm deshalb in einem komplizierten Korrektureintrag eine völlige Umgestaltung des Taktbeginns vor.

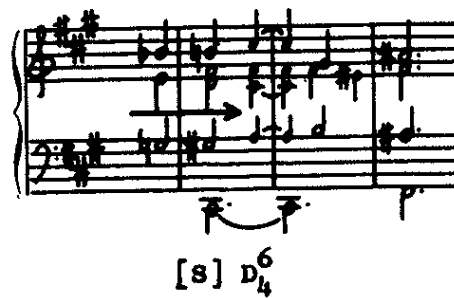
Orchesterskizze

Acht —, die den Schlafen Schlimmes ehnt, ban — ge zum Erwa — chen mehnt —

Spätere Korrektur

Wenn der Baß *Cis* erreicht, tritt keine Quartsextwirkung mehr ein, weil einzelne Linien — wie erstmals in T. 15—16 mit dem fremden e^2 — selbständig weitergeführt werden ohne sich in einen klar scheidbaren Akkordwechsel einzufügen.⁷⁷ Strebelinien dringen in den Kadenztakt ein: b^1 geht weiter zu b^1 , bevor es mit cis^2 einen Ton des Quartsextakkords erreicht; das im Vortakt notierte Kreuz zu g (im 1. Entwurf noch eine „Verbesserung“) wird um eine halbe Note versetzt, so daß auch hier das Ziel des Quartsextakkords verzögert ist.

⁷⁷ Das war auch schon T. 25—29 der Fall, wo chromatisch aufstrebende Linien den Klang aufladen, der Akkordwechsel aber erst mit Umschlag des Basses T. 29 zustande kommt.



Dem Quartsextakkord geht so eine Subdominante voraus, später in der Partitur deutlich am *b-moll*-Akkord der Harfe erkennbar.⁷⁸ Die neue „Kadenz“ verschiebt den Schwerpunkt von der Eins auf die Drei des notierten 3/4-Taktes. Singstimme und Orchester decken sich nicht mehr. Beide steuern zwar auf einen Schluß, doch beim Einstieg in die Kadenz sind sie phasenverschoben.

Die veränderte Linienführung verdeckt aber nicht nur die ursprüngliche Kadenzeröffnung, sie bildet innerhalb der komplexen Klangballung den magischen Klang des ganzen Werks heraus, den Tristanakkord, der sphinxhaft den großen Dominant-Undezimenakkord durchdringt: *gis—d¹—fis¹—h*.⁷⁹

Der Tristanakkord verdunkelt den gesamten Kadenzvorgang. Um überhaupt die Andeutung eines Schlusses noch zu bewahren, läßt Wagner die Singstimme sich der 3/2-Gliederung des Orchesters anschließen. Der Silbenwechsel auf Zwei, im ersten Entwurf noch rein komplementär-rhythmische Ausfaltung des Dominantklangs, bedeutet ein Ende des Auseinanderstrebens von Singstimme und klanglichem Untergrund.⁸⁰ Auch die Motivik im Orchester schwenkt auf den 3/2-Takt ein. Das auf die Bläser übergegangene punktierte Thema lehnt sich in seiner fallenden Dynamik an den beruhigenden Schluß an.

Von der alten Kadenz ist so noch eine Spur bewahrt. Irritierend ist jedoch, daß die Geigen, seit über zwanzig Takten führende Oberstimme des Motivbaus, an der Schlußbildung nicht teilhaben. Direkt vor T. 33 treten sie in *diminuendo* und *morendo* zurück, erheben sich aber mitten in der Kadenz wieder, nach der siebenfachen Teilung erstmals in geschlossener Formation: Das im Liniengewebe erstmals in T. 17 herausgewachsene Skalenmotiv erstrahlt in absoluter Autonomie. Mit seinen Tönen liegt es ganz verquer in der Harmoniefolge — sein *dis* widerspricht dem frühe-

⁷⁸ In der Orchesterskizze war sogar vorübergehend an *H* als Baßton gedacht (s. das gestrichene *H* im Korrekturbeitrag).

⁷⁹ Zum Tristanakkord innerhalb einer in Terzen hochgeschichteten Dominante s. Kurth S. 239.

⁸⁰ Kühn vermerkt S. 120 die Wiederkehr des 3/2-Takts in der Singstimme.

ren *d* — und negiert deshalb auch *Fis-Dur* in T. 35, das erst einen Takt später erreicht wird, so daß der schon sicher geglaubte Kadenzschluß aufgehoben wird.⁸¹

Das Rätselhafteste am Geigenthema ist jedoch der Punkt seines Einsatzes. Der Beginn auf Eins eines Taktes scheint fest verankert. Doch eben diese Eins ist vom Einigungswillen der Kadenz eliminiert. Außerhalb der Geigen erscheint die Eins im Großtakt 33—34 nicht.⁸² Abermals wankt der Boden — wie schon zu Anfang des Brangäne-Rufs.⁸³

Etwas Neues, noch Unbegreifliches ragt herein, das erst allmählich faßbar wird. Der Klangwechsel nach einem Takt gibt dem Motiv endlich den Widerstand, der die Vorhaltsbildung ermöglicht und eine melodische Entwicklung auslöst, die sich in eigenwillig starrer Dynamik an den 3/4-Takt hält.

Solange dieses letzte Stadium der Ausarbeitung nicht erreicht war, konnte Wagner einen einfach gegliederten Anhang an die Kadenz fügen. Die Kompositionsskizze zeigt ein ungestörtes Weiterlaufen der zweitaktigen Ordnung, die zu einem Halbschluß auf der Dominante führt, an die sich, überdeckt vom Halteton der Singstimme, ein neuer Teil schließt, der schon nach einem Takt das *Fis-Dur* gegen die neue Tonika *Ges-Dur* vertauscht.

⁸¹ Die Spaltung des Schlusses zeigt sich auch an einer Einzelwendung wie dem zweimaligen Schritt *ais—fis*, dem Schlußschritt der Geigen in T. 36, der T. 35 (und wieder T. 38) im 1. Horn steht, das mit der Bezeichnung *dolce* als wichtiger Motivträger gekennzeichnet ist (in seinem *ais¹—fis¹—cis¹* steckt zudem das vergrößerte Schlummermotiv).

⁸² Ausnahme ist nur die Solobratsche, die T. 33 die höchste Melodiestimme der Streicher war, aber nun wieder hinter den Geigen zurücktritt und deshalb von *cis²* zu *a¹* wechselt.

⁸³ Kühn sagt zutreffend, daß Wagner hier „für Momente das metrische Gefühl aufhebt“ (S. 120). *Sehr ruhig* schrieb Wagner zu den Geigen (Felix Mottl mißverstand in seiner Ausgabe für die Edition Peters diesen Hinweis und übertrug ihn auf die Bläser weiter).

Das Herausdrängen der Linienentwicklung aus dem harmonisch-metrischen Gerüst, das schon die Kadenz zum Verschwinden brachte, erfaßt umgestaltend jetzt auch den Schluß. Die glatte Anordnung in Taktpaaren muß einer neuen Ordnung weichen. Aus 4×2 Takten werden 4×3 Takte.

Bei seinem freien Einsatz in T. 34 hatte das Geigenmotiv erstmals seine eigentliche Gestalt verwirklicht, die drei Takte benötigt (s. Nachtgesang T. 65—67 „*Barg im Busen uns sich die Sonne*“). An dieser, in die Kadenzierung eingedungenen Dreitaktigkeit hält die Linie nun unbeirrbar fest, wie triumphierend ihren Willen durchsetzend. Die frühere Zweitaktgruppe wird auf diese Weise zerdehnt — jeweils der 2. Takt muß sich verdoppeln⁸⁴, wodurch andererseits in der größeren zweiten „Hälfte“ der $3/2$ -Takt wieder erscheinen kann.⁸⁵

Im ganzen Brangäne-Ruf — unabhängig von jeder Detailgliederung — bildeten bisher immer zwei Takte durch gemeinsamen Klang eine Einheit. Seit T. 25 wirkt in dieser Einheit ein $3/2$ -Takt, der nicht akzentuiert, sondern eher unterschwellig eine großflächige Bewegung in Gang gehalten hatte. Aus dem statischen Ruhen tritt das Orchester nun heraus. Der Einzeltakt T. 37 wirkt als Stoß, verstärkt durch das *sforzato* in mehreren Bläsern, der die Masse in Bewegung setzt. Der ausgreifenden Linie ist in einer unerhörten Befreiung der Bewegung weiteste Entfaltungsmöglichkeit gegeben.

Als Höhepunkt im ganzen bisherigen Verlauf muß die Entfaltung jedoch gelten, weil sie das Anfangsereignis des Brangänerufs wiederholt und übersteigert. Das Emportreten des neuen Linienzugs, der einen stabilisierten Ablauf durchdringen und letztlich verdrängen muß, erinnert an die frühere Überblendung des Vokalen durchs Instrumentale, das die Musik auf eine neue Stufe gehoben hatte. Mit Hilfe der Musik wurde das eine sichtbare Bühnenbild von zwei Seiten her „beleuchtet“. Innerhalb des Instrumentalen tritt danach jedoch abermals eine Spaltung ein, die eine dritte Dimension entstehen läßt, einen weiteren Schritt vom Realen entfernt. Die endlose Potenzierung in immer neuer Schachtelung wird vorstellbar.

Wagner lenkt den Blick in grenzenlose Weite, bevor ein Zurückschwenken die Ausgangssituation wieder herstellt. Der Wechsel in der Perspektive schafft nicht nur ein neues Bild, er macht auch das alte bewußt. Wenn Tristan und Isolde wieder zu sprechen beginnen, wird die unendliche Distanz zur vorausgegangenen Sprachlosigkeit faßbar.

⁸⁴ Die 3 Takte setzen sich demnach aus $1+2$ Takten zusammen. Daß Kühn ab T. 35 genau die umgekehrte Gruppierung $2+1$ durchführt (S. 120), liegt am Mißverstehen der Takte 33—36, deren Einheit und Kadenzhintergrund Kühn nicht sieht, T. 33—34 sogar als „eingeschobene Zweitaktgruppe“ deutet und die Geigenmelodie ab T. 34 in $3+4$ Takte gliedert.

⁸⁵ T. 38—39, s. Klarinette, Fagott und 3. Horn.

VII. KONSTRUKTION

Tristan II. Akt, Schluß der 2. Szene (Wie es fassen)

(T. 1 = „Wie es“ DP 266, EP 410, TP 637)

Zu Beginn des Nachtgesangs wie innerhalb des Brangänerufs war ein konstanter linearer Skalenfortgang einzelner Stimmen aufgefallen, dessen Oktavraumgrenzen für Tonartfixierung bestimmend waren. Welche Bedeutung solche Linienzüge für die Formung größerer Abschnitte haben, soll nun an den letzten hundert Takten der 2. Szene des zweiten Tristanaktes verdeutlicht werden.

Im folgenden geht es daher weniger um eine Interpretation als um ein Aufspüren der Konstruktion, die dem letzten Szenenteil zugrunde liegt. Intervallische und harmonische Fragen werden dabei im Vordergrund stehen. Auch wenn die Darstellung so phasenweise rein technisch sein muß und sich gegen flüssiges Lesen sperrt, halte ich sie im Rahmen des Ganzen für unverzichtbar, weil hier der Einblick in die „Werkstatt“ und die musikalische Detailarbeit versucht ist.

Vorausgehen soll allerdings ein Überblick über die wichtigsten Entwicklungsstadien des Szenenschlusses. Grundlage ist das beim sogenannten „Sterbelied“¹ erstmals aufgetretene Motiv, das in größeren Bögen weitergeführt wird. Schnellere Ausbreitung erreicht Wagner durch Änderung in der klanglichen Rückung. Das mediantische Abrutschen bleibt bei der zweiten Versetzung aus. Statt über die Terzenfolge *H—D—F* wandert die Melodie über die enger zusammengehörenden Stationen *H—D—G*.

Ab T. 13 schließen sich je vier Takte durch Entsprechung zusammen; dem Hauptthema antwortet ein neues Motiv. Diese „Verklärungsfigur“² mit dem typischen Doppelschlag³ stimmt in ihren baulichen Grundlagen mit dem Hauptthema überein. Ihren Schlußvorhalt hat sie direkt von ihm:

¹ Wolzogen S. 37.

² Wolzogen S. 37, Lorenz S. 123.

³ Eine kleine Geschichte des Doppelschlags gibt Kurt von Fischer in AfMw 32, 1975, S. 101, s. auch A. Seidl, Wagneriana I S. 62—74, E. Kurth, Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik, Bern 1913 S. 63, und d'Indy II/1 S. 456.



Die Korrespondenz von je zwei Takten entsteht aus dem textlichen Alternieren von Tristan und Isolde. Die Medianten ($E-H / D-A$) trennt gewissermaßen die Personen.⁴ Gleichzeitig entsteht aber linear in einer chromatischen Linie (s. Sternchen) ein zusammenhängender Skalenausschnitt. In T. 2—3 hatte der Klangbruch der Untermediante (Fis / D) das direkte lineare Weitergehen des Hauptmotivs ermöglicht:

$fis-h-h-ais$ $\underbrace{\hspace{1.5cm}}$ $a-d-d-cis$

Der neue Klangbruch der Obermediante T. 14—15 (H / D) läßt keine lineare Fortsetzung des Hauptmotivs zu. Dem Klang nach müßte es auf dem Ton a beginnen, was aber die Verbindungslinie zum Verschwinden brächte. Die Verwandlung in die Verklärungsfigur läßt die Linie weitergehen und das Hauptmotiv angedeutet auf a erscheinen. Denn beginnend auf d (s. das fiktive Beispiel oben in eckiger Klammer) vertritt die Verklärungsfigur die Gestalt des Hauptmotivs auf a .⁵

Die neue, viertaktige Melodieeinheit geht auch einen neuen Weg im Ausmessen des Raumes; sie rückt in Halbtonstufen nach oben: $E-F-Fis$ sind die Anfangsklänge der Takte 13, 17 und 21. Das Alternieren von Zweitaktgliedern, das in seinem Gleichmaß an Atmen erinnert⁶, führt zu einem stetigen Ausbreiten über 16 Takte.

In T. 35 ist mit dem $H-Dur$ über dem Baßton fis , das schon in T. 1 die Eröffnung gebildet hatte, wieder ein fester Tonartpunkt gegeben. Gleichmaßen setzt auch das Hauptmotiv wieder ein — und plötzlich fügt sich

⁴ In der Kompositionsskizze singt bis T. 20 allein Isolde, der musikalische Bau hat Wagner möglicherweise später zum Personenwechsel angeregt.

⁵ Die Fassung, die Tristan singt — im Anfangston und Schlußvorhalt lehnt sie sich direkt an die Verklärungsfigur — bewahrt das Hauptthema noch stärker; seine Anfangstöne sind nur vertauscht: $d^1-a-d^1-cis^1$ statt $a-d^1-d^1-cis^1$. Diese Variante kommt dem Tagesmotiv äußerlich nahe. Scharschuch I S. 123 spricht deshalb bei den Takten 13—29 direkt vom Tagesmotiv (in seiner Zählung Nr. XVI), ohne es bei T. 7—8 (Isolde) zu sehen, wo es seinen wirklichen Bezugspunkt hat („Fern der Sonne, fern der Tage Trennungsklage“).

⁶ „Süßer Athem“ heißt es wirklich an der gleichen Stelle im Liebestod T. 22.

der sperrige Text „traut allein“ in die alte Vorhaltsformel (Isolde). Eine neue Entwicklung des Hauptmotivs kann beginnen. Die Melodie setzt sich wie bisher auf der Untersekund des vorangehenden Lösungstons fort⁷, holt aber nun nach unten aus, um den Hochtton *gis*⁸ in einer umfassenden Geste herauszuheben. Mit dem gedehnten Spitzenton *gis*⁸ blüht T. 40 eine neue Dominante auf, die nicht mehr durch einen Vorhalt in sich geteilt ist und deshalb ohne Zurücksinken weiterweisen kann.

Die zweitaktige Zelle I—V⁴⁻³ hatte sich immer mit dem Vorhalt abgeschlossen. Die Dominante war auf die vorausgehende Tonika ausgerichtet: | I ← | V | . Mit dem Verschwinden des Vorhalts bindet sie sich, gestärkt vom crescendo, an die folgende Tonika⁸: | — | V → | I | . Wenn die Tonika *H-Dur* erstmals ihr Fundament in T. 44 erhält, ist abermals eine Wende im Bau eingeleitet. Die eben zuvor von I—V auf V—I umgruppierte zweitaktige Zelle verwandelt sich nochmals, in I—IV. Beim *H* T. 44 fehlt die kleine Dominantseptime und *E* ist mit dem übermäßigen Quartvorhalt *ais* hörbar Subdominante.

Die neue Form I—IV hat gegenüber der alten mit I—V einen entschiedeneren Eröffnungscharakter. Sie läßt sich nicht einfach versetzen, sie fordert Entsprechung. Gemäß dem Abwechseln von Tristan und Isolde im Text gibt es zwei „Antworten“, die beide von der Tonika *H* ausgehen, *H—Fis*⁹ T. 46—47 und *H—„Ais“*⁹ T. 48—49.⁹ Die erste Antwort wahrt den unmittelbaren Tonikabereich, während die zweite aus ihm herausbricht und den Anfangsschritt für die folgende Versetzung nach unten macht. Die vier Takte wiederholen sich einen Ganzton tiefer, danach beschleunigt sich das Sinken in 4+4+2+2 Takten: *H—A—G—F* (T. 46, 50, 54, 56).

Der ganze Fall ist eine große Antwortgeste auf die „These“ I—IV von T. 44—45. Er wiederholt unaufhörlich als Antwortmotiv die schon von T. 13ff her in dieser Rolle bekannte Verklärungsfigur.

Die Entwicklung der Takte 35—57 mündet wie schon T. 29 in das steigende Sehnsuchtsmotiv, das die zweitaktige Gliederung mit Vorhaltsbil-

⁷ T. 35—39: *fis*²—*b*²—*ais*² | *gis*²—*e*³—*dis*³ | *cis*³.

⁸ Die Zweitaktgruppe ist so einmal um einen Takt erweitert, entsprechend nicht nur der Form sondern auch dem Inhalt der Textzeile „in ungemessnen Räumen“, bevor in der neuen Reihung V—I die Zweiergruppierung weitergeht (die eine Dreitaktgruppe inmitten von Zweitaktgliedern ist an der Bogensetzung, z. B. Flöte T. 35—43, direkt erkennbar). Die neue Ausrichtung der Dominante unterstützt Wagner durch den neutralen Klang von T. 39. Wesentlich an ihm ist, gleich wie man ihn einordnet (als Quintsextklang über *cis*, also S von *gis-moll*, oder als Rudiment eines Nonakkords über *Fis*), daß er sich mit der folgenden Dominante *Gis*⁷ nicht zu einem Klangpaar verbindet.

⁹ Zur Klangbildung an dieser Stelle s. S. 221f. Beide Spannungsklänge sind nicht fixierbar, wohl aber ihr Verhältnis zur Tonika *H*.

dung fortführt. Die kleinen, jeweils im zweiten Takt fixierten Punkte (*Dis*⁷, *Fis* — T. 61, 63) gehen jedoch nun im großen molto-crescendo-Zug unter. Eine gestische Dehnung sprengt den Rahmen. Die alte Zweitaktgruppe vergrößert sich ausdrücklich (*più f*) um einen dritten Takt, dessen absteigender Baß anders als T. 34 das *Fis* in die Steigerung einbeziehen kann. An ihm bildet sich die erste Dominante seit 25 Takten und die erste große Dominante überhaupt, deren Einflußbereich sich nicht in einem Zweitakter erschöpft. Es ist die Dominante, die sich auf die gesamte Entwicklung bezieht, das gleiche *Fis*⁷, das vor T. 1 die Entwicklung eingeleitet hatte.

Das plakative *E-Dur* von T. 69 umgeht jedoch diese Dominante. Die neue Taktgruppe 69—70 knüpft an einen früheren Punkt an: an das *H—E* der Takte 44—45. Diesem thesenhaften Höhepunkt war ursprünglich eine fortwährend sinkende Antwortkette gefolgt. T. 69 kehrt ihre melodische Figur wieder, im Rhythmus



durch Punktierung und Vorhaltsverkürzung geschärft. Diesmal rutscht der Klang nicht ab, er bleibt bei *E—H*, so daß ein Korrespondieren zwischen These T. 44—45 und Antwort T. 69—70 entsteht, die an Periode erinnert: *H—E / E—H*. Auf die Zusammengehörigkeit weist auch die Harfe, die vor T. 69 nur in T. 44—45 so weit ausgreift. Vorder- und Nachsatz, nicht nur durch die Subdominante entstellt, sondern auch noch auseinandergerückt, sind zwar nur noch ein Schein. Das Hinweisen auf die Vorstellung von Nachsatz ist aber immerhin durch zweimaliges Wiederholen verdeutlicht. Erstmals gibt es ein längeres Innehalten bei einem Klangpaar.

Das abschließende Steigerungsstück, das diesem Einhalten folgt, ist vorrangig vom Weiterrücken der Oberstimme angetrieben. Dabei zieht der stufenweise nach oben drängende Vorhalt auch den klanglichen Unterbau mit sich.

	T. 74	78	82	85
Vorhalt	<i>gis</i> ² — <i>fis</i> ²	<i>a</i> ² — <i>gis</i> ²	<i>ais</i> ² — <i>gis</i> ²	<i>h</i> ² — <i>ais</i> ²
Klang	<i>H—Fis</i> ⁷	<i>Gis</i> ⁷ — <i>cis</i>	<i>Ais</i> ⁷ — <i>Dis</i>	<i>H</i> ⁷ — <i>E</i>

Jeder einzelnen Anhebung geht das rhythmische Drängen der Triole voraus. Nur für diesen Punkt beschleunigt die Viertelbewegung.¹⁰ Mit dem

¹⁰ So waren schon die Wiederholungen der Takte 69—70 herangezogen worden. Nur im veränderten T. 74 war die Triole ausgeblieben, so daß vom Linienzug her die Takte 73—77 als großer Fünftakter erscheinen.

auf drei Takte verkürzten Teilstück T. 82—84 beginnt das reguläre Gleichmaß zu schwanken. Die vorgezogene Erhöhung wird von einer dreifachen Triole



vorbereitet. In weiterer Beschleunigung erfolgt das nächste Steigern nach zwei Takten, dann bereits nach einem Takt (T. 87 c^3-h^2 , T. 88 cis^3-h^2).

Die Steigerungswelle reißt nach T. 89 ab¹¹, aber schon nähert sich T. 90 — piano wie aus der Ferne — eine zweite, noch größere. In ihr setzt sich die Erhöhung der Linie *noch drängender* in eintaktigem Abstand fort. Über die dreifache Triole wird T. 94 der Gipfelpunkt erreicht, das gis^3-fis^3 , mit dem beide, sich abwechselnd dem Hauptzug der Geigen anschließenden Melodielinien von Tristan und Isolde zusammentreffen (T. 94 Isolde gis^2-fis^2 , Tristan $gis^1-[eis^1]-fis^1$). Das fis^3 bleibt der Spitzenpunkt, der nur den Nebenton noch ändert (T. 97 g^3). Denn das Erreichen der Oberoktav des Ausgangspunktes (T. 74 gis^2-fis^2) beendet eine melodische Entwicklung — bis das molto crescendo, in dem die Triole zuletzt in mächtigem Rütteln das ganze Orchester mitzieht, auch den Melodiezug weiter nach oben reißt.

*

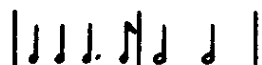
Bei aller staunenswerten Vielfalt hat der musikalische Organismus seinen einigenden lebendigen Pulsschlag. Die stete Wiederkehr des Motivs mit seinem Alternieren der zwei Takte, die mit der Lösung des Vorhalts zu kleinen Doppeltakt-Einheiten abgekapselt werden und sich unter fortwährend anderer Beteiligung der Instrumente immer neu bilden, diese Wiederkehr schafft ein Gleichmaß, das die Musik unmerklich durchzieht. Nach 32 Takten gerät das unterschwellig sanfte Schwingen erstmals in Unruhe. Im vollkommenen Gleichmaß der 8×2 Takte hatten sich je zwei und zwei Takte zusammengeschlossen, so daß sich neben der Zweiergliederung eine größere Gruppierung in Viertaktern einstellte ($2+2$). Diese größere Ordnung wird in angehängten 6 Takten (T. 29—34) spürbar — molto crescendo — überdehnt, sechs Takte, deren letztes Zweitaktglied nicht abschließt, sondern aus sich herausdrängt ($2 \rightarrow$).

T. 1	T. 13	T. 29	T. 35	T. 58
2 2 2	2 2 2	2+2 2+2 2+2 2+2	2+2+2→	2 2 3 2 2 2+2 2+2 2 2 2 2 2 3
3×2	3×2	8×2	3×2	2×2, 1×3, 8×2
				4×2, 1×3

¹¹ Fg. 1—3, Hr. 3/4 und Englischhorn pausieren.

Mit plötzlichem *pianissimo* wird T. 35 die alte Regelmäßigkeit zurückgeholt. Das *crescendo* drängt sich jedoch wieder vor (T. 39—40) und kann diesmal einen weiteren Takt heranziehen, so daß zum ersten Mal die Dehnung auf eine dreitaktige Einheit entsteht, die zusammen mit dem weiten Oktavsprung und dem neuen Spitzenton *gis*³ der Stelle ihr unerhörtes Ausgreifen gibt. Der zusätzliche Takt 41, mit dem die innere Ordnung von I—V auf V—I wechselt, wird durch eine abermalige dreitaktige Weitung (3) am Ende des Bogens T. 66—68 ergänzt, womit die Zweiergliederung wieder eingerenkt ist.¹²

Die beiden Dehnungen hatten in dem ruhigen Ablauf wie ein zweimaliges großes Atemholen gewirkt. Nach dem erlösenden Ausatmen T. 69—70 (und 71—72) tritt aber keine Ruhe ein. Die gesamte Entwicklung treibt einem Ende zu. Das „Seligkeitsmotiv“¹³ der Takte 69ff bezieht sich nachsatzartig auf die Hauptmelodie, als deren Schluß



es schon nach der ersten kleinen Entwicklung T. 11—12 erschienen war, um sich dann mit dem Verklärungsmotiv zur großen Antwortgeste der Takte 46—57 zusammenzuschließen. Wiederholt sich in den ersten 40 Takten immerzu eine Eröffnungsgeste, bleibt ab T. 69 mit dem Seligkeitsmotiv nurmehr Schlußgeste, intensiviert durch den Antrieb zur Wiederholung über die Triole und durch die Verengung des Schlußvorhalts von $\text{♩} \text{♩}$ auf $\text{♩} \text{♩}$.

Die Verkürzung des Vorhalts ermöglicht eine Ausrichtung allein auf diesen Schlußtakt, der sich vervielfacht. Die eintaktigen Impulse ab T. 73 faßt Wagner äußerlich durch Bogensetzung und Instrumentierung zu Vierergruppen zusammen. Während die innere Ordnung sich auf Einzeltakte verkleinert, verdoppelt sich die äußere. Fürs Auge entsteht so nur T. 73 ein Sondertakt, wenn sich der ursprüngliche Zweitakter T. 69—70 durch Vervielfachung seines zweiten Taktes zu einer Gruppe von 1+4 Takten dehnt. Sonst bleibt eine geradzahlige Gliederung:

T. 69

2	2	1+1+1+1+1	1+1+1+1	1+1+1+1	1+1+1+1
		4	4	4	4

¹² In der verkürzten 4/4-Notierung des Liebestods ist das Einrenken am Taktstrich zu erkennen: ab T. 44 steht er wieder richtig, nachdem er sich bei T. 32 um einen halben Takt verschoben hatte.

¹³ Wolzogen S. 37: „bricht das Seligkeitsmotiv wiederum triumphierend hindurch“.

Hinter dieser Außenfassade verbirgt sich jedoch ein stoßartig unregelmäßiger Fortgang. T. 74 ist trotz Bögen in Klarinetten und einsetzenden Fagotten kein Gliederungsbeginn, sondern bleibt durch die Wiederholung als bekannter zweiter Takt seinem Anfang T. 73 verbunden. Erst danach setzt ein neuer Teil an, der die Subdominante *E* mit der Dominante *Fis* vertauscht, *E—H*, *E—H*, *E—H* *Fis*⁷—*H*, *Fis*⁷—[*H*]. Zu einer vollständigen Wiederholung des *Fis*⁷—*H* kommt es nicht mehr. Anstelle des zweiten Taktes tritt eine Anhebung des Stückes *Fis*⁷—*H* auf *Gis*⁷—*cis*. Das Übergehen des Endungstaktes begegnet T. 84—85 ein zweites Mal beim Hochrücken von *Ais*⁷—*Dis* zu *H*⁷—*E*. Mit dieser zweiten, inneren Gliederung deckt sich nicht nur das melodische Hochtreiben des Melodievorhalts, sondern auch die Anordnung der Singstimmen.

T. 69



Fassade



innere Bewegung

T. 80

Für das frühere Durchbrechen des zweitaktigen Gleichlaufs war eine zweimalige Dehnung der Anlaß gewesen, jetzt ist es ein atemloses Beschleunigen. Ein Vorgang wird unfertig abgebrochen (gekennzeichnet als $\longrightarrow$ im Gegensatz zum fertigen $\longmapsto$). Dem stürmischen Vorwärts bietet erst das zweimalige *H*⁷—*E* T. 85—88 in ausgeglichenen vier Takten Einhalt. Den zwei Takten von Isolde folgen zwei von Tristan — aber seine Antwort begnügt sich nicht mit dem zweiten Takt als Ziel, in crescendo weitet sie die vier Takte in einem letzten Innehalten vor der großen Dominante *Fis* um einen Takt ($|<$). Diese Dehnung kann eine der beiden Verkürzungen ausgleichen, die andere jedoch bewirkt eine Verschiebung im großen Verlauf, die in der 4/4-Notierung des Liebestods sichtbar wird. *Fis* tritt auf die zweite Takthälfte ein. Da sich mit dem Sammelpunkt *Fis* die Bewegung wieder ordnet (4×2 und 2×2 Takte), kommt es zu keinem Ausgleich der Verschiebung mehr. In der 2/2-Notierung bleibt das verborgen. Im Liebestod aber notiert Wagner einen einzelnen 2/4-Takt (T. 58 = II. Akt T. 97), um das letzte *Fis* des Dominantseptakkordes auf Eins eintreten zu lassen und die Gliederung dem Takt anzugleichen.

Der lineare Zusammenhalt

Der gesamte Aufbau gliedert sich in drei große, fast gleichlange Züge¹⁴:

T. 1—34
35—68
69—101

Allen gemeinsam ist die zunehmende Spannung am Ende, die ungelöst bleibt. Nur beim Übergang von T. 34 auf 35 erscheint der angestrebte Klang (WD—D), aber es gibt keinen Lösungs-Schritt. Die Gliederung trennt beide Klänge, sie sind vom Wechsel der Lautstärke auseinandergeteilt: *più f* | *pp*.

In sich sind die Spannungsteile eng zusammengehalten. Die Motivversetzung wahrt bei klanglichen Nahtstellen immer linearen Sekundanschluß. Zu Beginn, im ersten Bogen, ist die Untersekund der Anknüpfungspunkt:

T. 2—3 4—5 6—7
ais—a *cis¹—b* *f¹—e¹*

Wo der Klang bricht, geht die Linie weiter. Das Intervall der Oktav schafft dabei die melodische Einheit. Durch die Vergrößerung des Anfangsintervalls T. 5 von der Quart zur Sext wird *fis¹* als Lösungston T. 6 hervorgehoben, die Oberoktav des Ausgangstones *fis* von T. 1. Von *fis¹* als Hochpunkt sinkt die Linie. Dabei ist *e¹* Angelpunkt. Das Fallen der Oberstimme wird in die höhere Oktav umgelegt (Tristan *fis¹—f¹—e¹* / Isolde *e²—d²—cis²—b¹*), gleichzeitig entsteht im Baß (Fagott) eine zweite, stufenweise ansteigende Linie von *e* bis *b*. Das Sinken der Oberstimme bleibt zunächst ziellos. Sowie aber auch in der höheren Oktavlage *fis* als Grenzpunkt erschienen ist (*fis²* T. 10), gewinnt die absteigende Linie Gestalt, sie sinkt stufenweise bis *b¹*. Den Rahmen für die Oberstimme bildet das zweimalige Gewinnen der Oktave und das Fallen durch eine Quint hindurch,

fis→fis¹→fis²—e²—dis²—cis²—c²—b¹

wobei dem Fallen ein lineares Steigen im Baß entgegenarbeitet, das den gleichen Ton *b* zum Ziel hat. Mit ihm bildet sich als Sammelpunkt der *H⁷*-Akkord. Das Einschieben der einzigen chromatischen Note *c¹* in der Oberstimme verzögert jedoch den Lösungston *b¹*. Der Nonvorhalt wird verspätet gelöst, so daß die Gliederungslücke T. 12—13 mit abgedeckt ist und *b¹* Ausgangspunkt der nächsten Melodieentwicklung sein kann.

¹⁴ Wolzogen S. 37: „... um sich dreifach melodisch stäts weiter fort zu gestalten“, was Lorenz (S. 123) präzisiert hat.

Die fallende Linie läßt sich in Nebenstimmen noch übers *h* hinaus verfolgen (Va. T. 11 —12 *fis*¹—*c*, T. 13—14 *h*—*ais*—*a*; V. 2 T. 15—16 *a*¹—*gis*¹—*g*¹), sie geht aber außer auf diesen Seitenpfaden auch auf einem Hauptweg fort. Das neue, *ausdrucksvoll* zu spielende Motiv des 3. Horns T. 13—16 schlägt zu *h*¹ hinauf und führt chromatisch bis *fis*¹ herab.¹⁵ Die Oktav ist stufenweise geschlossen:

Ob. T. 11—12	Hr. T. 13—16
<i>fis</i> ² → <i>h</i> ¹	<i>h</i> ¹ → <i>fis</i> ¹

Der kleine Verbindungsschritt *c*²—*h*¹ zwischen den großen Teilen T. 1—12 und 13—34 ist in einer weit in beide Teile hineinreichenden Linie verankert, die durch den Oktavrahmen mehr konstruktiv als hörbar gefestigt ist; *fis*¹ kann an keinem wichtigen, konsonanten Ruhepunkt stehen. Es ist vom Gesamtverlauf schon überholt.

Mit der neuen, im Vordergrund stehenden Entwicklung der Hauptmelodie ab T. 13 vergrößert sich die kleine fallende Linie:

T. 2—3	T. 13—16
<i>h</i> — <i>ais</i> — <i>a</i>	<i>e</i> ² — <i>dis</i> ² — <i>d</i> ² , <i>d</i> ¹ — <i>cis</i> ¹ — <i>c</i> ¹
	Isolde Tristan

Die größere Linie von T. 13—16, die wieder den klanglichen Bruch der Obermediante innerhalb jeder Viertaktgruppe überdeckt, wird alle vier Takte einen Halbton nach oben versetzt. Damit die starke klangliche Rückung (nun die Untermediante, T. 16—17 *H/F*) dabei die Viertakter nicht zu sehr isoliert, ist die melodische Vorhaltslösung noch einen Halbton herabgezogen (T. 16 *cis*¹—*c*¹) und nimmt damit schon den nächsten Anfangs-

¹⁵ Voss möchte der Hornstimme nicht den Rang eines Motivs zuerkennen („mehr Füllstimme als Gegenstimme“, S. 276). Allerdings ist der Zusammenhang mit dem Lied an den Abendstern aus dem *Tannhäuser* unüberhörbar. An der entsprechenden Stelle im Liebestod (T. 17, einen Takt vor dem Hornmotiv) läßt Felix Mottl diese Beziehung mit seiner Regieanweisung „leise Abenddämmerung“ auch sichtbar werden (Ed. Peters S. 636). Wagner wollte die Andeutung aber nicht durch zu wichtig Nehmen banalisiert haben. Cosima berichtet in ihren Tagebüchern unter dem 24. 3. 1879 (Ed. II S. 321): *Als ich von Fr. v. Hülse erzählte, daß sie im 2ten Akt von Tristan und Isolde des „hübschen Abendsterne“ gedachte, sagte R[ichard]: Das schlimme sei, daß man die Dinge nie beim Namen nennen könne, und darauf käme es an* (Cosima Wagner sah im Lied an den Abendstern die edlen, männlich sanften Gefühle des Wolfram sich gleichsam in ein Symbol verdichten, Tagebuch unter dem 26. 10. 1878, Ed. II S. 211).

ton voraus. Der Quartsprung der Melodie kann direkt an den vorhergehenden Schluß anknüpfen.

$$\begin{array}{c} e^2—dis^2—d^2—cis^2—c^2 \\ f^2—e^2—es^2—d^2—cis^2 \end{array}$$

Die regelmäßige Klangkette von T. 13—28 — Obermediante innerhalb der Viertaktgruppe, Untermediante zwischen den Viertaktgruppen — erfährt nur an einer Stelle eine kaum hörbare Abwandlung. In der dritten Viertaktgruppe erscheint statt der Ober- die Untermediante (T. 22—23 *Cis / A*), das Einsetzen der Harfe weist auf das Besondere.

(: = Obermediante / = Untermediante)

$$\begin{array}{cc} \text{T. 13} & 22—23 \\ E—H : D—A / F—C : Es—B / Fis—Cis / A—E / C—G : B—F \end{array}$$

Dadurch teilt sich die Linie:

$$\begin{array}{cc} fis^2—eis^2 & e^2—dis^2 \text{ (Klar.)} \\ & a^1—gis^1 \text{ (V. 1)} \end{array}$$

Der Melodievorhalt der Verklärungsfigur ($a^1—gis^1$) bildet zwar einen eigenen Zug, der sich T. 25—26 im 1. Horn fortsetzt ($g^1—fis^1—f^1—e^1$), steht aber außerhalb der großen Linie; sie wird von der neuen Klarinettenstimme fortgeführt, die Anschluß an das nächste Melodieglied in T. 25 sucht und mit c^2 findet. Das Entgegenlaufen von Klarinette ($fis^2 \rightarrow c^2$) und neuer, breit ansteigender Stimme der Oboe (T. 21—25 $fis^1 \rightarrow c^2$) macht c^2 zum Sammelpunkt. In einem crescendo wiederholt die 2. Geige T. 24 das Aufsteigen zu c^2 beschleunigt und chromatisch geschärft. T. 25 erreicht sie das c^2 , an das sich die Hauptmelodie anhängt (Isolde).

So entsteht ein großer linearer Zusammenhang. Die Änderung von T. 23 schafft nach zwei kleineren Zügen eine die ganze Oktav von *fis* durchlaufende Linie.

$$\begin{array}{cc} \text{Klar.} & \text{V. 2 — Fg. 1} \\ & fis-eis-e-dis-d-cis-c-h-b-a-gis-g-fis \\ \text{T. 13} & f-e-es-d-cis \\ & e-dis-d-cis-c \end{array}$$

Schon die kleineren Linien hatten sich in Mittelstimmen fortgesetzt¹⁶, aber die neue große Linie bleibt an der Oberfläche, denn das Hauptmotiv lehnt sich an sie (T. 21—22, 25—28) und verdoppelt sie dadurch in mehreren Oktaven. Nur die Unteroktav aber erreicht das Ziel *fis* (Fig. 1 T. 30), das zwar ähnlich wie c^2 durch Gegenlaufen herausgehoben ist¹⁷, aber bereits im neuen Teil liegt, der mit T. 29 begonnen hatte.

*

Die Linie ist aber nicht nur ein Verbindungsfaden. Um sie herum bildet sich auch der Klang. Die abstrakte Klangskizze nach Fundamenten hat zwar ihre Rechtfertigung in der deutlichen I—V⁷-Beziehung jeder Zweitaktgruppe. Andererseits tauchen die Fundamente nicht auf.

Die Linie zieht den ganzen Komplex in abwärtsgleitenden Sextklängen mit sich, die der 7—6-Vorhalt zu je zwei Klängen gruppiert.¹⁸

[] = chromatischer Zwischenton

¹⁶ T. 13—21 e^2 — dis^2 — d^2 — cis^2 — c^2 c^2 — h^1 — b^1 — a^1 — as^1 — g^1 — fis^1
V. 1 Hr. 1

¹⁷ Klar. 2 T. 28—30: dis — e — eis — fis , der letzte Schritt eis — fis ist vom 4. Horn mit *sf* betont.

¹⁸ Diese Technik der Klangbildung hat Dahlhaus an einer anderen Stelle, nämlich dem dritten Tristanvorspiel (T. 16ff), ausgezeichnet beschrieben und als Träger das Modell der „Sextenkette mit Septimensynkopen“ herausgestellt (1975 S. 218—220).

Die Konstruktion ist unmittelbar nicht zu erkennen, eine Aufteilung auf mehrere Instrumente durchbricht klanglich die tiefste Stimme; die Mittelstimme wiederum geht ihren Weg nicht zielstrebig, sondern tastend über chromatische Zwischenstationen.¹⁹ In den Sondertakten 22—23 setzt die Untersextbegleitung der Hauptstimme und mit ihr der lineare Baß aus; das *cis—b* von T. 23—24 gehört zu dem außerhalb der Hauptlinie stehenden *a¹—gis¹* der Violinen. Doch T. 25, nach vier Takten, erscheint *e*, herausgehoben vom Baß der erstmalig einsetzenden Posaunen, und führt die beim *f* in T. 20 abgebrochene Linie weiter: bis zum *fis*, das auch im Baß das Ziel ist. Beim *d* T. 26 schließt sich der Kontrabaß an und setzt den Abstieg über die Oberstimme hinaus fort. Nach lauter kleinen Bruchstücken entsteht eine über 8 Takte gehende einheitliche Stimme im Streicherfundament, die T. 26 verlorengegangen war. Beide Stücke fügen sich genau ineinander:

Kb. T. 1—6 T. 27—35
fis → *d* . . . *d* → *Fis*

Auch im Baß bildet die Oktav *fis—Fis* den Rahmen für den ganzen Abschnitt T. 1—34.

Der Gang erhält durch unterlegte Haltepunkte einen festen Bezug. An vier Stellen tritt unter den abwärts ziehenden Sextklang-Komplex ein ruhender Baß, der die Gliederungspunkte markiert: *fis—H—cis—Fis* (T. 1, 13, 21, 35). Diese Stützen sind mehr Hinweise als tragende Fundamente. Mit ihrem regelmäßigen Quartsextklang erinnern sie an den Anfang des „Sterbeliedes“. Die so hervorgehobenen Bezugsklänge sind *H*, *E*, *Fis* und *H*: die auseinandergerückten Kadenzklänge I—IV—V—I der Haupttonart *H-Dur*.

Ein zweiter fallender Sextklang-Komplex schließt sich an den schrittweise erreichten Höhepunkt von T. 44. Wieder bildet sich eine Klangtraube um die fallende Linie. Die Vervielfachung liegt diesmal schon innerhalb der Hauptstimme. Das Motiv (s. Singstimmen), das sich anfangs wiederholt, dann nach je vier und schließlich zwei Takten absinkt, hat doppelten Vorhalt und betont so seinen Abstieg auf zwei Ebenen.



¹⁹ Dem Gerüst nach folgt die Mittelstimme der obersten Linie in Unterquarten. Durch die chromatischen Einschübe ist dieser Zusammenhang verdeckt, so daß man auch Quinten zu sehen glaubt (*Quinten habe ich heute geschrieben, sage ich dir, die haben sich gewaschen!* rief Wagner bei der Arbeit am *Parsifal* seiner Frau zu, s. den Eintrag Cosima Wagners im Tagebuch unter dem 3. 12. 1878, Ed. II S. 249).

Die breiten Vorhalte der zweiten Takte ergeben eine chromatische Linie $h-ais-a-gis-g-fis-f-e$ (weitergeführt bis cis , s. Ob. T. 58—61), der kürzere Viertelvorhalt schließt in einer Ganztonfolge direkt an den Hochpunkt $h^3-ais^3-gis^3$ (T. 44—45) an: $gis^3-fis^3-e^3-d^3-c^3$ (weitergeführt mit $c^1-h-ais$ von V. 2 T. 57—58).

Durch die Wiederholung (T. 46—47 = 48—49) ist der Abstieg anfangs noch aufgehalten, was der Baß verdeutlicht, der erst im 4. Takt abwärts geht: $dis-(e-dis)-cisis$. Übergeht man die Wiederholung²⁰, wird das durchlaufende Sextgerüst zwischen Hauptvorhalten und Baß sichtbar:



In jeder zweitaktigen Gruppe ist der Anfang fest; mit der Lösung des kleinen Viertelvorhalts erscheint der 3. Ton des Sextklangs (im 1. Takt fis). Um den chromatischen Sextgang auch weiterhin zu vervollständigen, müßte dieses fis ins eis weitergehen, zumal es vom gis der Zick-Zack-Mittelstimme von Cello und Fagott bedrängt wird. In jedem zweiten Takt sind drei Sekunden zusammengezwungen.

$\left\{ \begin{array}{l} ais \\ gis \\ fis \rightarrow eis \text{ ergäbe } Ais? \\ cisis \end{array} \right.$

Doch fis bleibt, es wird sogar von der hineingewobenen Verklärungsfigur herausgehoben (Vc. 1 T. 49). Denn das emphatische Vorziehen des alternierenden Melodieeinsatzes hält fis fest. Erst einen Takt später kann die Melodie absteigen.



²⁰ Im Liebestod fehlt sie tatsächlich, s. S. 235.

Die Mittelstimme des Sextklangs kann sich dem chromatischen Abwärtsgang nur bei jedem zweiten Schritt anschließen, wodurch die Ganztonfolge *fis—e—d—c* entsteht. Daß sie aber die Strebung in Halbtonschritten nach unten hat, zeigt sich am Ende des Ganges, wenn der vorgezogene Melodieinsatz ausbleibt. Das *c*¹ in T. 57 löst sich — vgl. schon die Kompositionsskizze — zum letzten Achtel ins *b* (Hr. 1, V. 2, Vc.). Die Verklärungsfigur im Cello ist eigens umgeformt.

Damit ist nicht nur die große, seit T. 44 von *b*³ fallende Linie zur Oktav geschlossen, sondern auch der intendierte Klang *E*⁷ ermöglicht, der auf der letzten Stelle im Takt erscheint und sofort weiter nach unten gleitet (T. 58 *Dis*⁷ = *Es*⁷). Am *E*⁷ läßt sich rückblickend der intendierte Klang der vorigen Takte ahnen.²¹

$$H—„Ais^{7\alpha}—A—„Gis^{7\alpha}—G—„Fis^{7\alpha}—F—E^7$$

Der einzelne Klang ist aber nicht herauslösbar. Deshalb ist die „Orthographie“ auch belanglos.²² Das Wesentliche ist der große zusammenhaltende Zug, den Wagner mit der nicht nachgebenden Ganzton-Mittelstimme verklammert, um so der Hauptthese von T. 44—45 eine geschlossene Antwortgeste gegenüberzustellen.

Die fallende Baßlinie dieser Antwortgeste beginnt bei *dis* und setzt wie schon im vorigen Teil einen unterbrochenen Zug fort, zunächst noch zögernd (T. 46—49 *dis—[e—dis]—cisis*), aber ab T. 52 taktweise abwärtsschreitend.

T. 35—40	T. 46
<i>fis—e—dis</i>	<i>dis—cisis—His—H—B—A—Gis—G</i>
Pos. Kb.	

Die von vornherein chromatische Fortsetzung hat mit *G* T. 58 die letzte Station vor der Oktave *Fis* erreicht. Gerade an dieser Stelle springt die Linie jedoch einen Ganzton zu *f*, um einen neuen Abstieg auszulösen, der *Fis* als Ziel erst wieder suchen muß (T. 59—68 chromatisch von *f* bis *Fis*). Dadurch sind zwei Oktav-Durchgänge — auch wenn sie aus Umfangsgrün-

²¹ Scharschuch erklärt die Stelle des „*Ais*^{7α}“ als „primlosen großen Nonakkord“ über *E* (Bd. I S. 183). Denn er konstruiert eine Kette von „unaufhaltsamen Quintstürzen“ *H—E—A—D—G—C—F* (Bd. II S. 48, genauer erklärt in Bd. I S. 183 bei der Parallelstelle im Liebestod), um so eine große Kadenz nach *F* zu sehen, das für ihn Haupttonart des Liebestodes von T. 11—37 ist (s. Bd. I S. 181 und Bd. II S. 76). Im 2. Akt hingegen nimmt er für die gleiche Musik erst *Fis* (T. 1—45), dann *H* (T. 47—101) als Tonart an (s. Bd. I S. 122—125).

²² Die Baßtöne *dis—Cisis—Cis—His—H—B—A—Gis* heißen bei der Parallelstelle im Liebestod T. 34ff *dis—d—Cis—C—H—Ais—A—Gis*.

den realiter in der gleichen Oktav liegen — zu einem großen, doppelten Zug vereint. Der zweite von *f* ausgehende chromatische Gang (T. 59—68 *f*→*Fis*) schließt mit seinem Einsatzton genau die Lücke des ersten Ganges, der T. 38—39 mit dem Ganzton *fis*—*e* begonnen hatte.²³

Aber selbst über die zwei Oktaven geht die Linie noch hinaus. Mit der gewaltigen Kraft des vollen Orchester-Fortissimos wird der Rahmen gesprengt. Der Baß überschreitet die Grenze *fis* und steigt noch eine Stufe tiefer zu *e* (Kb. T. 68—69). Die gesamte Bewegung stockt nach diesem Ereignis. Dreimal wird *e* mit seinem Klang *E* wiederholt (T. 69, 71, 73), bis der neue Klang *Fis* über *e* in T. 75 ein Abwärtsgehen erzwingt.

Der abermalige chromatische Abstieg T. 75—90 erreicht wieder *Fis*, das nun alle bisherigen Bewegungszüge auffängt und staut.²⁴

*

Die hundert letzten Takte der 2. Szene beruhen auf drei großen absteigenden Gängen.²⁵ Je näher das Ziel *fis* kommt, desto stärker wächst die Spannung. Gegen Ende zu entsteht in expansivem Auseinanderstreben jeweils eine zweite, ansteigende Linie (T. 29—34 und 58—68), die ebenfalls auf *fis* ausgerichtet ist.²⁶ Wagner greift dazu auf das chromatisch steigende Sehnsuchtsmotiv zurück, das ebenfalls benutzte Heldenmotiv (V. 1 T. 29—30) wird zu dessen Variante.

Der Steigerung des Linearen in divergierenden Linien ist im Anfang jedes Abschnittes eine Basis geschaffen. Alle Teile beginnen mit klanglichem Höherrücken. In T. 1—12 verläuft es mit *H—D—G* noch ohne klare Folge, das Emporziehen äußert sich mehr am aufsteigenden Baß der Takte 7—12. Mit T. 13 aber vollzieht sich das Rücken in fester Reihenfolge *E—F—Fis* (T. 13, 17, 21), wobei *E* und *Fis* als Eckpunkte IV. und

²³ Die T. 38 aufs letzte Achtel auftretende Zwischennote *eis* (Pos. 2/3, Vc.) hat nicht den Rang einer echten Station in der Skala. Der Schritt *fis*—*e* (Pk., Kb.) bleibt das Übergeordnete, das *fis* der Pauke (*cresc.*) gilt für den ganzen Takt.

²⁴ Der Abbruch der 2. Szene und die Eröffnung der 3. Szene mit dem Wegrutschen ins *f* bedeutet nicht nur ein Mißachten des Tones *fis*, sondern auch den Verlust des Oktavrahmens *fis*—*Fis*. An seine Stelle tritt eine neue absteigende Skala mit den Grenzen *f*—*F* (3. Szene T. 5—11).

²⁵ Lorenz vermerkt zwar diese Züge nicht, aber seine Einteilung (S. 123) entspricht ihnen, während Scharschuch zu einer ganz anderen, zweiteiligen Gliederung kommt: T. 1—45 (= 1—12, 13—29, 29—45) und 46—102 (= 46—68, 69—102), s. Bd. I S. 122—125.

²⁶ In T. 67 hält die 1. Geige im Anstieg bei *eis*² inne, um das Ziel *fis*² in einem zweiten Zug von oben zu erreichen (T. 68—70 *cis*³, *fis*²), wobei *fis*² Vorhaltslösung und melodischer Schlußpunkt ist.

V. Stufe von *H-Dur* bilden. Der nächste Bogen T. 35—68 — unterstützt von einem crescendo — beginnt sofort mit spürbarer Rückung. Das *H—Fis*⁷ der Takte 35—36 wird T. 40—41 angehoben (*Gis*⁷—*cis*) und die Rückung noch fortgesetzt: *Ais*⁷—*dis*, *H—E*.

Die Dynamik unterstützt nur den ersten Schritt, die fortgehende Steigerung wird fast künstlich in einem diminuendo zurückgenommen. Der höchste Punkt *H*, der sich allerdings außerhalb der Folge stellt, weil mit ihm die Gruppierung *V*⁷—*I* auf *I—IV* wechselt, verschwindet im *pianissimo*.²⁷

Im dritten Teil ist das Anheben vergrößert:

T. 75f	78f	82f	85f	89f	
<i>Fis</i> ⁷ — <i>H</i>	<i>Gis</i> ⁷ — <i>cis</i>	<i>Ais</i> ⁷ — <i>Dis</i>	<i>H</i> ⁷ — <i>E</i>	<i>WD</i>	<i>Fis</i>
I	II	III	IV		V

Die zwischendominantisch fixierten Ruhepunkte sind die gleichen wie zuvor; sie wahren alle den Bezug zur Skala der großen Tonart *H-Dur*.

T. 13—21	IV—V
T. 35—43	I—II—III
T. 69—90	I—II—III—IV—V

Das Zusammenfügen der bisherigen Rückungen gibt dem dritten Teil seine Schlußstellung.

Jeder Bogen hat seinen Hochpunkt, in dem die fallende Linie der Oberstimme verankert ist. Aus dem *Fis* T. 21 löst sich die große Linie *fis*²—*fis*¹, aus dem *H* T. 44 die zweite *h*³—*h*(²). An die Oberstimme lehnt sich in dem sinkenden Sextklang-Komplex auch der Baß. Der Vorgang gleicht mit seinem Auftürmen und Absinken einer Welle, die sich fortwährend neu aufbaut, da das Zusammensinken nicht die große Bewegung stoppt. Steigen und Fallen heben sich nicht auf.

Das klangliche Anheben sammelt in sich die ganze Kraft der Bewegung, so daß am höchsten Punkt sternförmig Linien abstrahlen, die den Spannungsvorgang mit ihrem Teilen und divergierenden Auseinanderstreben am Ende wieder steigern und eine Welle antreiben.

Im Bewegungsvorgang hat die Dynamik ihren eigenen Rhythmus. Klangrückung und Baß bilden T. 1—34 zusammen den steigenden und fallenden Bogen der Welle. Die Dynamik hat in den ersten 12 Takten zwei kleine Zielpunkte, dann geht sie schubweise. Jeder Zweitakter crescendiert, ohne aber einen Höhepunkt zu erreichen. Gerade die Stationen des klanglichen

²⁷ Ähnlich ist im Lohengrinvorspiel der Punkt der größten Orchesterausdehnung (T. 58) ins *pianissimo* zurückgenommen.

Anhebens fallen auf piano (T. 17 *F*, T. 21 *Fis*). In der zweiten Welle gewinnt die Dynamik einen Zielpunkt, der aber drei Takte vor dem klanglichen Gipfel liegt.

Im Gegensatz zu T. 29ff erfüllt sich das Schluß-molto-crescendo im fortissimo von T. 69, dem ein kleines diminuendo folgt (Pos., Pk.). Ein Ziel ist erreicht, das dem nächsten Klanghochpunkt wieder weit vorgeift.

Am Anfang T. 35—41 hatten sich Baßlinie und Klanganheben für einen Schritt (Baß *dis*↘*cis*, Klang *Gis*↗*cis*) direkt entgegengearbeitet. Der Baß läßt dann aber der Klangrückung den Vortritt und wartet den Hochpunkt ab. In der dritten Welle geht er jedoch unbeirrt seinen eigenen Weg. Baß-Sinken und Klang-Steigen sind zusammengezwungen. Sie treffen sich im gemeinsamen Ziel *Fis*, dem sich nur die Dynamik mit plötzlichem piano versperrt. Da aber das Ziel von Klangrückung und Baßlinie festgehalten wird, kann sich ihr ohne daß die Welle abebbt ein zweites crescendo anschließen, zumal das Ansteigen der Oberstimme noch nicht beendet ist.

Jede Welle brandet an das stets gleiche Ziel *Fis*. Der absteigende Baß konzentriert den Verlauf immer wieder auf diesen Punkt. *Fis* bildet gleichsam den Damm, der vor Erreichen der Tonika durchbrochen werden muß. Über den Weg der Kadenz bahnt sich eine Überwindung des *Fis* an. Beim ersten Anlaufen war die Kadenzfolge nur bis zur Wechseldominante vorgedrungen. Das *Fis* war zwar mit typischem kadenzierendem Quartsextakkord noch aufgetreten, hatte sich jedoch als Eröffnung eines neuen Teils aus dem Kadenzzusammenhang gelöst.

T. 34—35	WD → D ⁴⁻³
T. 67—69	WD—D ⁷ → S
T. 88—91	S—WD—D ⁴⁻³ →

Die nächste Welle bringt die Tonika einen Schritt näher. *Fis* gehört nun zum Kadenzablauf. Im letzten Teil findet die Kadenz ihre ausdrücklichste Form, ansetzend von der Subdominante bis zum Quartsextakkord über *Fis*, der sich zum reinen Dominantseptakkord löst. Die Tonika ist greifbar nahe — und doch nicht erreichbar. Der Septakkord wechselt in mehrmaligem Pendeln zurück zur Quartsextform, kann sich festigen, doch findet kein Ziel. Die dritte Welle bricht mit ihrem Höhepunkt zusammen.

Die Dominante *Fis* sammelt alle Bewegung in sich. Weil sie den gesamten Ablauf umspannt und so dem weiten Raum ihr Signum gibt, kann sie sich nicht mehr punktuell auf nur eine Stelle beziehen. Ihre Aufgabe ist nicht, die Tonika *H* an einem bestimmten Punkt herbeizuführen, sondern sie insgesamt präsent zu machen.

Tonika und Dominante gehören nicht mehr den gleichen Kategorien an, sie können nicht mehr selbstverständlich nebeneinander stehen. Die Kadenz, die ihr Zentrum gerade in der Beziehung V—I hat, muß sich verwandeln. Mit der Dominante stößt sie an ihre Grenze. Aus der Kadenzpaenultima ist Ultima geworden. Die Kadenz hat ihre technische Aufgabe der Schlußbildung abgelegt, sie ist nurmehr Signal für Tonart.

Wie *Fis* als Klang den Bezugspunkt gibt, grenzt *fis* als Ton den Raum ab. Wieder ist die Grenze in der Bewegung Tonart-prägend. Das Erreichen von *fis* läßt Wagner dabei abermals über die Vorhalte gehen („*Liebe*“), deren Erweiterung zur neuen Tonart des Brangäne-Rufs geführt hatte und nun die Schlußtonart *H-Dur* vorbereitet. Dieser Konnex war für Wagner der lang gesuchte Einstieg für den Szenenschluß. Im Tagebuch für M. Wesendonk schrieb er unter dem 22. Dezember 1858 (ed. Golther S. 83): *Seit 3 Tagen trug ich mich mit der Stelle „Wen du umfassen, wem du gelacht“ — und „In deinen Armen, dir geweiht“ usw. Ich war lange unterbrochen, und fand die rechte Erinnerung bei der Ausführung nicht wieder. Es machte mich ernstlich unzufrieden. Ich konnte nicht weiter. — Da klopfte Koboldchen: es zeigte sich mir als holde Muse. In einem Augenblick war mir die Stelle klar. Ich setzte mich an den Flügel, und schrieb sie so schnell auf, als ob ich sie längst auswendig wüßte: Wer streng ist, wird etwas Reminiszenz darin finden: die „Träume“ spuken dabei.*

Der kleine Bericht gibt die Erklärung für einen Korrektureintrag in der Kompositionsskizze (f. 17', s. Anhang). In das „Blickmotiv“ mit seinem chromatisch steigenden Baß ist der Vorhalt hineinkorrigiert. In der Partitur (34 Takte vor „*Wie es fassen*“) ist das Weiten der Grenze über die Vorhaltskette noch deutlicher. Die Bläservorhalte mit dem vom Nachtgesang her bekannten Klanguntergrund steigen nach oben, erst über h^2 — ais^2 , cis^3 — h^2 , dis^3 — cis^3 (schon hier überdehnen sie die alte Grenze cis^3 — h^2 des Brangäne-Rufs), dann 15 Takte später über dis^3 — cis^3 , eis^3 — dis^3 , fis^3 — eis^3 und erreichen so die Grenze fis^3 , die gleichzeitig im Baß mit *fis* fixiert wird. Wie die Oktav von *cis* im Brangäne-Ruf den Raum von *fis-moll* begrenzt hatte, so jetzt die Oktav von *fis* denjenigen von *H-Dur*.

Fis bleibt der Ausrichtungston. Nahezu alle Linien haben ihn als Ausgangs- oder Zielpunkt. Die drei großen Baßgänge sind in die Oktav *fis*—*Fis* gespannt. *Fis* ist Basis und untere Grenze des Tonraums. Das noch überhängende fis^3 der Flöte in T. 1 begrenzt nach oben. Die noch länger liegende Oboe verengt den Raum jedoch wieder um eine Oktav. Die oberste Grenze will erst wieder gewonnen werden. Sie gerät, wie schon der Nebenton g^2 T. 5—6 zeigt, in Bewegung. Das Verklärungsmotiv in T. 15 und 19 überschreitet für kurze Augenblicke den Rahmen, bis es T. 23 ans fis^3

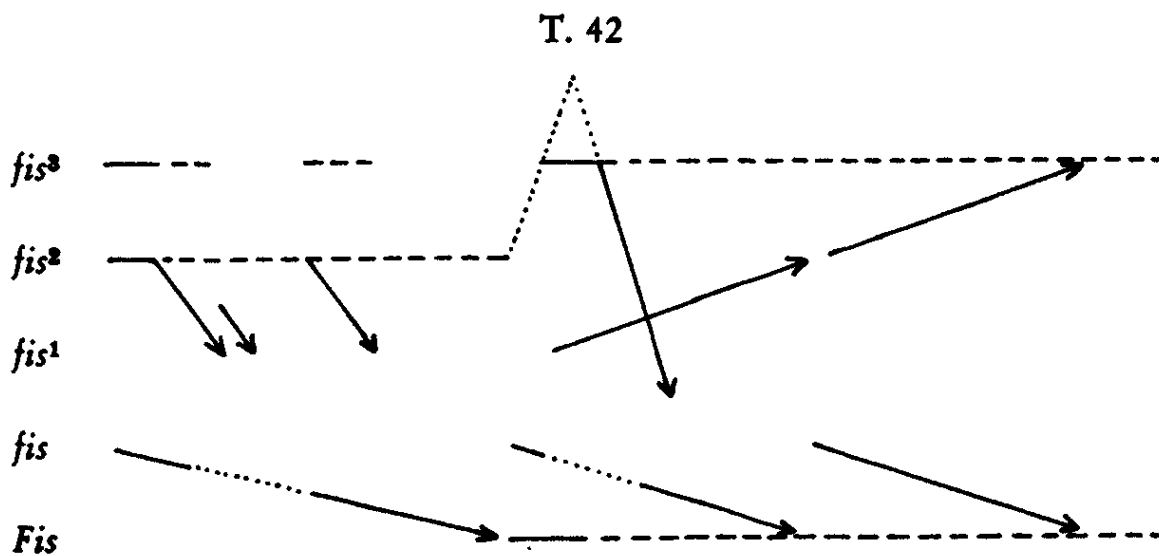
stößt und mit ihm die ursprüngliche Grenze wieder gefunden hat, die erst T. 40 einen Schritt überhöht wird, was der neuen Dominante *Gis*⁷ momentane Leuchtkraft gibt.

Die Flöte, ebenso wie der Part Isoldes, löst sich jedoch von den zum pianissimo-Hochpunkt *h*³ ansteigenden Violinen und bleibt beim *fis*³ (T. 44), das sie T. 46 mit dem Vorhalts-*gis* nochmals herausstellt — als Beginn der großen fallenden Linie. Dem Absinken ins Bodenlose — T. 57 ist sogar *fis*² unterschritten, die Linie der Oboe taucht T. 61 noch unter *fis*¹ — wirkt ein Ausweiten nach oben entgegen, das schnell *fis*² erreicht und Schritt für Schritt (T. 74ff) *fis*³ wiedergewinnt, um im allerletzten Takt der Steigerung (T. 101) von *fis*³ aus das geheime, T. 44 pianissimo angedeutete Ziel *h*³ zu erobern. Der letzte Schritt *ais—h* kommt jedoch in der oberen Oktave nicht mehr zustande.²⁸

———— = Linienzüge

..... = durchbrochene Linien

- - - - = weiterwirkende Grenzpunkte



Sichtbar wird die Ausdehnung auch am Partiturbild. Im Autograph dehnt Wagner ab T. 39 (= neue Seite) auf vorher in der 2. Szene nie benutzte 28 Systeme.²⁹ Auch der Erstdruck verwirklicht das wellenartige

²⁸ Er erscheint nur in der tieferen Lage der Singstimmen.

²⁰ Wie wichtig Wagner die Systemzahl nimmt, zeigen gelegentliche Zahlenreihen am Rand der Druckvorlage. Schon in der 3- oder 4zeiligen Orchesterskizze machte sich Wagner Notizen über die Systemzahl der späteren Partitur (s. Bailey S. 75), hier beim Schluß der 2. Szene sind nur die Instrumente um T. 70 herum am Rand angegeben (2. Akt S. 36).

Schwanken, allerdings bei gleichbleibendem Satzspiegel, während das Autograph die „Höhe“ der Partitur fortwährend wechselt. Doch auch der Druck bildet die Steigerung von T. 1 bis hin zu T. 42 mit der Zahl der Systeme ab: 8—12—14—22—24—28.

Die verschiedenen Stadien der Ausarbeitung in den Skizzen Wagners

Die Hauptelemente des Szenenschlusses wie das Seligkeitsmotiv und seine Steigerung im Hinführen auf die Dominante *Fis* und das plötzliche Abbrechen waren Wagner von vornherein klar. Doch für die Realisierung seiner Konzeption benötigte Wagner eine im *Tristan* einmalige Serie von Vorstudien.³⁰

- A Kompositionsskizze, mit Korrekturen
- B Orchesterskizze, Vornotierung mit Bleistift
- C Sonderblatt (= Rückseite von f. 22 des 2. Akts der Kompositionsskizze)
- D Orchesterskizze, Tintenreinschrift

In der Kompositionsskizze (= A) war das Seligkeitsmotiv mit dem befreiend weitenden *E-Dur* erst zu den letzten Worten „*höchste Liebeslust*“ vorgesehen. Vorausgehen sollte ein längeres Zitat des Blickmotivs — ziemlich genau und ohne Transposition dem 1. Vorspiel entnommen, sowohl der Stelle T. 16ff wie T. 59ff —, da sein aufsteigender Baß ein erstes Fixieren der Dominante von unten erlaubt. Das *e* des Basses beim Seligkeitsmotiv wäre dann aber kein Überschreiten der Grenze mehr, es stünde schon 2 Takte vorher.

Bei der Weiterarbeit, ein halbes Jahr später an der Orchesterskizze, ließ Wagner den Gedanken an eine aufsteigende Baßlinie fallen und fügte gleich an die Dominante (Part. T. 68) das *E-Dur* des Seligkeitsmotivs. Dafür sollte der Baßgang hinab zum *Fis* — in der Kompositionsskizze nur 6 Takte lang — ausgedehnt werden; mit ihm das unregelmäßige Hinauf-treiben der Oberstimme. Wagner war sich jedoch noch nicht ganz sicher. Er notierte, für die Tintenhandschrift der Orchesterskizze ganz ungewöhnlich, mit Bleistift vor (= B). Lesbar davon ist noch deutlich der Baß. Bis zum späteren T. 81 der Partitur hat er schon endgültige Gestalt, dann

³⁰ Wiedergegeben im Anhang S. 323. Die bisher nicht bekannte Reihenfolge ergibt sich aus der folgenden Darstellung.

geht er jedoch taktweise rasch hinab: *H—A—Gis—G—Fis*. Um seinen zu schnellen Gang aufzuhalten, vermerkte Wagner noch ein *bis* zum Schritt *H—A*, entschloß sich dann aber zu einem neuen Entwurf.

Von der Kompositionsskizze, die vor ihm lag, war die Rückseite des letzten Blattes freigeblieben, weil der Aktschluß noch auf eine recto-Seite gefallen war. Die leere Seite benutzt Wagner für einen Bleistiftentwurf³¹ mit dem Schluß der 2. Szene (= C). Er beginnt erst bei „T. 80“, denn bis dahin ist er mit der Orchesterskizze zufrieden. Und nun gelingt ihm auch mit mehrfachen Korrekturen die endgültige Fassung der letzten 25 Takte. Oberstimme und Baßlinie sind bis auf kleine Varianten in den vier Schlußtakt der Steigerung fertig, die Klangbildung ist in allen wesentlichen Punkten angedeutet.

Nur der banale verminderte Septakkord beim Abbruch der Szene — die stürzenden Achtel sollten wohl an den Höhepunkt des 1. Vorspiels T. 83 erinnern — muß noch eliminiert werden, dann kann Wagner den Entwurf mit Tinte in die Orchesterskizze eintragen (= D), wobei er für 3 Takte („T. 82—84“) eine enharmonische Verwechslung³² und in der Oberstimme letzte Korrekturen „T. 98—101“ vornimmt.³³

Als Wagner beim „*Liebestod*“ auf diese lang erarbeitete Konstruktion zurückgriff, notierte er das Orchester gar nicht mehr, sondern schrieb in die leeren Systeme der Kompositionsskizze: *hier können sich die Kinder selbst Begleitung machen!*³⁴ Vielleicht ist auch die *freudig behagliche Extase* beim Komponieren am Schluß des *Tristan*, von der Wagner in der Autobiographie spricht³⁵, von diesem Rückgriff veranlaßt.

*

³¹ Dieser Entwurf ist anders als die ganze bisherige Kompositionsskizze nicht mit Tinte überzogen (s. Bailey S. 71. Bailey spricht hier von „several pencil sketches“, ohne zu erkennen, daß es nur eine einzige für den Schluß der 2. Szene ist). Denn Wagner war in Venedig und nicht mehr in Zürich, wo ihm Mathilde Wesendonk seine Skizzen mit Tinte nachgezeichnet hatte.

³² *Ais* statt *B*. Die Notierung *B* erhält aber in der Partitur doch wieder einen Platz, in Posaunen und Harfe T. 82—84.

³³ Die Partitur ändert dann nur noch die Schreibweise: *c*³ statt *his*³ T. 87 und *fisis*³ statt *g*³ T. 99.

³⁴ Der ironische Satz ist auf M. Wesendonk gemünzt, die aber dies Stück nicht mehr mit Tinte nachgezogen hat. Das hatte sie inmitten des 3. Akts (f. 7, s. Bailey S. 71) aufgehört.

³⁵ Ed. Gregor-Dellin S. 603.

VIII. IMAGINATION

Der „Liebestod“

(T. 1 = „mild und leise“, DP 425, EP 633, TP 994)

Die Leitmotivtechnik Wagners ist oft als amusikalisches, aufgesetzt semantisches Bezugssystem mißverstanden worden. Der Zeichencharakter ist dem Leitmotiv nicht abzusprechen, aber ein so pointiertes Urteil wie das von Debussy mißachtet doch Wesentliches. Es läßt die Bedeutung mehrfacher Wiederkehr für die musikalische Gestaltung außer Betracht. Wagner verwendet Motivkomplexe nicht im Sinne von Fertigteilen. Sie sind einer fortwährenden Verwandlung im Detail unterworfen.

Diese Veränderbarkeit gab Wagner das Mittel zu vielfacher Zeitprojektion in die Hand. Hinter dem Präsens einer augenblicklichen Handlung konnte auf einer mehrdimensionalen Bühne Vergangenheit oder Zukunft lebendig werden. Darin liegen auch neue Möglichkeiten, die Vorstellungswelt einer Bühnenfigur darstellbar zu machen, primär in Form einer Rückbesinnung, wie sie wohl erstmals für die Musik im Werk Schumanns eine Rolle spielt.

Die retrospektive Wiederholung hat Wagner im „*Liebestod*“¹ zur größten Vollendung gebracht. Der ganze Schluß der zweiten Szene des vorigen Aktes — dessen konstruktive Elemente im vorausgegangenen Kapitel zur Sprache kamen — wird in innerem Nacherleben neu beschworen.

Gemahnt die Schlußszene des *Tristan* vom Rückblick her an die Schumannsche Erinnerungshaltung, so ist für die Bühnensituation andererseits Webers Freischützwalzer eine Vorstufe. Wie dessen Coda nicht mehr der Allgemeinheit, sondern allein Max angehört, so ist jetzt die Musik des Liebestodes mit dem inneren Ohr von Isolde gehört. Damit rückt die ganze Musik, die im zweiten Akt noch so unmittelbar „gesungen“ wirkte, in den Bereich des Imaginären, sie ist nur „gedacht“.

¹ Dieser Name geht auf die Klaviertranskription von Liszt (1867) zurück, während Wagner selbst vom *Schlußsatz aus Tristan* (Cosima Wagner, Tagebuch unter dem 20. 7. 1873) und sein autorisierter Exeget Wolzogen von „Verklärungsgesang Isoldens“ sprach.

Für den Zuhörer entstehen so drei Ebenen: vergangene Realität, subjektive Vorstellung und sichtbare Handlung, in die Isoldes Worte gehören.² Nur diese letzte Ebene ist für die anderen Personen auf der Bühne wahrnehmbar — wenn auch gänzlich unverständlich, da verborgen bleibt, worauf die Worte sich beziehen. Fast grotesk erscheinen so die eingeschobenen Worte Isoldes „*Freunde, seht — fühlt und seht ihr's nicht?*“ Wer von Markes Gefolge soll erkennen können, was Isolde nur in ihrer Vorstellung hört?

Durch die Verlegung der Musik wird eine Realisierung des Schlußmonologs möglich, wie sie vom Text her nur zu ahnen ist. Die Fähigkeit zum Wechsel der musikalischen Perspektive erlaubt Wagner die völlige Isolierung einer Person.³

*

Zunächst kehren die hundert letzten Takte der zweiten Szene des 2. Akts zu Beginn des „*Liebestods*“ im 3. Akt wieder.⁴ Zur besseren Übersicht gebe ich eine Konkordanzliste der verschiedenen Taktzahlen:

2. Akt	3. Akt	2. Akt	3. Akt
T. 1	= 12	T. 27	= 25
7	= 15	35	= 29
13	= 18	44	= 33 (pp)
17	= 20	69	= 44
21	= 22	90	= 54 (pp)
23	= 23	97	= 58
		98	= 59

² Der letzte Bereich, derjenige der Bühnenhandlung, ist der unwichtigste und kann ganz ausfallen. Eine Aufführung ohne die Singstimme und ihren Text ist möglich (s. dazu z. B. Weißheimer S. 357 und 359).

³ Heutige Bühnentechnik kennt als Mittel für einen solchen Effekt den spotlight-Scheinwerfer, wie es überhaupt scheint, als hätte die Musik Wagners viele Analogien mit einer späteren Beleuchtungstechnik (vgl. schon Schletterers allerdings kritischen Bericht von der Uraufführung des *Ring* aus dem Jahr 1876: *Die Art, wie einzelne Personen, die im Finstern auf der Bühne zu erscheinen haben, sofort durch elektrisches Licht sichtbar gemacht werden, dürfte wohl auch als eine ganz unästhetische und verfehlte zu bezeichnen sein*, 1876 S. 21, s. auch S. 94).

⁴ Lorenz (II S. 164) sprach von „Reprise“ und noch Ernst Bloch ließ sich bei seiner Kritik von inadäquaten formalen Kriterien leiten: „... daß hier die Wiederholung nicht diejenige Wirkung ausübt, die ihr sonstwie symphonisch sicher ist ... Wie denn überhaupt bei aller Verehrung gesagt werden muß, daß das so sehr bewußt und finalehaft, gleichsam transportierbar eingefügte Orchesterstück ‚Isoldens Liebestod‘ in ein unleidlich Weiches, in ein amystisch Süßes zu sinken beginnt ...“ (in *Hundert Jahre Tristan*, hrsg. v. Wieland Wagner, S. 28).

Der völligen Entrückung und Verlegung der Musik in Isoldes Vorstellung entsprechend sind alle Vortragsanweisungen geändert. Aus *espressivo* wird *dolce* (2. Akt T. 1, 3. Akt T. 12), aus *ausdrucksvoll* ein *sehr zart* (T. 13 bzw. 18), aus dem *immer forte* ein *piano* (T. 73 bzw. 46). Die Angaben *Sehr drängend* oder *Immer etwas drängend* (2. Akt T. 58 und 73) fallen überhaupt aus. Die vielschichtige Dynamik ist vereinfacht und reduziert, wie ein Beispiel zeigen soll:

	2. Akt T. 27-29	3. Akt T. 25-26
Pos. 1-3	p <i>più p</i>	p pp
Fg. 1	>	sf >
Ob. 1, Klar. 2, EH	p <>	sf > p >
V. 1, Va, Vc, Kb	p <	p <i>dolce</i> < p

Was im 2. Akt blutvoll und leidenschaftlich war, ist im 3. Akt indirekt und gedämpft. Schon der Beginn ist deshalb grundverschieden. Im 2. Akt war der Eintritt der *H-Dur*-Melodie nach mehrfachem Antrieb (*Immer mehr belebend, Mit wachsender Begeisterung, Immer lebhafter*) eine letzte Stufe der Steigerung. Im 3. Akt geht eine Beruhigung voraus: *Allmählich zurückhaltend*. Daher rührt auch die verschiedene Taktnotierung. Der 4/4-Takt im 2. Akt würde gegenüber dem vorausgehenden 3/4-Takt eine Verlangsamung bedeuten, im Takt ist eine Station mehr zu durchlaufen. Der zweiteilige 2/2-Takt hingegen verknappt und beschleunigt, da die ganztaktige Einheit gleich bleibt.

Der Antrieb für das atemlose Voraneilen ist im 3. Akt verschwunden. Wagner, der zunächst in der Kompositionsskizze noch den 2/2-Takt (wie für den Beginn den 6/8-Takt des Sterbelieds) beibehalten hatte, notiert zuletzt im neutralen 4/4-Takt, jede Markierung vermeidend. Sogar die Gliederung ist entstellt — die zweitaktige Notierung motivischer Einheiten ist aufgegeben.

Am unmittelbarsten äußert sich das Unwirkliche der Erinnerung am Ineinanderschieben zweier verschiedener Teile. Der „*Liebestod*“ beginnt bei „*Mild und leise*“ mit dem *As-Dur* des „Sterbelieds“ und geht nach 11 Takten trotz auseinanderliegender Tonarten mit unmerklichem Wandel auf den *H-Dur*-Szenenschluß über.⁵ Die 105 Takte, die im 2. Akt zwischen den

⁵ Zu diesem Übergang s. Voss S. 282f.

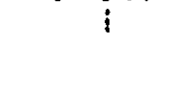
beiden Teilen stehen, sind vergessen. Was im Realen des 2. Akts getrennt ist, läßt sich im Imaginären des 3. Akts vereinigen.

Der Fortgang ist keinem realen Zeitablauf verpflichtet. Andererseits ist aber — wie im Brangäneruf oder der Logeerzählung des *Rheingold* — die Gegenwart durch die Singstimme in Kraft.

Das Auseinanderhalten von Vergangenem im Orchester und Gegenwart in der Singstimme zeigt sich an der veränderten Rolle des Vokalparts. Im 2. Akt waren die beiden Stimmen Träger der ganzen Musik. Die deutliche Taktpaarigkeit ab T. 8 ist direkt mit dem Alternieren im Vortrag verbunden. Abschnittsbildung in Form von kleinen Stropheneinheiten (T. 11—13, 14—17) kommt durch den Wechsel von Tristan und Isolde zustande. Die gesamte Gliederung geht vom Text aus. Denn irregulär ist der lose gereimte Text nur seiner grammatikalischen Struktur nach, nicht aber seiner metrischen Form; in der Akzentfolge ist er gleichmäßig. Immer ähnlich klingend endende, zweihebige Verse addieren sich, paarweise gereimt, zu zunächst 16 Zeilen („*Wie es fassen*“ bis „*Ohne Meiden*“), deren Gleichlauf die Voraussetzung für die große Entwicklung des Halbnoten-Motivs war.

Nach der kurzen Dehnung durch zwei dreihebige Verse („*In ungemessnen Räumen, übersel'ges Träumen*“) tritt das alte zweitaktige Schema wieder in Kraft, dem der Text — trotz kleiner Varianten wie Fehlen des Reims oder stumpfer Endung — so eingepaßt wird, daß sogar die wieder dreihebigen Schlußverse die Gestalt einer viertaktigen Großzeile annehmen.

Das gleiche Verfahren wäre ebenso beim „*Liebestod*“ denkbar, der fast ausnahmslos auf ähnlich zweihebigen Versen beruht. Aber Wagner läßt die Singstimme im 3. Akt nur einmal, verkürzt auf Viertelebene, die tragende rhythmische Formel zitieren, dann nicht wieder. Eine Fülle abgewandelter Varianten geht zwar vom Grundrhythmus aus, da beim dritten Viertel ein fester Punkt für die zweite Hebung erhalten bleibt und die Zusammengehörigkeit von Hebung und Senkung gewahrt ist, aber die konkrete Erfüllung ist verzerrt, meist schon zu Anfang jedes Verses; fast immer fehlt die Eins.

	T. 22
	T. 4
	T. 3, 7, 13
	T. 2
	T. 5

Deckungsgleiches Zusammenfallen von Orchestergliederung und Deklamation ist vermieden. Das gilt gleichfalls für größere Ausschnitte. In T. 12 beginnt mit *H-Dur* eine neue, zweitaktig gruppierte Melodieentwicklung. Auch die Singstimme gliedert zweitaktig, was am Reim („*schwillt*“ — „*quillt*“) deutlich wird — doch genau um einen Takt gegen das Orchester versetzt. Der Einwurf „*Seht ihr's nicht?*“ bei T. 12 löst die Singstimme von der Orchestergliederung.⁶

Wie im Rhythmischen die ursprüngliche Deklamation des 2. Aktes nur durchschimmert, so auch im Melodischen. Isolde zitiert Bruchstücke. Bei der letzten größten Steigerung T. 44ff verläßt sie auch diesen Anhalt und findet — oder besser: erfindet — eine ganz neue melodische Linie. In ihrer subjektiven Vision gestaltet sie das Frühere frei um.

Eine auffallende Änderung im 3. Akt wird von daher verständlich. Die Takte 47—48 und 51—52 des 2. Akts fallen aus. Um Übersicht über den schwer zu durchschauenden Vorgang zu gewinnen, ist eine Takttabelle nötig.

2. Akt			Übernommenes	
			vom 2. Akt	= 3. Akt
„These“	T. 44—45	Baß	44—45	= 33b—34a
„Antwort“	Ia: 46—47	{ <i>dis—e</i>	46 + 49	= 34b—35a
	b: 48—49	{ <i>dis—cisis</i>		
IIa:	50—51	{ <i>cis—d</i>	50 + 53	= 35b—36a
	b: 52—53	{ <i>cis—his</i>		
III:	54—55	<i>h—b</i>	54—57	= 36—38a
IV:	56—57	<i>a—gis</i>		

Auf die große „These“ von T. 44—45 des 2. Akts, die erstmals die Tonika mit ihrem Fundament aufstellt, folgten vier Entsprechungsteile („Antwort“ I—IV), von denen die ersten beiden verdoppelt sind (Ia, b —

⁶ In der Kompositionsskizze hatte Wagner noch versucht, den Zusammenhang von Singstimme und Orchestermelodie intakt zu lassen und für den ersten Einwurf T. 5—6 („*Seht ihr's Freunde? Säh't ihr's nicht?*“) auch einen musikalischen Einschub vorgenommen (f. 18 Zeile 4 T. 5—6), ihn für die Partitur aber wieder gestrichen, so daß Orchester und Singstimme sich trennen, was sich auch in geänderten melodischen Wendungen äußert. Gleiches gilt für T. 13. Die Textstelle „*Wie das Herz*“ beginnt ursprünglich mit dem *H-Dur* und ist erst später um einen Takt versetzt. Die Verwandlung der früheren Musik in Isoldes Vorstellung hatte Wagner in der Skizze anders verwirklicht: durch Umstellung der Teile. Von der Schlußszene des 2. Aktes kommt in der Kompositionsskizze erst T. 35—55, dann 13—32 und schließlich 69—102 (vgl. die Übersicht im Anhang S. 324).

Ila, b). Die gleiche melodische Wendung kam zweimal, einmal von Isolde gesungen, das andere Mal von Tristan. Auch durch den Baß waren die beiden Zweitaktgruppen aneinander gebunden, der gleiche Baßton bildete jeweils den gemeinsamen Ausgangspunkt für die zwei verschiedenen Antwortformen (s. die Klammer in der Tabelle bei *dis* und *cis*).

Im Liebestod des 3. Akts sind die beiden parallelen Antworten zu einer Form zusammengezogen. Dadurch ergibt sich ein direkter Anschluß für die Baßnoten. Statt der Zickzacklinie entsteht ein durchgehender großer Zug *dis*→*G*, von der Baßklarinette in einen großen Bogen zusammengefaßt. Aus der mehrteiligen Antwortkette wird *eine* große Geste.⁷ Vom ersten Zweitakter bleibt der Anfangs-, vom zweiten der Schlußtakt⁸, das heißt, ein Takt von Isolde ist mit einem Takt von Tristan zusammengefügt:

T. 46 — [47 — 48] — 49

Textlich ist die Stelle im 2. Akt das Zentrum der ganzen Liebesszene.

Isolde: „*Du Isolde,
Tristan ich,
nicht mehr Isolde!*“

Tristan: „*Tristan du,
ich Isolde,
nicht mehr Tristan!*“

Was im 2. Akt aber nur verbaler Wunsch ist, wird durch die Musik im 3. Akt subjektive Wirklichkeit. Das Alternieren der Personen ist aufgehoben, schon das ungestüme Vorausnehmen der Melodie von Tristan in T. 43—45 des 2. Akts vergessen. Die Musik bringt das in der Realität unauflöslich Individuelle der Person zum Verschwinden und wird zum Symbol für die Einswerdung.

⁷ Die vereinigende, das Alternieren ausschließende Antwortgeste tritt übrigens andeutungsweise erstmals direkt im Anschluß an den Abbruch der 2. Szene im 2. Akt, nach dem Hereinstürzen Kurwenals auf — als Andeutung einer Szenenvollendung.

⁸ Daß von den 4 Takten nicht die zwei letzten erhalten bleiben, sondern erster und letzter, zeigt die Oktavlage der Verklärungsfigur in T. 34; sie entspricht T. 46 des 2. Akts, nicht T. 48.

Im zweiten Akt konnte die große Steigerung kein Ziel finden. Der musikalische Bau war so angelegt, daß eine Vollendung mit der Tonika nicht mehr möglich schien. Die Konzentrierung aller Kräfte auf die Dominante verweist die Tonika in den Bereich des Imaginären. Daraus wiederum schöpft die Dominante ihre überragende Bedeutung; sie trägt die Tonika in sich. Eine reale Erfüllung entzöge der Dominante gerade die Energie, auf der die ganze Konstruktion beruht: „... anstelle des Realen tritt das Imaginäre auch hinsichtlich der Tonika“.⁹

Der szenisch bedingte Abbruch beim Höhepunkt des zweiten Aktes ist gleichzeitig musikalische Notwendigkeit. Ein Tonikaschluß ist nicht vorstellbar. Um so erstaunlicher ist, daß Wagner gerade diese unerfüllbare und größte Dominantsteigerung des ganzen *Tristan* im „*Liebestod*“ doch noch zu einem Schluß führt.

Wo im 2. Akt das Hereinstürzen Kurwenals die ganze Szene abbricht, geht Isolde subjektive Erinnerung weiter. Wie bei der früheren Stelle T. 44 tritt abermals nach langer Dominantsteigerung ein *E-Dur* ein (T. 61), das Wagner mit dem Zeichen „E“ schon in der Abschrift des Dichtungsmanuskripts, die ihm beim Komponieren vorlag, als Klang der Erlösung notiert hatte.¹⁰ Auch jetzt geht die Dominante nicht direkt in die Tonika über. Vor sie ist abermals ein anderer Klang geschoben.

Das Aufheben der Polarität Dominante-Tonika und Sprengen des Dominantrahmens im Überschreiten der Baßgrenze *Fis* übergeht die gültigen Kräfte und bedeutet so ein Verlassen des tragenden Bodens. Selbst innerhalb des Imaginären vollzieht sich noch ein weiterer Schritt weg von aller Realität. *E-Dur* wird wirklich zu einem Klang der Transzendenz.¹¹

Die Isolierung des *E-Dur* geht weiter als an der vergleichbaren Stelle T. 44, die ja schon im 2. Akt (dort T. 69) vorgebildet ist. Waren dort noch Reste einer Klangfortschreitung erkennbar — der Leitton *ais* ging wenigstens in der 2. Trompete zum *b* —, so sind jetzt alle Spuren einer stim-

⁹ Ernst Kurth 1923 S. 129, vgl. den ganzen Abschnitt „Verdrängung der Tonika“ S. 124—130.

¹⁰ Vgl. Bailey 1969 S. 55f. Noch 1873 notierte sich Cosima Wagner in ihrem Tagebuch, daß *das Eintreten des E dur die Erlösung ausdrücke* (Ed. I S. 637).

¹¹ Eine solche Formulierung geht auf Kurt Overhoff zurück, der *D-Dur* bei Wagner als „Tonart der Transzendenz“ in einem eigenen Kapitel S. 24—30 darzustellen versuchte. Mir geht es allerdings weniger um einen absoluten Symbolgehalt, sondern um Deutung an dieser einen Stelle: wie das Begriffliche aus der musikalischen Formung erwächst.

migen Progression getilgt. Die Pauke setzt eigens für ein Achtel aus, um den scheinbaren Fundamentalschritt zu unterbrechen. Die Harfe ändert ihre Figuration.

In der Melodie ist das Umschlagen noch deutlicher. T. 44 ist der Ton *cis* in einer überhöhenden Formel ans *b* gebunden, so daß der Leitton *a*is doch noch nach kurzem Umweg sein Ziel findet und damit in gewissem Maße der Dominantspannung entsprochen ist. T. 61 ist diese Bindung aufgehoben. Das *cis* bleibt in drei Oktaven (*cis*³, *cis*², *cis*¹ — Fl. 2, Ob. 2, Fg. 2, Hr. 4) unverändert liegen, auch wenn es in der Melodie zu *b* geführt wird.

Außerlich gleicht der Klang einem *sixte-ajoutée*-Akkord. Aber diese Benennung würde die Doppelbewegung im Klang nicht einfangen; *cis* ist einerseits fester Bestandteil, andererseits durch die vertraute melodische Formel zur dissonanten Nebennote erklärt, während es im *sixte-ajoutée*-Akkord Quinte ist, die weichen muß.

Der Klang verzichtet auf eine scharfe Begrenzung gerade in dem Augenblick, wo er im Dominantseptakkord konzentrierteste Gestalt erreicht hatte. Die einzelne Linie, vorher in ihrer Ausrichtung auf den einen Punkt *Fis* zusammengezwungen, zerstäubt gleichsam in einem aufgefächerten Klang.

Das Eintauchen in das ausgeweitete *E-Dur* läßt nicht nur angewachsene Spannung und Akkordkonzentration vergessen, es negiert auch das Tempo des Fortgangs. Die Abstände zwischen den Klängen vergrößern sich. Statt des Halbtakts bildet der Ganztakt die Einheit. Die Weitung kommt zu besonderer Wirkung, weil das melodische Motiv nicht mitvergrößert, sondern wie es war, in den neuen Zusammenhang gestellt wird. Dadurch ist es mit dem klanglichen Unterbau nicht mehr kongruent, kann ihm deshalb auch nicht mehr antreiben sondern muß sich einfügen. Einen halben Takt muß es jeweils warten, so daß eine Leerstelle entsteht, die den Klang wie in einem zeitlichen Stillstand festgebannt erscheinen läßt (□ = Motiv).

T. 44



E

H

T. 61f



E

H

Durch das lange Warten wird auch der Folgeklang *H-Dur* über seine gewöhnliche Dreiklangsform hinaus vergrößert. Da der Lösungston *fis* nur auf einem späten und unbetonten Achtel erscheint, setzt sich *gis* im Klang fest, was durch den neuen Baß *H* (gegenüber *dis* in T. 44) erleichtert wird. Auch im *H-Dur* ist eine Tendenz spürbar, die Sexte miteinzuz-

beziehen. Unschärfe wird zum Mittel für Wagner, die neue Dimension ab T. 61 auch klanglich zum Ausdruck zu bringen. Nur in Dreiklangs-brechen-den Füllstimmen wie der Harfe ist die reine Form erhalten.

Die Weitung T. 61 und der wiederholte Wechsel der beiden vergrößerten Klänge *E* und *H*, der nicht nur wegen des Textes „*des Welt Athems*“ an tiefe Atemzüge erinnert, bewirken ein Aufgehen des Individuellen in etwas Größerem, Übergeordnetem. Wie die Melodie, die dem Klangunterbau nicht mehr kongruent ist und ihn deshalb auch nicht mehr antreiben kann, sondern sich einfügen muß, so gibt Isolde selbst alles Persönliche auf und vertraut sich einem Urgrund an, der im Klang Wirklichkeit wird.

Nach dem Eintritt in die neue Dimension weitet sich der Raum nochmals. Statt eines Wechsels in T. 66 bleibt der Klang: *E-Dur* so weit der Blick reicht. In der Ferne verliert er an Intensität. Schon das stoßweise Akzentuieren bleibt aus; dem Kontrabaß fehlen seine früheren Triolen. Der Klangumfang ist durch Ausfall der Kleinen Flöte verringert, die Fülle überhaupt reduziert, Trompeten und Posaunen treten zurück. Auch das Fundament wird schwächer. Die tragenden Instrumente Baßposaune und Baßtuba setzen T. 65 aus, die Baßposaune hatte schon den Grundton nicht mehr, sie war beim *H* stehen geblieben. Nurmehr das 3. Fagott in dem immer noch großen Orchester hält das tiefe *E*.

Im Klang selbst divergieren verschiedene Strebungen. Dem Abstieg der Violinen steht der Aufstieg von Celli und Harfe gegenüber. Die Melodie scheint in diesem Auflösungsprozeß alle Orientierung zu verlieren, zumal ihr fremder Ton *cis* aus dem Klang ausgeschieden wird; mit dem Schritt *cis*³—*b*² der Bläser verschwindet er. Das haltlos gewordene Motiv spaltet sich T. 65. Während es in den Bläsern auf der zweiten Takthälfte bleibt, ist es in den Geigen einen halben Takt vorgezogen. Aber es gewinnt keinen Anschluß mehr, da ihm der Zielton fehlt. Es setzt an immer neuen und höheren Punkten an, bis es sich T. 68 überhaupt verliert — in dem Augenblick, in dem der Klang eine weitere Verwandlung durchmacht.

Der unerwartete Wechsel nach Moll in T. 68 verengt den ausufernden Klang. Der Schritt *gis*—*g* ist für alle Streicher wie für die Harfe ein Zeichen zum Abstieg. Der Schwerpunkt im Klang verlagert sich. Nach dem Hinaufstreben und Verflüchtigen in die Höhe gewinnt die Tiefe an Kraft, wozu das Wiedereinsetzen der Posaunengruppe mit Trompeten und Baßtuba beiträgt.¹³ Die Neuformierung zusammen mit der Mollterz gibt dem Klang eine dumpfe Lethargie; er entfernt sich eine weitere Stufe von allem Lebendigen und Persönlichen.

¹³ Vgl. dazu Voss S. 290.

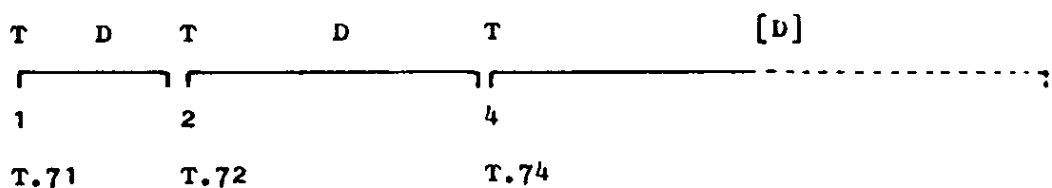
Hinter dem undurchdringlich scheinenden Klang tut sich aber mit einem Mal eine neue, paradiesische Welt auf. In Erwartung dieses Ereignisses hat sich das frühere Motiv mit seinem *cis*⁸ hereingeschoben. Und es kann in T. 70 endlich seine immer nur erstrebte wirkliche Gestalt annehmen. Es muß nicht mehr in einen fremden Klang ausweichen. Seine Töne — die gleichen wie schon T. 44 oder T. 61 — fügen sich nun in einen Wechsel von Tonika und Dominante ein.

Der Wiederanlauf der Geigen wie derjenige der Holzbläser hin zu T. 71 und 72 führt immer wieder zur Tonika. Was vorher undenkbar schien, eine Erfüllung des Leittons *ais*, ist nun möglich geworden.

Die gewonnene Beziehung von Tonika und Dominante ist aber eine andere als die ursprünglich intendierte. Früher sollte die Tonika Ziel und letzte Folge einer Dominantspannung sein. Der Eintritt von *H-Dur* in T. 70 vollzieht sich jedoch unabhängig von einer Dominante. Die Dominante ist vielmehr Folge der Tonika. T—D ist die Formel für die von der Melodie gebildeten Einheiten. Die Dominante ist an die vorausgehende Tonika gebunden und erst mittelbar an die nachfolgende: T—D T—D T—D. Die Wiederkehr der Tonika *H* beruht deshalb nicht auf der Kraft einer Dominante, sondern auf dem Prinzip der Wiederholung ganzer Einheiten.

Die Dominante ist verändert. Sie hat ihre weitreichende Kraft verloren. Als Wechselklang in die Tonika eingeschlossen, deren Baß *H* nicht mehr weicht, fehlt ihr das selbständige Fundament. Der Leitton ist verspätet. Darin wird das 1. Horn bei der Wiederholung T. 71 von der 2. Oboe verstärkt. In der nächsten, vergrößerten Wiederholung T. 72—73 ist das Pizzicato der Bratschen und Celli, das die Klangwechsel seit T. 70 markiert, zunehmend von der Tonika bestimmt. Das *H*, bisher als Pizzicato-Baßton nur an den reinen Tonikastellen erschienen, drängt auch in die Dominantstelle (T. 73 Vc. 1 und 2). Schritt für Schritt ist die Dominante abgebaut, bis sie eher einer Entstellung des *H-Dur* gleicht als einem selbständigen Klang.

Eine Verlangsamung trägt zur Auflösung der Dominante bei, da durch die größere Entfernung die Beziehung der Klänge immer lockerer wird.



Im letzten Stadium der Vergrößerung ab T. 74 löst sich der bisherige Zusammenhang vollends auf. Die Dominante verschwindet. Denn die Melodie in den Geigen wendet ihre Richtung; statt in T. 74 entsprechend der Vergrößerung eine halbe Note bei b^2 zu bleiben und im nächsten Takt zu a^{is^2} zu gehen, steigt sie an. Damit ist der Schlußvorhalt gis^2 — fis^2 der Melodie vergessen und mit ihm die Dominante, die er jeweils herbeigeführt hatte.

Diagram illustrating the harmonic structure of the first system:

- Top line: *H-Dur* (first measure) and *H-Dur* (second measure) are connected by a brace.
- Bottom line: *Hörner* (first measure) and *Hörner* (second measure) are connected by a brace.
- A brace connects the *Hörner* (first measure) to the *Trübung mit Tristanakkord* (third measure).
- The *Trübung mit Tristanakkord* (third measure) is connected to the *Hörner* (second measure) by a brace.

241

keinen Zieltakt mehr. Erst T. 70 kehrt das geschlossene Motiv zurück, so daß Zweiergruppierung wieder in Kraft gesetzt ist, die sich zunächst auf die verkleinerte Ganztaktebene bezieht.

Das wesentliche Ereignis nach dem Stocken der fünf Takte *E-Dur/e-moll* war der Wechsel der Tonikaposition gewesen. Als Anfangs- und Akzentklang im Zweiergefüge ist die Tonika dem Ziel der Schlußstabilität näher gekommen. Nur der Dominantantrieb in der zweiten Hälfte jeder Einheit hält den Fortgang noch aufrecht. Der Einschub des funktional neutralen Tristanakkords bringt diesen Impuls zum Verschwinden. Zudem macht das Einlegen in den 2. und 3. Takt einer Vierergruppe die Rückkehr zur Tonika noch innerhalb der Einheit möglich (s. den Pfeil):

T. 61f	70	74—77	78—79
<i>E—H</i>	<i>H—Fis</i>	<i>H→H</i>	<i>H—H</i>

Die Tonika wird, nachdem sie zunächst nur Schluß oder nur Anfang gewesen war, Ausgangs- und Zielpunkt gleichzeitig. In den letzten zwei Takten sind alle Fremdklänge ausgeschieden und *H-Dur* beherrscht in dieser doppelten Eigenschaft ganz allein die letzte zweigliedrige Einheit.

Den Umschwung zur Tonika-Rückkehr innerhalb der viertaktigen Gruppe hat Wagner mit einer Halbschlußformel erreicht. Der Tristanakkord klärt sich T. 76 zu einer reinen Mollsubdominante, zu der beim letzten Viertel die Sext hinzutritt, die das Weitergehen zur Tonikaterz initiiert. Das Zusammenbinden von Tristanakkord und Tonika geht über eine plagale Wendung, die von einem aufwärtsschreitenden Melodieschritt getragen ist. Diesen entscheidenden letzten Melodieanstieg, der die Klangbildung mit sich zieht, verbindet Wagner in der Oboe mit dem Sehnsuchtsmotiv, das wie im ersten Vorspieltakt den Tristanakkord mit sich gebracht hatte, so daß sich gleichzeitig eines der wichtigsten Motive der Oper hier vollendet. Die unerfüllbare Halbtonfolge erreicht mit zwei Ganztonschritten ihr Ziel.¹⁵

Im Nachhinein wird erkennbar, daß diese melodische Erlösungsformel schon mehrfach angeklungen war, erstmals zu Anfang des Liebestods T. 11. Das ursprüngliche *Fes-Dur* aus dem „Sterbelied“ des 2. Akts wird als *E-Dur* notiert, nach *e-moll* verwandelt und mit dem Hinzutreten der Sexte *cis* in einer subdominantischen Halbschlußform mit *H-Dur* verbunden. Der Schritt *h—cis—dis* kommt noch nicht an die Oberfläche, ist aber unüberhörbar 1. Horn und 1. Fagott anvertraut.

¹⁵ Nur das Englischhorn als Instrument der Traurigen Weise ist davon ausgenommen. Es verschwindet mit dem Schlußton *h* des Sehnsuchtsmotivs und fehlt im Schlußakkord.

Die klangliche und melodische Formel des *H-Dur*-Schlusses erklingt so bereits, wenn dieses *H-Dur* zum ersten Mal im Liebestod erreicht ist — eine nachträglich eingearbeitete Verklammerung, die in der Kompositionsskizze noch fehlt.

Auch an den anderen Stellen, bei denen *H-Dur* angestrebt wird, erscheint die melodische Ganztonfolge, wenn auch reduziert. In T. 44 ist sie mit *cis—dis* in 1. Klarinette und 4. Horn fast verborgen¹⁶ und im *gis—a—b* der anderen Bläser (Ob. 2, Klar. 2, Hr. 1/2, Pos. 1) abgewandelt. Auch in T. 61—62 erscheint nur ein Teil der Formel, nämlich abermals der Schlußschritt *cis—dis*, diesmal aber offen als wichtige Oberstimme (Fl. 2, Ob. 2).

Der Einstieg in die Formel über *b* kommt erst T. 69 wieder. Auch wenn der Schritt *b—cis* nur in einer Addition von Stimmen zustandekommt (Fl. 2 + Fl. 1), ist er prägend. Denn mit ihm stellt sich die klangliche Schlußkonstellation $e^{6/5}$ —*H* wieder ein. Nur die melodische Vollendung mit *dis* fehlt. Sie ist dem Schluß vorbehalten. Dabei tritt die Formel *b—cis—dis* T. 74—75 in den Geigen nochmals isoliert auf, bevor sie das Erreichen des letzten *H-Dur* als klanglichen Schluß herbeiführt.

Die große Terz *dis* leuchtet den ganzen Schluß hindurch. Das *dis*² der beiden Oboen bleibt als einziger Ton über die Taktzäsuren hinweg gebunden. Im ganzen Orchester gibt es zunächst nur ein zweites, den Glanz erhöhendes *dis*: das *dis*¹ der 2. Trompete, deren Schärfe vom 1. Horn abgedeckt ist.¹⁷

Gegenüber der durchweg fallenden Melodik seit T. 34 wirkt der Aufwärtsschritt hin zum *dis* wie ein Signal. Er zieht so auch noch eine andere Linie in seinen Bann, die ebenfalls in den Schlußakkord mündet. Basis der Konstruktion im ganzen „Liebestod“ war nach dem Vorbild des 2. Akts der fallende Baßabstieg mit dem Endpunkt *Fis* gewesen. Das gleiche *fis* wird in den letzten 19 Takten Schlußnote des melodischen Motivs. Zunächst ist *fis* immer nur kurz berührt (T. 62, 64) und hat erst T. 70 festen Platz, den es aber doch immer wieder für einen neuen melodischen Anstoß verläßt. Solange es als Lösungston eines Vorhalts von oben angestrebt wird, birgt es Bewegungskraft in sich. Die Unruhe verliert *fis* erst, wenn das Motiv der Geigen seine Richtung wechselt und *fis* im Anstieg erreicht: mit *fis*³ T. 77 ruht die Bewegung im ersten Vorhalts-freien Takt des Schlußteils. Die obere Klangbegrenzung mit *fis*³ ist wiedergewonnen, gleichzeitig hat *fis* als Quint im Klang alle drängende Kraft abgestreift.

¹⁶ Im Takt zuvor ist der zweifache Ganztonschritt auf *e* versetzt (Fig. 1: e^1 —*fis*¹—*gis*¹).

¹⁷ Diese eine Terzverdopplung im gelichteten Klang wiederholt sich auch in der Harfe, wie deren Arpeggien überhaupt die intervallische Binnenstruktur nochmals abbilden.

Dieses schwerelose, fast entmaterialisierte *fis* als melodisches Ziel ist im letzten Oktavsprung *fis*¹—*fis*² Isoldes vorausgenommen.¹⁸ Das *morendo* der Geigen scheint so auf Isolde rückübertragbar.

*

So genau auch alle technisch-musikalischen Einzelheiten — Motivumbildung, Klangauspendeln, metrischer Rahmen und Tonikaposition — auf Schlußbildung ausgerichtet sind, die Wirkung des Endgültigen kommt doch nicht aus ihnen allein. Sie kommt aus begrifflicher Vorstellung, aus der Vorstellung von Verklärung und Erlösung. Natürlich ist, wie die vorausgehende Beschreibung zu zeigen versuchte, auch solche Assoziation von Musik ausgelöst. Und die meisten der sie prägenden musikalischen Gestaltungselemente sind auch in technischem Sinne schlußbildend. Aber eben nicht alle.

Hauptereignis des Schlusses ist die Wiederkehr des Tristanakkords. Zu einer musikalisch autonomen Schlußbildung trägt er nicht bei, zumindest ist er für sie nicht notwendig; in rein musikalischer Struktur stellt er eine Barriere dar. Der Tristanakkord steht für etwas schlechterdings Unfaßbares: den Kreis des *ewig neu sich gebärenden Verlangens*.¹⁹ Der nun wird im Liebestod durchbrochen. In dieser unmittelbar eindringlichen Überwindung liegt das eigentliche Wesen des Schlusses.

Für die musikalische Verwirklichung hatte Wagner zunächst nur einen vagen Plan. In der Kompositionsskizze ist vor dem letzten *H-Dur* unter Wahrung des zweitaktigen Schemas ein verminderter Septakkord angedeutet, der so ausfallen sollte wie im Schluß des 1. Akts *Walküre*. Erst auf der Rückseite des Skizzenblattes findet sich in vier Takten ein Entwurf mit dem Tristanakkord und seiner neuen Lösung.²⁰ Wie Wagner diese kleine Skizze in die Partitur einbaut, grenzt ans Unbegreifliche. Nicht nur das äußere Gewand der dunklen Posaunen, sondern vor allem der irrationale Zeitpunkt des Auftretens läßt den Tristanakkord gleichsam aus einer anderen Sphäre kommen. Er schiebt sich an einer Stelle herein, die dem Ablauf nach unbeweglich und schon auf *H-Dur* fixiert ist. In raschem *crescendo* entfaltet sich der fremdartige Klang, bis mit einem Male seine Kraft gebrochen scheint. Er weicht wieder zurück. Im Verfall schält sich

¹⁸ Der Kompositionsskizze nach lautete die zunächst intendierte Schlußwendung *fis*¹—*dis*².

¹⁹ So Wagner in einer programmatischen Erläuterung zum ersten Vorspiel, zitiert nach Glasenapp, Wagner-Enzyklopädie S. 237.

²⁰ Vgl. Anhang S. 328.

das *e-moll* heraus, das schon zweimal (T. 11 und 68) den Anschluß an die Tonika bewirkt hatte. *H-Dur* dringt wieder durch. Nur das einen Takt weiterwirkende Tremolo der Streicher erinnert noch an die Beunruhigung durch einen Klang, der nicht mehr den Fortgang diktiert, sondern für Augenblicke die Tonika verdunkelt — ihr Baßton *H* war während des ganzen Vorgangs nicht gewichen.

Aus der Verdunklung geht der geklärte Schlußklang strahlend hervor. Die leuchtende Terz *dis*² als Ziel des chromatischen Hauptmotivs macht mit der nur einen Unteroktav-Verdopplung den Klang intensiv und doch durchsichtig. Denn über *dis*² baut sich so die leere Quint *h*²—*fis*³ auf, die nicht auf die Basis herunterdrückt, sondern gleichsam frei schwebt.²¹

Das Überschreiten einer Barriere löst den Schlußklang gleichzeitig vom Vorhergehenden ab. Er kreist ganz in sich selbst. Für Bewegung im Klang sorgen die Streicher. Ihr Wiedereinsatz verleiht dem *H-Dur* Fülle. Durch die 1. Geige und die weitere Vertiefung im 2. Fagott beginnt die Terz in der Unteroktav das Übergewicht zu bekommen, was eine Entfaltung im Klang hervorruft, die im crescendo-decrescendo an den Klangeinbruch mit dem Tristanakkord von T. 75—76 erinnert. Aber dieses Stadium ist jetzt überwunden. *H-Dur* bleibt ungetrüb.

*

Das Wesen des Tristanschlusses ist, daß er nicht auf Kadenzierung beruht. Wohl passen die Klänge ineinander, der Steigerungsdominante *Fis* entspricht am Ende ein *H-Dur*, aber das ist nur Randbestimmung, nicht Ursache für die Schlußwirkung. Der Gedanke der Überwindung beherrscht den Schluß. Im Musikalischen ruft er einen im Kadenzsinne afunktionalen Klang hervor, der wieder ausgeschieden wird.²²

Wagner übertrug nachträglich solche Schlußwirkung auf den *Holländer*. An Mathilde Wesendonk schrieb er am 10. April 1860: *Jetzt, wo ich Isolde's letzte Verklärung geschrieben, konnte ich . . . erst den rechten Schluß zur Fliegenden-Holländer-Ouvertüre . . . finden.*²³ Nachdem dort die Schlußtonika *D* schon erreicht und in großen Dreiklangsschritten des

²¹ Richard Strauss — und auch schon Hermann Levi — bezeichnete den Schlußklang als den „schönst instrumentierten H-Dur-Akkord der Musikgeschichte“ (nach Vogel S. 136 und 134).

²² Nebenbei sei angemerkt, daß eine ähnliche Vorstellung sehr häufig Satzanfänge bei Bruckner bestimmt, besonders auffallend im Streichquintett und in der 4. Symphonie: getrübte und wieder geklärte Tonika.

²³ Ed. Golther S. 224. Zu den Umarbeitungen des *Holländer* s. G. Abraham 1939 und Machlin 1974.

Basses durchmessen ist, ertönt piano und dolce nochmals die „Erlösungsmelodie“, die nach drei lichten Takten in düsteres Moll getaucht ist, aus dem sie sich in crescendo-decrescendo wieder erhebt, durch eben die gleiche Formel wie im *Tristan*: Die Mollsubdominante mit Sext führt über zwei Ganztonschritte zur Dur-Tonika.

Wagner hätte in dem ausführlichen Brief, in dem er von seinen gewachsenen Erfahrungen als Komponist spricht, hinzufügen können, daß er — wenn auch ohne den metaphysischen Zug der Entrückung — die rein technischen Mittel einer solchen Schlußbildung schon vor dem *Tristan* erprobt hat, nämlich im *Lohengrin*. Am Ende des 2. Akts findet sich dort ein ähnlicher Klangeinbruch, hervorgerufen vom unerwarteten Vordringen des Frageverbotsmotivs. Wie im *Tristan* erscheint auch hier klanglich isoliert das zentrale Motiv der ganzen Oper. Die Möglichkeit für einen Einschub ist im *Lohengrin* durch Aufspaltung des Klangapparates erleichtert. Wenn C-Dur 14 Takte vor dem Ende des Aktes als Grundtonart erreicht ist, wird es vom Chor und den drei verschiedenen über die Bühne verteilten Trompetengruppen im fortissimo gefestigt, während das eigentliche Orchester im diminuendo zurücktritt. In die letzte Silbe des Chores, mit dem zusammen das ganze Orchester abbricht, fällt als Zeichen für den Einzug des Brautpaares die Orgel im Münster mit einer plagalen Nachkadenz. Beim Wiedererreichen der Tonika tritt in unmerklichem pianissimo das volle Orchester hinzu, ein rasches crescendo scheint den Schlußpunkt herbeizuführen — da meldet sich mit dem Umschlag in die Mollsubdominante das feierlich von Trompeten und Posaunen vorgetragene Frageverbotsmotiv, bevor die Tonika sich doch in einem gefestigten Schlußblock durchsetzen kann. Dieser Aktschluß im *Lohengrin* ist in einer Reihe musikalischer Einzelzüge mit den letzten Takten des *Tristan* verwandt. Die Tonika ist vorher schon erreicht, ihr Grundton bleibt durchgehend liegen. Das klärende Stabilisieren des Dreiklangs geht abermals über die Formel mit der Mollsubdominante und den zweifachen Ganztonschritt der Oberstimme. Der Weg zur Tonika wird auch hier über ein Zurückweichen des Störklanges (*dim.*) frei, die Tonika gerät am Schluß in Bewegung, im *Lohengrin* durch ein stürmisches crescendo des ganzen Orchesters, das in die Trompetenfanfaren zurückmündet.

Andererseits sind auch die Unterschiede unverkennbar, die den großen Abstand zwischen beiden Werken zeigen. Der Schluß im *Lohengrin* beruht auf klanglicher Progression Dominante-Tonika, der ein Anhang von zwölf Takten ($= 6 \times 2$) folgt, in dem auch das plötzliche *f-moll* die klare Zweiergliederung nicht beeinträchtigt. Anders als im *Tristan*, wo erst die Eintrübung den Schluß herbeiführt, ist im *Lohengrin* in einen fertigen Rahmen akzidentell ein fremdartiges Element eingefügt, das allein einer

gestischen Bewegung im äußeren Handlungsablauf entspricht. Vor dem Durchschreiten des Münsterportals wendet sich Elsa nochmals um — dieses Stocken hat Wagner eingefangen — und *gewahrt Ortrud, welche den Arm gegen sie erhebt.*²⁴

Die musikalischen Mittel für den Tristanschluß sind zwar im *Lohengrin* vorgebildet, die Idee der Überwindung hingegen ist noch kaum wirksam. Sie bestimmt wohl den Handlungsschluß, im *Lohengrin* wie schon vorher im *Tannhäuser* und *Holländer*, wird aber für die Musik nicht wirklich fruchtbar. Erst im *Rheingold* beherrscht sie die ganze Gestaltung, in der vielleicht imposantesten Schlußszene, die Wagner geschrieben hat.²⁵

Was Wagner jedoch nur im „*Liebestod*“ erreicht hat, ist die Ablösung des Schlußklangs von kadenzierender Fortschreitung. Der Kadenzbau, der auch für den Rheingoldschluß noch bestimmend bleibt, wird der Intention eines Verlassens der Realität gemäß aufgegeben. Der Bereich der Imagination, von der Musik erst geschaffen, ermöglicht dieser Musik neue Formen.

²⁴ Dieser Szene direkt verwandt ist die Schlußbildung in der *Walküre*: Mitten in das schon schlußfähige *E-Dur* des Feuerzaubers tönt zweimal kurz der düstere Klang der „*Todesverkündigung*“. Auch hier ein Zögern. Wotan, der sich schon zum Gehen gewandt hatte, *wendet sich nochmals mit dem Haupte und blickt zurück.*

²⁵ Über die musikalische Schlußgestaltung im *Rheingold* ist ein gesonderter kleiner Beitrag geplant.

IX. OFFENE FORM

Daß Form bei Wagner so gar nicht den vertrauten Schemata entspricht, hängt nicht nur mit dem Aufgeben der Nummernfolge und der geänderten Textvorlage zusammen¹, sondern hat auch Gründe in Wagners ungewohnter Handhabung musikalischer Mittel. Am Detail setzt Wagner neu an. Ernst Kurth spricht das nicht wörtlich aus, aber die Anlage seiner ganzen Untersuchung nimmt es zur Voraussetzung. Kurths grundlegendes Buch „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners *Tristan*“², lange Zeit das einzige Werk, das detailliert auf musikalische Struktur eingeht, diskutiert vorwiegend kleinste Bauzellen. Demgegenüber hat Alfred Lorenz die Wichtigkeit der formalen Großgliederung herausgestellt. Auch wenn die Darstellung in Einzelpunkten anfechtbar und die Terminologie („potenzierter Bar“) verwirrend ist, haben seine Thesen insgesamt Gültigkeit. Die aufgedeckte Architektur ist keine Fiktion von Lorenz. Nur in der Bewertung bleibt Lorenz eigentümlich kritiklos. Das Schema als solches nivelliert alle Erscheinungen. Welche Evidenz es jeweils hat, fragt Lorenz nicht. Daß Form bei Wagner nichts Unmittelbares ist, weil die Binnenstruktur einem übersichtlich gegliederten, weiterschreitenden Ablauf entgegensteht, und deshalb zwar erschließbar, aber nicht direkt vollziehbar ist, deutet sich bei Lorenz nur im Titel an: „Das Geheimnis der Form bei R. Wagner“.³

¹ Der Zusammenhang von metrischem Text und musikalischem Periodenbau wie umgekehrt freirhythmischen Vers und musikalischer „Prosa“ ist in der Literatur, ausgehend von Wagners eigenen Schriften, häufig betont worden. Für den *Tristan* hat Irmtraud Flehsig eine Präzisierung versucht (Beziehungen zwischen textlicher und musikalischer Struktur in R. Wagners *Tristan und Isolde* 1970).

² Bern 1920, Berlin 1923.

³ 4 Bände, Berlin 1924—1933 (Lorenz' Thesen wurden 1973 in der wenig selbständigen Dissertation von Warren Darcy wiederholt). Bei der Auseinandersetzung mit Lorenz hat R. Stephan jüngst eine neue These vorgetragen: „Die Grundlage der musikalischen Form Wagners, die freilich wenig geheimnisvoll mehr erscheint, ist die Durchführungstechnik der klassischen Sonate“ (1970 S. 14), während C. Dahlhaus prinzipiell den Ausgangspunkt von Lorenz kritisiert („... erscheint als Verzerrung eines dynamischen Formprinzips zu einem statischen“, in *Analecta Musicologica* 11, 1972, S. 298) und das Werden der Form als das Wesentliche herausgearbeitet hat — mit Hilfe des Bildes vom Redner und der Trennung von Semantischem und Formalem in der Sprache („Wagner begriff Musik als redende und agierende Kunst und musikalische Form als Ausdrucksform: als Formulierung. Eine Formulierung aber ist vollkommen, wenn sie dem Inhalt, den

1. „Musikalische Prosa“

Wagners kunsttheoretische Schriften sind trotz großen Umfangs thematisch eher konzentriert. Im engeren musikalischen Bereich kreisen sie um ein Hauptthema; immer wenn Wagner von allgemein philosophischen oder historischen Erörterungen zu Einzeldarstellung übergeht, kommt er auf einen zentralen Punkt zurück: den Rhythmus. Seine Ansichten legt Wagner in vier Thesen fest.⁴

1. Die Tonkunst *verdankt ihre Form dem Tanze und dem Liede*.⁵
2. Die Einheit von Wort und Ton sei verloren gegangen. In der vokalen Musik setzte sich die Melodie des Tanzes durch.⁶ Sein Dominieren ermöglichte andererseits die Hochblüte der Instrumentalmusik, die vom Tanz geprägt sei.⁷
3. Die moderne Oper krankt am Widerspruch zwischen Vokalem und Instrumentalem. Die Musik verhärtet den Versrhythmus und läßt den Vortrag in einem gleichförmigen Skandieren erstarren. Während der gute Schauspieler sich bemüht, Verdichtung vom Wortakzent ausgehend wie Prosa zu sprechen⁸, ist der Sänger gerade gegenteilig zu mechanischem Deklamieren gezwungen.⁹

sie ausdrückt, so restlos adäquat ist, daß sie unmerklich bleibt; musikalische Form ist ein Mittel, das in der Funktion, die es erfüllt, aufgeht, ohne zu einer selbständigen Existenz und Bedeutung zu gelangen“, S. 300). Eine Sammlung von Stellungnahmen zu der Arbeit von Lorenz wie der Kritik von Dahlhaus findet sich in einer, am Schluß eines anderen Beitrags von Dahlhaus abgedruckten Diskussion (Wagners Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“, in Studien zur Mg. des 19. Jahrhunderts Bd. 1 S. 187—194).

⁴ Wagner deutete diese Gedanken in *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) an, formulierte sie erstmals ausführlich in *Oper und Drama* (1851), um sie in *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851), *Zukunftsmusik* (1861), *Beethoven* (1870), *Über die Bestimmung der Oper* (1871) und *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* (1879) weiterzuentwickeln.

⁵ Ges. Schr. III S. 234.

⁶ Hier springt Wagner (und darin liegt wohl der Hauptmangel seiner Darstellung) vom geschichtslosen Zustand des „Volkslieds“ in die Musik seiner Zeit, ohne auf historische Entwicklung einzugehen: Die *musikalische Essenz* des Gespensts der französischen Oper sei *die rhythmische Melodie des Kontretanzes* (Ges. Schr. III S. 264).

⁷ *Der harmonisierte Tanz ist die Basis des reichsten Kunstwerkes der modernen Symphonie* (Ges. Schr. III S. 90). Die 7. Symphonie von Beethoven ist *die Apotheose des Tanzes selbst: sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste That der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung* (Ges. Schr. III S. 94).

⁸ *Eine verständige Schauspielerin ward von den Jamben, als sie von unseren Dichtern auf der Bühne eingeführt wurden, so beängstigt, daß sie für ihre Rollen*

4. Die Lösung kann nur im Aufgeben des Verses liegen: *hiermit löste der Musiker aber nicht nur den Vers, sondern auch die Melodie in Prosa auf, denn nichts Anderes als eine musikalische Prosa [Spernung von Wagner] bliebe von der Melodie übrig, die nur den rhythmischen Accent eines zur Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkte.*¹⁰

Wort und Ton können für Wagner eine neue, fruchtbare Verbindung nur eingehen, wenn die *Quadratur einer konventionellen Tonsatzkonstruktion*¹¹ aufgegeben wird, wie sie die Tanzmelodie mit sich bringt, die *ursprünglich nur aus einer kurzen Periode von wesentlichen vier Takten bestand, welche verdoppelt oder auch vervierfacht wurden.*¹²

Wagners eigene Theorie gab den Anstoß für mehrere Untersuchungen über die Abkehr vom Periodenbau auf dem Weg vom *Holländer* zum *Ring*.¹³ Das suggestive Wort *Quadratur*, von Dahlhaus mehrfach als Schlüsselbegriff zitiert, hat dabei der Diskussion einseitig die Richtung gewiesen: Wenn die herkömmliche Musik von geradtaktiger Gliederung geleitet ist, dann muß sich Wagners neue durch Unregelmäßigkeit auszeichnen. So konstatiert Carl Dahlhaus in der Loge-Erzählung des *Rheingold* für den ersten, angeblich konventionelleren, weil „arios-kantablen“ Teil¹⁴ eine Gliederung in „regelmäßigen Vier- und Achttaktgruppen“, wogegen der zweite Teil („*Nur einen sah ich*“) mit beziehungsvoller Leitmotivtechnik „rhythmisch irregulär“ sei.¹⁵ Dahlhaus' Einteilung (2×3 , $4 + 2 + 3 + 1$, 4×4 , $3 + 4 + 5$, 2×3) ist allerdings nicht überzeugend. Die beiden Dreiergruppen an Anfang und Ende betreffen rezitativische Partien, bei denen Taktzählung kaum sinnvoll erscheint. Aber auch die vier verbleibenden Unregelmäßigkeiten haben keine echte Gültigkeit. Das Alternieren der Hörner und Klarinetten bei „*buhlte*“ zeigt, daß statt $3 + 1$ viel eher ein $2 + 2$ wirksam ist, und auch die Gruppierung $3 + 4 + 5$ scheint von $4 + 2 + 1 + 4$ über-

diese Verse sich in Prosa ausschreiben ließ, um durch ihren Anblick nicht verführt zu werden, den natürlichen Sprachaccent gegen ein dem Verständnis schädliches Skandieren des Verses aufzugeben (Ges. Schr. IV S. 106).

⁹ *Die Melodie, wenn sie sich genau an den Wortvers hielt und sein für die sinnliche Wahrnehmung konstruiertes Gerüst durch ihren Schmuck erst recht kenntlich machen wollte, deckte von diesem Vers gerade Das auf, was der verständige Deklamator, dem es um das Verständniß des Inhalts zu thun war, an ihm verbergen zu müssen glaubte* (Ges. Schr. IV S. 112).

¹⁰ Ges. Schr. IV S. 114.

¹¹ So lautete Wagners letzte Bezeichnung 1871 (Ges. Schr. IX S. 149, vgl. den Tagebucheintrag Cosima Wagners unter dem 14. 11. 1882, Ed. II S. 1047).

¹² Ges. Schr. VII S. 109.

¹³ Dahlhaus 1970 und Kunze 1970.

¹⁴ Siehe dazu schon oben in Kap. V.

¹⁵ Dahlhaus 1970 S. 30.

lagert, so daß innerhalb von 37 Takten eine einzige Verschiebung eintritt, die charakteristisch für Kadenzierung ist und auch im „ariosen“ Teil begegnet.

Bei der Frage, was Wagner mit *musikalischer Prosa* gemeint hat, ist eine Trennung von Vokalem und Instrumentalem nötig. Wagner spricht zunächst allein über die Singstimme, die er von mechanischen Deklamations-schemata, in denen alle Schwerpunkte gleich weit voneinander entfernt sind, befreien möchte. Seit dem *Rheingold* ist das in Wagners Werk auch unmißverständlich verwirklicht. Der musikalische Rhythmus folgt in äußerster Beweglichkeit dem Sprachrhythmus, zudem prägen die Wortakzente auch die melodische Linie.¹⁶ An den feinen Nuancen der erwähnten Loge-Erzählung oder des „*Mild und leise*“ im Tristanschluß wird Wagners Absicht deutlich, den Duktus eines gesprochenen Prosatextes nachzuzeichnen und in Melodie umzusetzen.¹⁷

Sehr viel schwieriger ist die Frage für die Orchestergliederung zu beantworten. Gemäß Wagners Vorstellung vom Individuellen und Elementaren sind Singstimme und Orchester nicht bedingungslos kongruent, wie ich schon im Kapitel „Melodie bei Wagner“ anhand der Loge-Erzählung zu zeigen versuchte. Auch in derem zweiten, von Dahlhaus als „rhythmisch irregulär“ apostrophierten Teil gehen sie auseinander. Die Singstimme („*das dünkt ihm nun das theuerste Gut*“, TP S. 283ff) bewegt sich vollkommen frei — nicht zwei Takte sind gleich — über einem Orchester, das regelmäßige Viertaktabschnitte ausbildet, die sich wiederum aus Zweitaktern zusammensetzen.

Das ist kein Einzelfall. Die Feststellung ist unumgänglich, daß in Wagners Orchestergliederung eine Zweier- und Vierergruppierung dominiert. So unterschiedliche musikalische Szenen wie das Rheingoldvorspiel, die Todesverkündigung der *Walküre*, der Brangäneruf oder der große *H-Dur*-Schlußteil der Liebesszene im *Tristan* sind überwiegend von geradtaktiger Gliederung durchzogen. Kleine Unregelmäßigkeiten fügen sich oft auf höherer Ebene wieder in den ebenmäßigen Grundriß; so verbinden sich 3 und 5 Takte in der „*Todesverkündigung*“ zu einer achttaktigen Einheit, zwei Dreitakter zu einer sechstaktigen.¹⁸

Um Wagners Musik in ihrer Gliederung von der gewohnten Musik abzuheben, ist Taktzählung kein ausreichendes Kriterium. So unzutreffend die Ansicht ist, „quadratische“ Gliederung im Sinne von geradtaktig ratio-

¹⁶ Diese Vorstellung von Melodie ist schon 1817 von C. M. v. Weber deutlich artikuliert worden (Ges. Schriften, ed. Kaiser S. 368—377).

¹⁷ Vgl. für den 2. Akt *Tristan* die Untersuchung von Irmtraud Flehsig (besonders S. 243f und 251).

¹⁸ *Walküre* II,4 („*Zu Walvater*“ und „*Nur Todgeweihten*“).

naler Anordnung käme bei Wagner nach dem *Lohengrin* nicht mehr vor, so wenig hilft aber auch der umgekehrte Hinweis auf abzählbare Viertaktigkeit, solange nicht klargelegt ist, welche Bedeutung solche Gliederung für Wagner hat.

Zweitaktigkeit ist mit Periodenstruktur nicht identisch. Dahlhaus vermerkt, die „satztechnische Konsequenz“ von „4-Takt-Phrasen“ sei, daß „Motive entweder Perioden bilden oder aus der Periodenstruktur als Interpolationen hervorstechen“, das heißt, daß in geradtaktiger Anordnung die Korrespondenz von Vorder- und Nachsatz mitgegeben sei.¹⁹ Dies ist jedoch keineswegs der Fall. Geradtaktigkeit kann in den verschiedensten Zusammenhängen auftreten.

Geradtaktigkeit kommt bei Wagner häufig dadurch zustande, daß ein Motiv wie beispielsweise das der Todesverkündigung, dessen Einfall von Taktvorstellung völlig gelöst ist, beim schriftlichen Fixieren in zwei Takte gebracht wird. Wagner fügt sich hier einer Schreibkonvention, die Takt und Klang koppelt. Der Taktstrich, den Wagner zieht, hat aber keine prägende Bestimmung für den musikalischen Einfall. Er ist nur Hilfszeichen einer Notierung.

Wagners Taktstrichsetzung wendet sich weniger an den Hörer als den Spieler. Sie dient einer geregelten Wiedergabe. Für das Aufnehmen der Musik, die von keinem Taktrhythmus durchpulst ist, bleibt sie ohne Belang.

Das Rheingoldvorspiel ist ein vollkommenes Beispiel für diese Art der Taktstrichsetzung. Das tiefe *Es* der Kontrabässe ist nicht auf Takteinheiten bezogen, geschweige denn auf kleinere Werte, aus denen man sich die gehaltene Note zusammengesetzt denken könnte. Die 6/8-Vorzeichnung bleibt deshalb eine rein abstrakte Angabe. Wenn die Fagotte mit der Quint hinzutreten, sind für das Auge vier Takteinheiten vergangen, für das Ohr nur eine Einheit, die nicht untergliedert ist und deshalb ungemessen erscheint.

Durch die phasenverschobene Bogensetzung in Kontrabässen und Fagotten kommt in die absolute Ruhe ein leichtes Schwanken, das einem rhythmisch akzentuierten Vorgang aber noch fern steht. Erst mit dem Hornmotiv festigt sich eine Bewegungseinheit, ohne daß deswegen schon Takt gilt. Niemand würde vom bloßen Hören her eine so komplizierte Notierung erwarten, die von einem Takt hervorgerufen ist, der noch gar nicht präsent ist. Was sich durch das Stehenbleiben auf der Terz im 4. Takt herausbildet, ist ein größeres Maß, das gleich durch Wiederholung bestätigt

¹⁹ Dahlhaus 1970 S. 20 (als Beispiel ist Sentas Ballade aus dem *Holländer* angeführt).

wird. Daß auch es nicht mit Takt, zum Beispiel einem ruhigen 4/4-Takt identifiziert wird, hängt mit der irrealen, kurzen Note zusammen, die keiner Punktierung entspricht. Gerade die Art der Notierung, die Genauigkeit anzeigt — und auch verlangt —, ruft den Eindruck des „Ungenauen“, noch Ungemessenen hervor.

Der immer enger werdende Einsatzabstand zwischen den acht Hörnern — 4 Takte, 2 Takte, 1 Takt, Halbtakt — bringt die Bewegung in Fluß. Halbtaktige Verschiebung in den oberen vier Hörnern, beginnend mit dem 4. Horn in T. 33, versetzt die Melodieschwerpunkte auf die zweite Takthälfte, so daß nun im Ineinandergreifen ständig der 6/8-Rhythmus  erklingt.²⁰ Doch sonderbar — je deutlicher der kleine Takt herauswächst, desto blasser wird die ursprüngliche Einheit, die von den Kontrabässen noch angezeigt ist, aber keine Zäsur mehr bewirkt. Unterschwellig gilt sie jedoch weiter. Der Neueinsatz der Fagotte in T. 49 orientiert sich nicht an den Hörnern, die im Auslaufen einen halben Takt zu früh sind, sondern an der nicht mehr im Vordergrund wahrnehmbaren viertaktigen Gliederung.

Ab T. 49 decken sich Motivbewegung und Viertakt-Einheit wieder, doch ohne scharfe Akzentuierung. Das Ineinanderkreisen der Hörner, das bis zum Schluß des Vorspiels erhalten bleibt, schafft eine neutrale, ungegliederte Klangfläche, die Basis für alle kleineren Bewegungszüge wird. Die Vierergruppen diktieren nicht den Verlauf, nicht durch sie kommt überhaupt ein Ablauf zustande.²¹ Sie breiten ein gleichförmiges Raster über etwas schon Vorhandenes.

Wagner bevorzugt Geradtaktigkeit nicht wegen paralleler Rückbeziehungen, sondern wegen ihrer Neutralität. Die Geradtaktigkeit ist ihm kein aktives Element, kein leitender Vorgang, sondern etwas Passives. Darin, und nicht im Abzählbaren, liegt der wesentliche Unterschied zur „Quadra-

²⁰ Das Erstehen eines festen Rhythmus aus einem ungegliederten Chaos — eine Vorstellung, die wiederum an Weber und seine Freischützouvertüre erinnert — hatte Wagner schon beim Textentwurf zu *Der junge Siegfried* von 1851 vorgeschwebt: *Das orchestervorspiel beginnt düster, geheimnisvoll, grübelnd: allmählig belebt es sich zu einem festeren rhythmus, den endlich Mime, als der Vorhang aufgeht, am ambos sitzend und an einem schwerte arbeitend, durch sein hämmern noch genauer bestimmt* (nach Strobel 1930 S. 99).

²¹ Kunze 1970 S. 136: „Mit dem Rheingoldbeginn ist weniger ein zielstrebig-autonomer musikalischer Ablauf intendiert, als ein erfülltes zuständliches Sein von unendlich scheinender Dauer, die Vision des beständigen Wogens der Wassermassen. Die 4taktige bzw. 2taktige Gliederung bleibt strukturell ohne Konsequenz.“ Vgl. auch Brinkmann 1978: „... auf einem 137 [recte 136] Takte lang liegenden Es-(Dur)-Klang, der sich intern zunehmend belebt, ausdehnt, aber in seiner zeitlichen Erstreckung nicht rational gegliedert, als nicht meßbar erscheint“ (zum Rheingoldvorspiel s. auch Wörner S. 197—202). Demgegenüber bleibt die Analyse von Darcy S. 121—129 im Formalen stecken.

tur“. Diese beherrscht aktiv einen Satz. Ein thematischer Vordersatz schafft sich Entsprechungen, durch Varianten, rhythmische Umstellungen, harmonische Korrespondenzen an den Schlußstellen. Mit dem Vordersatz verbindet sich die Erwartung eines Nachsatzes. Zu größerer Form kommt diese Art der Satzbildung durch „Quadratur“: *Eine kurze Periode wird verdoppelt oder vervierfacht*. Demgegenüber unterscheidet sich *musikalische Prosa* nicht, wie häufig angenommen wurde, durch unregelmäßige Bildungen, sondern durch gänzlich anderes, passives Wesen. Der Rhythmus ist keine treibende Kraft mehr.²² Takt und Taktgliederung werden zu etwas Sekundärem, was andererseits *auch* bedeutet, daß ungeradtaktige Gruppierungen erscheinen, für die jedoch die gleiche Passivität charakteristisch ist.

²² Nietzsche schrieb von der „Entartung des rhythmischen Gefühls“ (*Der Fall Wagner*, 1. Nachschrift).

2. Meistersinger: Fliedermonolog

Die These von der „passiven Gliederung“ bedarf noch einer Reihe von Erläuterungen. Denn das Neuartige ist nicht von großer Formübersicht, von architektonischen Gesichtspunkten zu begreifen, sondern nur von Detail. Im kleinsten musikalischen Baustein liegen neue formende Kräfte begründet. Erst in den Eigenheiten eines Motivs — das einer breiten Wagner-Literatur weniger in seinem Wesen als seiner Funktion wichtig war, das heißt, herkömmliche Analyse hat häufig genau vor dem Motiv als etwas Unteilbarem und höchstens noch psychologisch Diskutierbarem Halt gemacht —, erst im Nachspüren der feinen musikalischen Einzelzüge eines Motivs erschließt sich Wagners Musik.

Im Fliedermonolog der *Meistersinger* kehrt ein Motiv immer wieder, das in seinem betörenden Eindruck eine genauere Betrachtung überflüssig erscheinen läßt. Der volle Zauber des Motivs wird aber erst im „Echo“ wirksam.²³ Wagner gestaltet in einem musikalischen Szenenwechsel, der den im Kapitel VI beschriebenen an die Seite zu stellen ist, einen Prozeß fortschreitender Sensibilisierung. Sachs versucht, im Nach-Hören sich Walthers Probelied nochmals zu vergegenwärtigen.

(sehr leise)

Etwas gedehnter. *molto rall.*

Was gilt's, was ich dir sagen kann? Bin gar ein Erstes Zeitmaß.

Ob. *p* *dolce*

Horn *p*

Fr. *pp* *utr.*

Horn *

Die Melodie hebt sich über gis^1 vom tragenden Septklang ab und schmiegt sich ihm mit a^1 wieder an. Intensiviert kommt die erste kleine Wendung wieder. Ihr Ansatzpunkt ist über Achtelanlauf eine Terz höher auf e^2 verlegt. Der gesteigerten melodischen Geste folgen Ausweichtöne auch in anderen Stimmen. Nur der Baß ruht unbeweglich (3 Takte durchgehaltenes d im 2. Fagott, s. EP S. 291, TP S. 59). Über ihm aber ist jeder einzelne Ton des D^7 -Akkords durch den unteren Halbton entsteht. Die angehobene Melodie hat in ihrer größeren Kraft den ganzen Klang verformt.

²³ „Nur der kann den Intentionen folgen, der mehr noch dem Echo der Musik sich überläßt als dieser selbst“, schrieb Adorno sehr schön in seinem „Versuch über Wagner“ (S. 53).

Trotz des einen leitenden Impulses schließen sich die Störtöne aber nicht zu einem einheitlichen Komplex zusammen. Die Unterstimmen deuten zwar einen verminderten Septakkord an, wie er seit Webers „*Leise, leise*“, dem Gebet der Agathe aus dem *Freischütz* als vorübergehende Klangtrübung bekannt ist²⁴, doch die Oberstimme sperrt sich mit ihrem e^2 dagegen. Vom e^2 der Melodie ausgehend ließe sich ein Nonakkord $e-gis-b-d-f$ herauschälen, der aber reine Konstruktion bleibt; um ihn gültig werden zu lassen, müßte die Non f eine Oktav über e und nicht unter ihm erscheinen. An der Septim f^1-e^2 hingegen, die sich als oberstes Intervall ergibt, zeigt sich, daß Unterstimmen und Melodie nicht zusammengehen. Bei der zitierten Stelle schreibt Wagner sogar die verminderte Oktav eis^1-e^2 (3. Horn: *eis*), obwohl er solche Notierungshärten sonst scheut und an den Parallelstellen auch vermeidet.²⁵

Der Grund für die Verspannung zwischen Melodie und Mittelstimmen liegt in der Überlagerung zweier verschiedener Vorgänge. Der 1. Takt hat mit den drei Melodietönen $c^2-gis^1-a^1$ drei kleine Stationen: Ruhe—Spannung—Ruhe. Die Melodiestimme hält auch im 2. Takt an dieser Ordnung fest. Sie will den Septakkord zu Beginn nicht deformieren, sondern mit zusätzlichem Terzaufbau steigern: das e^2 steht für einen intendierten D^0 -Klang. Seine Ausbildung ist jedoch durch die Mittelstimmen verhindert, die den Spannungsakkord erweitern und so bis auf den Anfang der melodischen Geste vorziehen. Was die Melodie dem Achtel b^1 vorbehalten will, führen andere Stimmen schon vorher aus. Die Melodie will überhöhen, die anderen Stimmen ziehen nach unten.

Das divergierende Auseinanderstreben in zwei Richtungen wird erst durch die Rückwendung in den Ausgangsklang eingefangen, wobei sich die wiedergewonnene Übereinstimmung von Melodie und Mittelstimmen in der Oktavierung des Halbtonschritts $b-c$ äußert.

Die Besonderheit von Wagners Musik kann ein Vergleich mit C. M. von Weber erhellen. Im Ballett aus der Schauspielmusik zu *Preziosa* finden sich alle Einzelelemente wieder, aber in ganz anderer Konstellation. Der mittlere der drei Tänze — dem Text P. A. Wolffs zufolge soll er *Preziosas*

²⁴ Vgl. auch T. 4—7 des Melodrams Nr. 4a in *Preziosa*. Auf Weber könnte auch der Anfang von Schuberts Streichquintett zurückgehen.

²⁵ H. Kühn hat mit der Festlegung eines Nonakkords („Das Stück beginnt mit dem Dominantseptakkord, schreitet zum verminderten Nonakkord fort und kehrt wieder zum Septakkord zurück“, 1971 S. 156) Maßstäbe der Harmonielehre angelegt, die hier nicht mehr sinnvoll sind. Viel eher wird die Beschreibung als „Atmungsvorgang“, die Karsten im Zusammenhang mit dem Tristanakkord und seiner Lösung versucht hat (S. 293), der Stelle gerecht.

Anmut schildern²⁶ — beruht klanglich allein auf dem Wechsel von Tonika und Dominante.

Zu Beginn des 2. Teils bleibt der Dominantseptakkord 8 Takte lang liegen; dabei ist er T. 20 durch untere Nebennoten kurz entstellt, T. 21 hingegen mit der Non emphatisch übersteigert.

Klangtrübung und Nonüberhöhung spielen freilich eine andere Rolle als bei Wagner. Sie beziehen sich auf Vorhaltsbildungen, wie sie in den ersten 16 Takten immer bei der Dominante begegnen. Der erste Dominant-Viertakter T. 5—8 erhält mit dem chromatischen Vorhalt vor der Quint einen

²⁶ Weber hat ihn, unnotiert in einen 4/4-Takt, auch in die Ouvertüre eingebaut, wo er die Rolle eines Seitensatzes übernimmt (T. 121—132).

doppelten Anstoß, der beim zweiten Mal aber nicht wiederkehrt. Der plötzliche Klangwechsel innerhalb einer Vierergruppe, mit dem T. 15—16 der Nachsatz zur Tonika umbiegt, bringt neue Betonungsverhältnisse. Das glatte Durchlaufen eines Akzentes an allen ungeraden Takten ist unterbrochen, da bei T. 16 plötzlich der letzte Takt einer Vierergruppe herausgestellt wird. Mit dem *e*² direkt an die melodische Schlußwendung von T. 15—16 anknüpfend kehrt der 2. Teil ab T. 17 zu einem Dominantabschnitt zurück, der die klangliche Geschlossenheit der vier Takte wiederherstellt, aber die neue Akzentuierung im ersten und vierten Takt noch beibehält. Für die Schlußbetonung innerhalb der Gruppe ist eigens der auffällige Anfangsvorhalt von T. 5 auf den vierten Takt, nämlich T. 20, verlegt. Dabei ist die Betonung durch Ausdehnung des Vorhalts auf Mittelstimmen besonders unterstrichen, so daß wie bei Wagner neben der Quinte auch Terz und Septim durch chromatische Nebennoten, die einen verminderten Septakkord innerhalb des ruhenden Klanges bilden, zwei Viertel lang unterdrückt sind.

Das *dis*² ist durch diese Schlußwendung als melodischer Antrieb, wie er T. 5 wirksam war, verbraucht. Um dem nächsten Dominantglied T. 21—24 Anfangsschwung zu verleihen, greift Weber zu einem neuen Mittel, zur Überhöhung durch die Non. Mit diesem entschiedenen Zugriff ist gleichzeitig die alte Ordnung wiederhergestellt. Die Achtelkette in der Oberstimme läuft durch und verhindert so ein Abschließen beim vierten Takt, während der dritte durch Aussetzen der Viertelbegleitung herausgehoben ist, womit die Akzentfolge wieder gleichmäßig verläuft und die 16 Takte des Anfangs wiederkehren können.

Chromatische Nebentöne und Nonüberhöhung haben durch feste Position innerhalb der 16+8+16 Takte ihre klare Bestimmung. „Aktive“ Gliederung, die von lapidarem Harmoniewechsel gesteuert ist, weist ihnen ihre Rolle zu. Die Takte 17—24 sind durch die Dominante festgelegt. Melodisch-lineare Abweichungen stellen diesen Klang nicht in Frage, sondern dienen allein der Binnengliederung; sie sind echte Vorhalte in dem Sinn, daß sie als fremde Töne den gültigen Klang, der die große Gliederung beherrscht, unberührt lassen.

Anders bei Wagner. Die Töne sind hier nicht in ein übergeordnetes Gliederungsmuster eingepaßt. Die Nebentonbildungen haben keinen rhythmisch fixierten Platz, was ein Ineinanderschieben hervorruft, das den Spitzenton *e*² fast schmerzhaft hervorstechen läßt. Schlichte Gegenüberstellung von gültigem Klang und fremden Nebennoten ist aufgehoben.²⁷ Das *e*² wirkt

²⁷ Vgl. dazu schon oben in Kap. V die Bemerkungen über den Sirenenruf im *Tannhäuser*.

als Vorhalt — aber es gibt keine Lösung mehr für ihn. Die ganze Klangstruktur ist verschoben. Die Nebentöne gelangen zu eigener klanglicher Bedeutung, die anders als bei Weber den Dominantseptakkord völlig zum Verschwinden bringt, aber wiederum an seine Stelle keine bekannte Akkordform setzt. Der fremde Klang hat kein einheitliches Zentrum, sondern tendiert in verschiedene Richtungen.

Der ganze Vorgang, so einfach er ist, weil er in einem Spiel zentrifugaler und zentripetaler Kräfte unmittelbar als Ausbrechen und Zurückmünden in den Anfangsklang aufgefaßt wird, entzieht sich den Gesetzen harmonischer Progression und damit auch den Gliederungskonsequenzen üblicher Klangfortschreitung.

Selbst der so klar bestimmte Dominantseptakkord des Anfangs und Schlusses ist von Progression entbunden. Er ist keiner Tonika verpflichtet wie bei Weber. Er setzt ohne Tonikaverankerung ein und fordert von sich aus keinen Rückbezug. Der Septklang ruht in sich; er läßt im dritten Takt in der Lautstärke nach, statt eine Spannung aufzubauen, die nach Lösung verlangen würde. Die Tonika ist nicht ausgespart wie noch bei Kadenzbildungen im *Lohengrin* oder auch *Rheingold*, sie ist nicht mehr erforderlich. In der Eigenstellung der Dominante ist ein Gliederungsmechanismus vermieden, der mit Erfüllung der Dominant-Tonika-Beziehung unvermeidlich einrasten würde.

Daran zeigt sich die Wechselbeziehung zwischen Akkordfunktion und Gliederung. Das eine bedingt das andere. Der akzentuierten Gliederung bei Weber entspricht die klare klangliche Funktion. Aufgabe der „aktiven“ Gliederung ist das Auspendeln der polaren Gegengewichte Tonika und Dominante. Umgekehrt entspricht der „passiven“ Gliederung eine „indirekte“ Funktion. Die autonome Dominante weist zwar noch in Richtung Tonika, verlangt aber nach keinem direkten Anschluß, was auf die Gliederung zurückwirkt: für die Tonika ist kein bestimmbarer Punkt festgelegt.

Die indirekte Funktion der Dominante macht die drei Takte des Lenzesgebotmotivs aus dem Fliegermonolog völlig autark. In den musikalischen Kontext sind sie nur lose eingebettet, da sie über die eigenen Grenzen hinaus keinerlei Beziehung suchen; alle Kräfte sind nach innen gerichtet. Dabei ist intern akkordische Progression vermieden wie auch jedes rhythmische Gleichmaß, das ein Multiplizieren zuließe.

Das Motiv ist durch die melodische Wiederholung in sich zwar zweiteilig. Seltsamerweise ist es jedoch in drei Takten, also in drei Einheiten notiert — ein erstes Zeichen dafür, daß die beiden Partikel nicht ganz parallel angelegt sind. Das lange Innehalten der Melodie bei a^1 entzieht

dem Motiv durchgehend rhythmischen Verlauf. Der Grundrhythmus wiederholt sich nicht sofort²⁸, so daß die gemeinsame Formel $\text{J. } \text{J. } \text{J.}$ samt zugehöriger melodischer Wendung nicht auf die gleiche Taktstelle bezogen ist. In der 2/2-Notierung tritt der Unterschied noch nicht auffällig hervor, da das Notenbild eher einen 4/4-Takt suggeriert, dem Eins und Drei annähernd gleichwertig sind. Im wirklichen 4/4-Takt, von Wagner 36 Takte später geschrieben, wenn die Notenwerte auf die Hälfte verkürzt sind, zeigt sich ein Wechsel in der Betonung. Die Punktierung steht einmal auf Eins, dann auf Vier.

Für Verschiebung im Gleichgewicht der beiden Motivteile sorgt vor allem das Vorziehen der Nebentöne auf den melodischen Spitzenton e^2 . Der zweite Teil erhält dadurch eine neue Akzentuierung. Im ersten Takt ist die gesamte Bewegung im Anfang verankert; der Anfangsimpuls trägt auch die nachfolgenden Melodietöne gis^1 und a^1 mit, die Unterstimmen bleiben ohne nochmals anzuschlagen liegen. Der zweite Teil hingegen trägt zwei Impulse. Der Anfang ist diesmal durch starke Eintrübung hervorgehoben, so daß ein Bewegungsverlauf in Gang gesetzt ist, der auf ein Ziel hinsteuert, dessen Erreichen eine spürbare Markierung bedeutet.



Diese rhythmische Gegenläufigkeit zweier melodisch paralleler Teile äußert sich nicht auffallend. Der zweite Teil stellt keinen offenen Widerspruch zum ersten dar; über das crescendo und decrescendo ist er in der Bewegungsgeste dem ersten angenähert. Doch unterschwellig wirkt eine Gewichtsverlagerung auf den Schluß hin.

Die wenigen Takte zeigen ein äußerst subtiles Ineinandergreifen von realen und potentiellen Kräften, von Ausgesprochenem und Unausgesprochenem. Ohne Herausbildung eines entschiedenen festen Punktes bleibt in den drei Takten ein sanftes Schwanken, das mehrfache Orientierung zuläßt. C. M. von Webers Musik hat feste Verankerung; sie stößt sich in immer neuen Antrieben ab und spiegelt in ihrer aktiven Haltung direkt Aktion — eben Tanz.

²⁸ Denkbar wäre die Anordnung



(vgl. im 1. Akt Walthers Meisterlied „Es schwillt und schallt“).

Wagners Musik ist dagegen gleichsam ohne Bodenberührung. Für sie gibt es kein Weitergehen, sondern nur ein Warten. Klanglich ambivalent und rhythmisch unentschieden verweilt sie in einem passiven Schwebezustand. Wagner gelingt so die Verwirklichung einer höchst empfindlichen reflexiven Haltung. Da es weder festen Halt noch präformierten Ablauf gibt, folgt das Ohr jeder kleinsten Bewegung, die auf Herausklärung eines Schwerpunkts gerichtet sein könnte. In diesem sensiblen Reagieren erscheinen altvertraute Elemente wie verzaubert. Der Septakkord, der ohne Tonikagegengewicht die vielfältig verwobenen Einzelbewegungen nur auf sich bezieht, klingt wie niegehört.

3. Der „Tristanakkord“

Wie der vorige Abschnitt zeigen sollte, sind Klanggestalt und Gliederung keine voneinander unabhängige Größen. Aktive Gliederung und Klangfunktion bedingen sich. Im Tanz aus Webers *Preziosa* wirkt Kadenzkonstellation auf die Gliederung wie umgekehrt erst metrische Korrespondenz die Polarität von Tonika und Dominante — Kernpunkt der Klangfunktion — ermöglicht. Ist das Eine genommen, verschwindet auch das Andere. Zur „passiven“ Gliederung gehört die „indirekte“ Funktion. Klangformen entstehen, die in den Kategorien der aktiven Gliederung nicht mehr faßbar sind.

Der Tristanakkord nimmt bei seinem ersten Auftreten keine Position in einer aktiven Gliederung ein, die Abgrenzung schaffen würde. Die einzelnen Stimmen haben keinen vorgeprägten Bezugspunkt. Das heißt, daß nicht festliegt, welcher Ton konstitutiv ist und welcher als akkordfremd Lösungstendenz birgt. In der Diskussion²⁹ war notwendig keine Einigkeit darüber zu erzielen, welcher Ton akkordfremd, ob *gis*¹ oder *a*¹, und welcher alteriert ist, ob *d*¹ zu *dis*¹ oder *fis* zu *f*.³⁰

²⁹ Der Gang der Diskussion ist kurz bei Lorenz (II S. 194—196) und dann sehr ausführlich bei Vogel (S. 7—93) dargestellt. Im folgenden verzichte ich deshalb, von knappen Hinweisen abgesehen, auf Berücksichtigung sämtlicher Äußerungen und ziehe nur heran, was der Diskussion wesentliche Gesichtspunkte zugeführt hat. Das gilt primär für die Beiträge von Kurth, Lorenz, L. U. Abraham, Mitchell und Poos; hervorheben möchte ich insbesondere den Aufsatz von Werner Karsten (1951).

³⁰ Gilt *gis*¹ als Akkordton, ist durch Umschichtung und enharmonische Verwechslung ein *sixte ajoutée*-Klang *gis—b—dis—eis* bzw. *as—ces—es—f* herauslösbar, der als Subdominante nach *dis-moll* oder *es-moll* gehört (so Schönberg, Harmonielehre 1911, und Hindemith 1937/39; C. Kistler, 1879, machte hingegen aus dieser Form durch Rückalterierung zu *d* einen verminderten Septakkord als II. Stufe von *a-moll* und unterlegte so eine Kadenzformel, wie sie beispielsweise in Spohrs Quartett op. 4 Nr. 1 begegnet, das Cooke S. 237 zitiert. J. Chailley geht noch weiter und erklärt das *f* für eine Entstellung des *e* — „appogg. de mi longuement appuyée“, 1972 S. 34 und 24 —, so daß der Tristanakkord als „V⁷“ mit seiner Lösung funktional identisch ist).

Gilt *gis*¹ hingegen als Vorhalt vor *a*¹, bieten sich drei Verständnismöglichkeiten, nämlich entweder *H*⁷ mit tiefalterierter Quint (so C. Mayrberger 1881, G. Capellen 1902, E. Ergo 1912, E. Kurth 1920, Ch. Koechlin 1930, W. Maler 1931, H. Distler 1940, R. F. Brauner 1949, Schönberg in „Formbildende Tendenzen“ 1954, H. J. Moser 1954, K. Overhoff 1967) oder *d-moll* mit unterschobener Terz und alteriertem Grundton (so M. Arend 1901, H. Riemann 1909, V. d'Indy 1912, Luis/Thuille 1914, J. Knorr 1915, W. Klatte 1922, A. Lorenz 1926, P. W. Jacob 1952) bzw. *d-moll* als Sextakkord mit übermäßiger Sext und schon vom nächsten Lösungsklang *E* her hineinragendem *b* (so A. Schering 1935 und W. Keller 1958).

Die Deutungen differieren in der Einschätzung von Vorhalt und Alteration, nehmen beides jedoch zum selbstverständlichen Ausgangspunkt, ohne zu fragen, ob die Voraussetzung für derartige Erscheinungen überhaupt gegeben ist.³¹

Wenn ein Bezugspunkt fehlt und deshalb Elemente wie Vorhalt und chromatische Nebentoneinstellung nicht greifen können, verliert auch ihre Definitionsbasis die Berechtigung. Insofern ist schon die Benennung Tristan-„Akkord“ ein Schritt in die falsche Richtung, den bereits Heinrich Porges gegangen ist, wenn er 1868 von dem *Septimenakkord f—b—dis—gis* schreibt, *den man als die Seele des ganzen „Tristan“ bezeichnen könne*.³² Denn der Name Akkord bedeutet mehr als Zusammenklang. Er impliziert das Vorhandensein eines Zentrums und damit das Prinzip der Umkehrbarkeit.



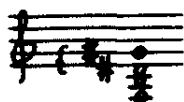
Die beiden letzten Deutungen ähneln sich in der Herleitung von der Subdominante, die vorausgehende nimmt die Wechseldominante zur Grundlage (Schreyer verschob allerdings die Verhältnisse, indem er H^7 zur Dominante und E^7 zu einem Tonikaseptakkord machte), was aber bei der engen Zusammengehörigkeit keinen entscheidenden Unterschied macht (dazu A. Lorenz S. 126 und P. Hamburger S. 14).

³¹ Selbst eine so ungewöhnliche Darstellung wie die von E. Ansermet (Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein, München 1965 S. 286—290) löst sich nicht von konventioneller Terminologie; Ansermet bleibt nicht nur bei „Vorhalt“, er bezeichnet sogar die ganzen ersten drei Takte als „Kadenz“.

³² Porges 1867 (ed. Wolzogen 1906 S. 66).

Der Tristanakkord — ich bleibe bei dem eingebürgerten Namen ohne allerdings den Bedeutungshintergrund zu akzeptieren — ist jedoch nicht umkehrbar. Wenn er seine Bestandteile umgruppiert, ändern sich die Töne; die Variante in T. 10 des Vorspiels behält als Gemeinsames die Intervallkomponenten. Der Platz von Tritonus und reiner Quart als Außenintervalle ist vertauscht; was T. 2 oben ist, steht T. 10 unten.³³ Eine solche Art der Umkehrung ist dem Akkordbegriff völlig fremd, wie es auch der zugehörigen Theorie unerklärlich war, daß zwei in Aufgabe und Klangcharakter so ähnliche Formen keinem gemeinsamen „Akkord“ zu subsumieren sind, ja nicht einmal einer gleichen „Funktion“.

Auch in anderen Belangen erfüllt der eigenartige Klang nicht gewohnte Akkordeigenschaften. So ist seine Lage, was den Spitzenton wie die Verteilung im Raum anlangt, nicht beliebig. Die Töne des Tristanakkords lassen sich nicht ohne Preisgabe des typischen Klangcharakters umstellen oder über mehrere Oktaven verteilen. Zum Wesen des Klanges gehört der relativ enge Raum einer übermäßigen None und die gleichzeitig große Distanz der einzelnen Töne. Es gibt keine Sekundreibungen. Kleinstes, nur einmal auftretendes Binnenintervall ist die große Terz.



Beim Versuch, die intervallische Anordnung herauszuhören, rückt sehr deutlich ein Intervall in den Vordergrund: die Quarte *dis¹—gis¹*. Sie tritt als einziges direktes Intervall aus dem Verband heraus, zumal ihre Töne vom Timbre der Oboe und des Englisch Horns geschärft sind. In einem zweiten Schritt ist auch *b* auf *gis¹* und *dis¹* beziehbar. Und selbst zum untersten Ton ist noch eine Verbindung möglich, allerdings nicht unmittelbar. Um den Spitzenton über die kleine Dezim auf *f* auszurichten, ist ein Umhören nötig. Doch auffallend bleibt, daß der konsonante Bereich des Tristanakkords sich am Spitzenton orientiert, wobei die hervortretende Quarte das Einstiegsintervall bildet.

Hört man jedoch vom Baßton aus, stellt sich der gleiche Klang völlig anders dar. Es ergeben sich nur Dissonanzen. Das heißt, der Klang baut sich von keinem Fundament her auf; er hat keinen echten Baß und damit auch keine Schwerkraft. Es ist, als schwebe er.

Noch ein zweites, merkwürdiges Phänomen erweist sich am Baßton *f*: je nach Blickpunkt sind alle Töne konsonant oder alle Töne dissonant.

³³ Vgl. W. Karsten S. 296: zum „Akkord“ von T. 10 s. unten.

Der Tristanakkord ist von jedem Ton aus anders gefärbt. Nach oben zu überwiegt der konsonante Anteil, nach unten der dissonante; *dis*¹ hat zwei konsonante Nachbarn, *b* nur noch einen, der Baßton *f* schließlich keinen mehr. Mit *f—b* entsteht die einzige direkte Dissonanz als Gegenpol zur Quarte gegenüber im Klang, während alle anderen Dissonanzen, da sie nicht Nachbartöne betreffen, sekundären Charakter haben.

Diese Eigenart des Klangs beruht auf der speziellen Anordnung und verschwindet bei jeder Umstellung. Das bedeutet, daß der Klang nicht geschüttelt werden darf, bis sich seine Töne in Terzen zu einem Septakkord ordnen.³⁴ Der typische Klang beruht nicht auf Terzenschichtung und tritt auch darin zum Akkord in Widerspruch.³⁵

Die subtile intervallische Konstellation verhindert Vereinheitlichung. Der Klang ist nicht in einem Punkt zentriert, sondern zerstrahlt in viele Richtungen. Darin ist er anderen mehrpolaren Klängen verwandt³⁶ wie sie immer wieder bei Wagner auftreten.³⁷ Das Besondere am Tristanakkord ist jedoch, daß sich keine Einzelbestandteile isolieren; die verschiedenen Kräfte halten sich vollkommen die Waage. Sowie ein Ton herausgenommen würde, wäre dieses Gleichgewicht gestört. Deshalb ist es — anders als beim regulären Akkord — auch nicht möglich, daß ein einzelner Ton oder ein einzelnes Intervall den einmal angeschlagenen Klang weitervertreten. Das Wesen des Tristanakkords ist in der intervallischen Ausspannung begründet, die nicht reduzierbar ist und deshalb den Eindruck des Flächigen hervorruft.

*

³⁴ Darauf hat W. Karsten S. 293 erstmals hingewiesen: „Es ist überhaupt fraglich und bedarf vorgängiger Prüfung, ob es statthaft ist, diesen Klang durch Umkehrung in die ‚Normallage‘, das heißt auf Terzabstand der Töne, umzuordnen, wie wir dies üblicherweise zur Analyse eines Klanges tun, oder ob dieser Klang nicht einmalig durch seine Lage und besonders durch seine Oktavkontraktion *f—dis* bestimmt ist.“ Vgl. L. U. Abraham S. 142: „Die Rätselhaftigkeit des Vorhaltsklanges und das Interesse der Theoretiker an ihm gehen gleichermaßen darauf zurück, daß seine Eigentümlichkeit in einer dem Generalbaßdenken nicht zugänglichen Sphäre liegt: der intervallischen Spannung im Inneren dieser einen Entfaltung des Akkords. Für die Generalbaßbezeichnung ist es ja belanglos, ob die Töne des Akkords in enger Lage direkt über dem Baßton oder aber in beliebiger Reihenfolge über mehrere Oktaven verteilt erscheinen. Hier hingegen macht diese eine Verteilung das Charakteristikum des Klanges aus.“

³⁵ Wenn der Tristanakkord zu einem unverwechselbaren Signum geworden ist, erscheint er auch in Notierungen, die der Terzschichtung näherstehen. So ist die überwiegende Form in der *Götterdämmerung* ein *as-moll* mit unterlegtem *f*, was auch schon im *Tristan* begegnet.

³⁶ W. Karsten S. 295 spricht von der „multipolaren Natur“ des Tristanakkords.

³⁷ Vgl. Kap. V.

Aus der Intervallstruktur kommt auch die Antwort auf eine dem Akkorddenken unlösliche Frage: *gis* oder *a*? Der Ton *gis*¹ als Ausrichtungspunkt des konsonanten Anteils ist der Garant für das neutrale Gleichgewicht. Der Tristanakkord trägt so trotz seiner Spannungsform Züge eines Ruheklangs. Er möchte unbeweglich verharren. Den üblichen Fortschreitungs-möglichkeiten, der Lösung innerhalb des Klanges wie beispielsweise beim Quartvorhalt oder der Lösung durch Klangwechsel wie in der Folge Dominantseptakkord-Tonika, steht der Tristanakkord völlig indifferent gegenüber. Sowie jedoch *gis*¹ durch *a*¹ ersetzt wird, ist dem Klang die Balance genommen. Er ist zu einer Form auseinandergezerrt, die an beiden Enden den scharfen Tritonus hat.

In der gezerrten Form mit *a*¹ kann der Klang nicht weiter ruhen. Der Halbtonschritt in der Oberstimme löst einen Bewegungsdrang aus, der ein Fortlaufen dieser Linie bewirkt, die erst in einem neuen Klang Ruhe findet. Der *E*⁷-Akkord des 3. Taktes gibt endlich festen Halt. Ein faßbarer Akkord hat sich herausgeschält, der nach dem indifferenten Tristanakkord zudem den Hinweis auf eine Tonika in sich trägt.

Wie dieser Dominantakkord erreicht wird, war das Erklärungsanliegen der meisten Arbeiten zum Tristanakkord — nicht die Frage nach seinem eigentlichen Wesen. Dabei zeigt sich, daß die Überzahl der Deutungen (vgl. oben Anm. 29—30) zwar mit der Vorhaltsdeklarierung von *gis*¹ am Sachverhalt vorbeigegangen ist — das *a*¹ hat für den Tristanakkord keinerlei Lösungs- sondern Verspannungscharakter³⁸ —, aber doch insofern Richtiges erfaßt hat, als nur von der Stelle mit *a*¹ aus eine Beziehung zum folgenden *E*⁷-Akkord herstellbar ist. Zwei Kadenzformeln schimmern beim Weitergehen zur Dominante durch: einerseits der Schritt Wechseldominante *H*⁷ zu Dominante *E*⁷, andererseits die „phrygische“ Halbschlußkadenz mit dem Baßschritt *f—e*. Beide Formeln gelten aber immer nur für drei Töne. Das *b—dis—a* der Wechseldominante kann *f* nicht einbe-

³⁸ Als erster hat das W. Karsten in seine Überlegungen miteinbezogen, auch wenn er noch von „Auflösung“ spricht: „... läßt sich doch nicht leugnen, daß das Charakteristische und Besondere des Klangs in seiner dissonanten Eigenform liegt, die so mächtig wirkt, daß die nachfolgende Auflösung des *gis* nach *a* jeder entpannenden Wirkung entbehrt und weitaus mehr melodischen als harmonischen Charakter hat“ (S. 292). Trotz ähnlicher Beobachtungen blieb auch L. U. Abraham noch bei der Bezeichnung „Auflösungston“ für *a*¹ und „Vorhaltston“ bzw. „akkordfremder Ton“ für *gis*¹ (S. 141f). Allein Mitchell ist von einer Vorhaltsbetrachtung vollkommen abgegangen (S. 174: „Something is wrong here, for appoggiaturas, at least traditionally“, vgl. Ex. 6c S. 175 und die subtile Bemerkung zum Phrasierungsbogen, der nicht dem „usual two-tone slur“ des Vorhalts entspricht).

ziehen — die Erklärung über „Tiefalterierung“ ist Fiktion, eine echte Dominante hat die reine Quint —, während der Sextklang *f— a —dis* mit der typischen übermäßigen Sext das *b* ausschließt.

Welches Element in der Kombination von wechsellodominantischer und phrygischer Kadenzierung³⁹ wichtiger ist, bedarf keiner Entscheidung, solange die Überlagerung der beiden Stränge, die zur Dominante *E*⁷ führen, im Blick bleibt. Allerdings hat Lorenz (II S. 195) mit Recht dem Ton *f* besondere Bedeutung zuerkannt, was Karsten⁴⁰ präziserte: der Sekundfall *f*¹—*e*¹ der Celli in T. 1 wird vergrößert in der tieferen Oktav wiederholt. Das erinnert an das Lenzesgebotmotiv, wo ebenfalls eine zunächst melodische Halbtonwendung, hier *gis— a* , klanglich ausgeweitet wird.

Die Wiederholungsbeziehung weist der kleinen Sekunde führende Rolle zu. Als Baß eines mehrstimmigen Komplexes kann sie Träger der phrygischen Kadenz werden. Wirklich zeigt sich an Wagners Skizzen, daß die phrygische Kadenz die erste Wurzel des Tristanakkordes war. Die früheste Fassung findet sich in einem schwarz-golden gebundenen Notizbuch aus dem Jahre 1855⁴¹:



Im zweiten Takt steht eine phrygische Halbschlußformel, die bereits den chromatischen Melodievorhalt in der Dominante hat. Um ihn klanglich abzudecken, auf *g* allein bezogen klänge er zu spröde, ist die Septime *f*¹ hinzugefügt, weshalb das normale Intervallgerüst übermäßige Sext *as—fis*¹ zu Oktav *g—g*¹ abgewandelt und auf *g*¹ verzichtet werden muß.⁴²

Wie aus der Niederschrift deutlich hervorgeht⁴³, hatte Wagner für die Oberstimme zunächst *c*² notiert und damit den übermäßigen Sextakkord als fast schon abgegriffene chromatische Variante des Halbschlusses ver-

³⁹ So haben Karg-Elert, Tiessen und Keller den Schritt zur Dominante charakterisiert.

⁴⁰ W. Karsten S. 294, ähnlich schon Tiessen S. 314, danach L. U. Abraham S. 142.

⁴¹ Wiedergegeben nach Bailey 1969 S. 17, Ex. 1B („the second measure . . . is undoubtedly the first surviving hint of any of the musical material for Tristan“).

⁴² Der Abwärtsschritt ist auch in der letzten Fassung des Tristanvorspiels (*dis—d*) erhalten geblieben und von Vogel (S. 27) unnötig zum Argument gegen Arend („ferner ist der Ton *d* [zu *dis*] verschärft, sich nach *e* sehnend“, S. 162) und Karsten („Kontraktion der Oktave“ *e—e*¹ zu *f—dis*¹, S. 293) gemacht worden.

⁴³ Bailey 1969 S. 17.

vollständig. Des rhythmischen Stillstandes wegen ist jedoch in einem Korrekturbeitrag die Nebennote b^1 eingeschoben und c^2 auf ein Achtel verkürzt, so daß der punktierte Rhythmus des Vortaktes weitergeführt ist.

Auch diese Form bleibt noch durchaus im Rahmen des Konventionellen. So ist sie direkt verwandt mit einer seit E. Istels Hinweis⁴⁴ immer wieder zitierten Stelle aus Spohrs *Alchymist* von 1830:



Gegenüber Wagners exponiertem b^1 ist der Nebenton gis^2 hier noch stärker in die Normalform eingebunden, da er vom eigentlichen Stütztton umrahmt wird⁴⁵, der zudem in der tieferen Oktav durchgehend liegen bleibt.

Eine weitere berühmte und Wagner wohlbekannte Stelle der Opernliteratur, die Begegnung der Liebenden in Spontinis *Vestalin*⁴⁶, gehört ihrer musikalischen Formel nach in den Zusammenhang der phrygischen Halbschlußvarianten. Wagner konnte an dieser eindrucksvollen Szene auch im Isolieren und Versetzen einer kurzen, nur den einen Namen „sprechenden“ Formel, die aus dem Zusammenhang durch die reine Holzbläserbesetzung hervorragt, ein Vorbild für den Tristananfang haben.

145

Der Nebenton b^1 (die zweite Stelle bei *Tempo I* entspricht in der Tonart der Wagner-Skizze) ist hier der Hauptnote nicht voran, sondern nachgestellt.⁴⁷

⁴⁴ Istel 1907/08 S. 329f.

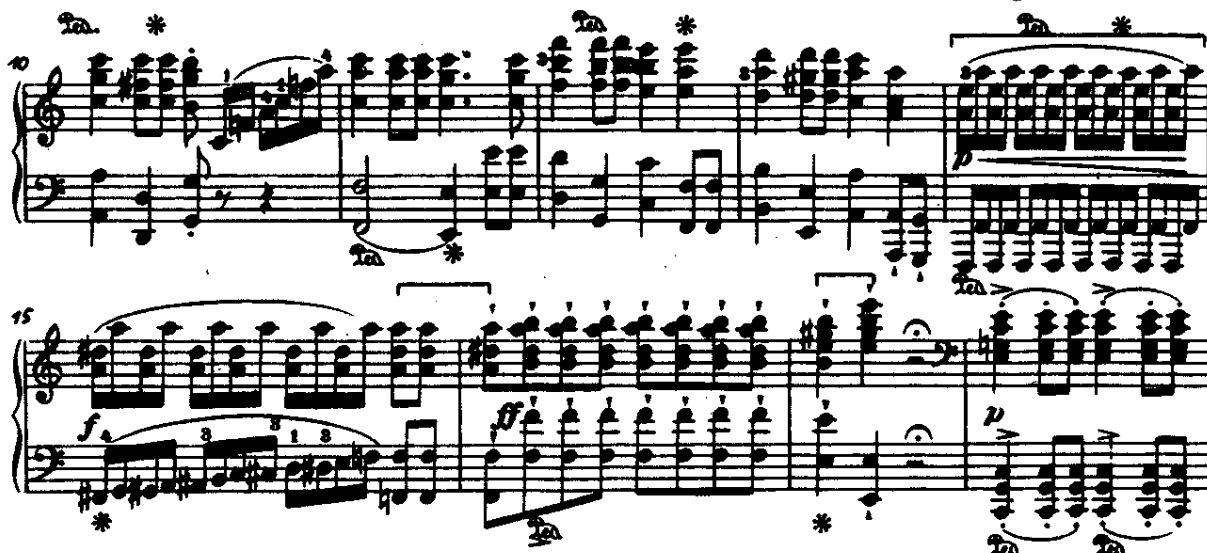
⁴⁵ Kurth 1923 S. 73: „melodische Umspielung“.

⁴⁶ 2. Akt, 3. Szene; vgl. dazu Engel 1955 S. 175f.

⁴⁷ In T. 3 der Ouvertüre zur *Vestalin* geht der Nebenton voraus, allerdings der obere: e^2-d^2 .

Wagners Skizze steht in einer gängigen Tradition, die sich schon in seinen Frühwerken widerspiegelt, in der *C-Dur*-Symphonie von 1832 oder im *Rienzi*.⁴⁸ Vom *Tristan* her gesehen stellt sich der Skizzentakt zwar als ein frühes Stadium dar, der Herkunft und Gestalt nach deutet jedoch nichts auf den völlig neuen Klangcharakter des Tristanakkordes.

Allerdings ist die Skizze auch nur dreistimmig ausgeführt. Eine vierte Stimme erlaubt in der Kadenzbildung weitere Varianten, von denen eine tatsächlich auch bis ins Tristanvorspiel wirksam wird. Gewöhnlich erweitert die vierte Stimme, soweit sie nicht wie im Beispiel von Spohr die Oberterz des Basses verdoppelt, mit Hinzufügung der Quint zum übermäßigen Quintsextakkord. Dafür gibt die oben zitierte Stelle von Spontini ein Beispiel.⁴⁹ In einem zweiten, selteneren Fall drängt sich der Quintton des Zielklanges nach vorne und bildet so einen Tritonus zum Baß.⁵⁰ Diese Form schreibt Schubert mehrfach, so in der Wandererfantasie op. 15:



Die Quintfallkette T. 12–13 steuert auf *a-moll*, das in vier angefügten Takten über eine phrygische Halbschlußkadenz befestigt wird. Die Sechzehntelbrechung von T. 14 leitet diese Kadenz mit dem bekannten Septvorhalt vor der Sexte ein, die T. 15 sofort in der übermäßigen Form mit *dis*² erscheint, wobei allerdings durch weitere Hochalterierung, die im Baß eine ganze chromatische Skala auslöst, die intendierte Konstellation

⁴⁸ Siehe dazu Becking 1928 S. 209, Breig S. 228 und Cooke S. 228f. Unverdeckt ist diese Tradition auch noch im Tristanvorspiel selbst zu erkennen: T. 36–40.

⁴⁹ H. Engel, der bei Spontini „eine unmittelbare Vorstufe, ein einfacheres Vorbild des Tristan-Akkordes“ (1955 S. 176) sehen will, gleicht in seinem Notenbeispiel 5a den Tristanakkord diesem übermäßigen Quintsextakkord an (*c*¹ statt *b*), wodurch auch noch Quintenparallelen entstehen.

⁵⁰ Diese Variante dient häufig als Mittel zur Vermeidung direkter Quintparallelen (s. beispielsweise T. 3 des Andante von Wagners *C-Dur*-Symphonie, Notenbeispiel bei Becking 1928 S. 209, ebenfalls bei Kropfinger 1975 S. 208, hier nach Bd. XX der Gesamtausgabe, ed. Balling, allerdings ohne Oboen und Klarinetten).

einen Augenblick unterbrochen ist. Kaum ist auf der Takt-Vier der übermäßige Sextakkord *f—a—dis* stabilisiert, dringt ein neues verschärfendes Element herein. Über den Spitzenton *a*² ist ein *b*² gelegt, das in der Unteroktav *a* sogar verdrängt, so daß der Lautstärkenangabe *ff* in T. 15 im Klangaufbau Unterstützung gegeben ist.

Diese letzte Spannungsform vor der Dominante entspricht in den Tönen genau dem Klang beim letzten Achtel des zweiten Tristanvorspiel-Taktes. Dabei läßt der zusätzliche Ton *b* verschiedene Möglichkeiten des Verständnisses zu. Einerseits ist er Vorausnahme aus dem Schlußklang *E*, andererseits kann er in der Rückbeziehung auf das *Fis* im Baß zu Beginn von T. 15 mit der Wechseldominante *H*⁷ in Verbindung gebracht werden.

Im Klang von Schubert steckt genau die Duplizität, die in den Deutungen des Tristanakkordes immer wieder beschrieben worden ist. Fast möchte man sagen: ein Großteil der Beiträge zum Tristanakkord hat diese Stelle bei Schubert analysiert. Denn die Akkordprogression, die stillschweigend vorausgesetzt wurde, hat bei Schubert volle Gültigkeit. Es steht der feste Rahmen der phrygischen Kadenz, deren direkt zusammenfügbare Grundelemente, in der Abbildung mit Klammern gekennzeichnet, nur von Einschüben mit Wechseldominantcharakter durchbrochen sind.

Wagner hingegen ging in seiner Skizze zwar von der aktiven Progression der phrygischen Kadenz aus, aber nur, um sie letztlich wieder zu zertrümmern. Schon in der Skizze deutet sich eine Isolierung an, die gliedern den Zusammenhang negiert. Die Streichung der halben Note *c*² nimmt dem vorausgehenden Melodieachtel *d*² des ersten Taktes den Anschlußpunkt und läßt es gleichsam in der Luft hängen. Wenn Wagner die Skizze wieder aufgreift, interessiert ihn die Bindung an den Vortakt nicht mehr. Die rhythmische Formel, die aus dem ersten Takt hervorgegangen und dadurch erst den Vorhalt erzeugt hatte, ist verselbständigt. Doch solange der Anfangsklang eindeutige Zielrichtung hat, ist Akkordprogression immer noch spürbar lebendig. Um die letzte Spur zu tilgen, schiebt Wagner zwei unabhängige Varianten der phrygischen Kadenz so ineinander, daß sich ihre Kräfte gegenseitig aufheben und die alten Spannungsbezugspunkte, die Fortschreitung erzwungen haben, durch neue Konsonanzbeziehungen überdeckt sind.⁵¹ Würde das *b* erst mit oder nach dem *a*¹ eintreten, wären

⁵¹ Dies hat Schering, dem das Verdienst zukommt, als erster den Tristanakkord in die historische Tradition der phrygischen Kadenz gestellt zu haben, in seinem Ableitungsbestreben verkannt. Wie Vogel (S. 87) richtig eingewendet hat, liegt in Scherings Beispielfolge ein hörbarer Bruch nach Nr. 6; danach sind *b* und *gis* zusammengebracht (vgl. Cooke S. 237: „simultaneously“), was das Charakteristikum des Tristanakkords ist und wofür es entgegen Schering kein historisches Vorbild gibt.

die einzelnen treibenden Kräfte — Vorhalt, Lösung, Antizipation — noch deutlich herauslösbar:



Das Übereinanderlegen der beiden „Eindringlinge“ gis^1 und b , die sich gegenseitig stützen, hebt jedoch die Orientierung auf, was sich am deutlichsten in der neuen Rolle des gis^1 spiegelt. Es ist nicht mehr Vorhalt, sondern Hauptton in einem Klang, der mangels zentralen Bezugspunktes nach seiner intervallischen Struktur gehört wird.

Wagner isolierte einen Einzelklang, so daß er nicht mehr in seiner Bindung an Vorausgehendes oder Nachfolgendes, sondern allein aus seinem internen Aufbau zu verstehen ist. Das hat eine unerwartete Parallele zu einigen Harmonielehrebüchern des 19. Jahrhunderts. So stellt Friedrich Dionys Weber in seiner Harmonielehre aus dem Jahre 1841 sämtliche möglichen Akkorde samt Umkehrungen vom Dreiklang bis zum Tredezimenakkord zunächst immer völlig abstrakt in ihrem intervallischen Aufbau dar. Als unabhängig von Terzenschichtung kann der Tristanakkord nicht vorkommen, wohl aber die Form mit a^1 die Weber im 2. Teil seines Lehrbuchs (3. Akkord) bespricht:



Wie immer führt F. D. Weber den zu diskutierenden Klang losgelöst von jeglichem Kontext vor, wozu er eigens die seltsame Notierung mit halslosen Notenköpfen benutzt.⁵² Erklärend ist zu dem *Accord mit der kleinen Septime, kleinen Quinte und großen Terz* vermerkt: *In den älteren Tonwerken findet man von ihm und seinen Umkehrungen, mit Ausnahme des Terzquartenaccordes, welcher meistens als Einleitungsaccord der*

⁵² Sein Namenskollege Gottfried Weber notiert mehr als 20 Jahre früher Beispiele in halslosen Notenköpfen (Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, 1. Bd. Mainz 1817; zum „übermäßigen Sextenakkord“ s. S. 182, im Notenbeispiel abstrakt, aber mit Auflösungskustoden).

*Halbcadenz gebraucht ist, beinahe keine Spuren.*⁵³ Als zweite Stufe folgen dann „lebendige“ und rhythmisierte Beispiele, die den Klang in den bekannten Kadenzzusammenhang stellen:



Unsere moderne Musik hat sich gewissermaßen aus der nackten Harmonie entwickelt, schrieb Wagner in *Oper und Drama*.⁵⁴ Es ist fast, als hätte er, fasziniert vom Ungeformten, das erste Stadium von Webers Beispielen in seiner Komposition zu fixieren gesucht — auch andere Klänge, wie der Septakkord des Fliedermonologs oder der Nonakkord des zweiten Meistersingervorspiels, verlangen nicht nach Kadenzergänzung, sondern nach einem elementaren Hören. Wagner schafft eine neue Kategorie von Klängen. Sie sind nicht durch den Kontext bestimmt und stehen deshalb nicht als Punkte in einer Linie klanglicher Progression. Sie sind aus diesem Zusammenhang genommen, wodurch neue Kräfte freigesetzt werden. Der Klang verliert in seiner Autonomie den punktuellen Charakter und weitet sich. Er erzeugt Raumeindruck.

Das wiederum erlaubt Wagner neue Verbindungen. Der Wechsel vom Tristanakkord zum E^7 -Dominantseptakkord bedeutet einen Umschlag in der Klangkategorie, einen Wechsel vom neutralen Raum zum konkreten Punkt. Die beiden Klänge stehen nicht gleichrangig in einer Bezugslinie. Sie haben verschiedene Qualität. Der E^7 -Akkord ist greifbar und nah, der Tristanakkord ist ungreifbar und fern. Das Hervorgehen des einen aus dem anderen gleicht einem Vorgang im Optischen, einem bekannten filmischen Mittel: durch Änderung der Scharfeinstellung tritt vor verschwimmenden Hintergrund ein naher Gegenstand deutlich umrissen hervor. Wechsel der Perspektive, dieses vielfach beobachtete Phänomen, geht bei Wagner bis in die Klangverbindung hinein.⁵⁵

*

⁵³ F. D. Weber, Harmonielehre, Prag 1841, II S. 144.

⁵⁴ Ges. Schr. IV S. 157 (Sperrung nicht original).

⁵⁵ Auch andere Motive von Wagner tragen diese Veränderung in sich, so das Klangsignum des Schicksalskudemotivs aus der *Walküre* mit dem gleichen Hintergrund der „phrygischen“ Kadenz (dazu Breig 1970 S. 228 und Cooke 1979 S. 226—232) oder das Todesmotiv aus dem *Tristan*, dessen erster Teil auf zwei einfachen Dreiklängen beruht (Gerlach, 1971 S. 32, erklärte die Verbindung mit dem „Neapolitaner“), die aber nicht auf der gleichen Ebene stehen: das *A-Dur* bedeutet ein deutliches Näherrücken.

Im Tristanvorspiel ist der Wechsel mit einer besonderen Vorstellung verknüpft. Wagner hat von der *Sehnsucht* gesprochen, die *Thema* des Vorspiels sei.⁵⁶ Ausgedrückt ist sie bereits in der ersten kleinen melodischen Geste der Celli, wie Richard Strauss schreibt.⁵⁷

Dem dient aber nicht nur die Instrumentierung, sondern auch die intervallische Gestalt. Wagner hatte ursprünglich *b* als Anfangston notiert.⁵⁸ Das war ihm aber in der Wirkung doch zu wenig. Der Tritonus charakterisiert zwar das Unbestimmte, doch erst der Ton *a* formt die Melodie. Indem er dem *e*¹, einem vorher eher zufälligen Ton, als Quint festen Platz gibt, läßt er gleichzeitig *f*¹ als Überspannung erscheinen, die dem crescendo als äußerem Zeichen des Drängens wirklich entspricht. Erst jetzt kommt zu der ursprünglichen Bezeichnung *Adagio* die genauere Anweisung *Langsam und schmachkend* hinzu.⁵⁹

Die unruhevoll schweifende Melodie, die ohne akkordische Fixierung bleibt⁶⁰, taucht, bevor sie ein Ziel finden kann, in den weiten und dunklen Tristanakkord, der ihre Strebungskräfte aufhebt. Der intensive Ton der Celli verliert sich im dumpfen Klang des Tristanakkords. Wagner hat diese Wirkung durch subtile Instrumentierung noch gesteigert. Bei Beginn des Tristanakkords ist jeder einzelne Ton doppelt besetzt. Der Ton ist verdickt, wodurch ihm jede persönliche Färbung genommen ist. Besonders das *gis*¹ der zwei Oboen erscheint seltsam starr.

Nach vier Achteln lichtet sich jedoch der Klang. 2. Oboe, Klarinetten und Celli verschwinden, so daß jeder der vier Töne von einem einzigen, individuellen Instrument hervorgebracht wird.⁶¹ Das ist die Voraussetzung für das Herauslösen der nun plötzlich solistischen Oboe.

⁵⁶ Vgl. oben Kap. VIII, Anm. 19.

⁵⁷ R. Strauss in einem Zusatz zur Instrumentationslehre von Berlioz (deutsche Ausgabe S. 98): „Man denke ferner . . . an Tristan im ersten Akt (Sehnsucht) . . . Die Violoncells, zu einer Anzahl von acht oder zehn vereinigt, sind wesentlich Gesangsinstrumente; ihr Klang auf den beiden höheren Saiten ist einer der ausdrucksvollsten vom ganzen Orchester. Nichts ist so schwermutsvoll, nichts geeigneter, zarte und schmachkende Melodien zum Ausdruck zu bringen, als eine Masse von Violoncells, die auf der hohen Saite im Einklange spielen.“ Zum solistischen Cello in den Werken Wagners s. Voss S. 99—109.

⁵⁸ Bailey 1969 S. 161f (Edition des New Yorker Skizzenblatts als Ex. 1) und Mitchell, der den Unterschied zur bekannten Fassung diskutiert hat und erst in ihr „vital motion“ erkennt (1967 S. 178).

⁵⁹ So in der Kompositionsskizze, wo erstmals *a* als Melodiebeginn steht (s. Bailey 1969 S. 165, Ex. 2).

⁶⁰ Die mehrfach gegebenen Deutungen *d-moll* (Distler) und *F-Dur* (Hindemith) gehen an der Dynamik der Melodie vorbei (vgl. dagegen die sehr schöne Beschreibung bei W. Karsten S. 294).

⁶¹ Insofern scheint mir in der Instrumentierung mehr zu liegen als nur ein ausgeführtes decrescendo, wie es Voss (S. 245) sieht.

Es ist ein einfacher Vorgang, den Wagner mit unendlich komplizierten Mitteln abbildet: Eine leidenschaftliche, persönliche Melodie taucht in den unpersönlichen, elementaren Urgrund eines anonymen Klanges und hebt sich verwandelt wieder heraus; am *dis*¹ versenkt sich die Melodie, am *gis*¹ erhebt sie in der Oboe, dem Instrument der Unschuld, wieder.

Abermals hat Wagner eines seiner Grundthemen verwirklicht: die Gegenüberstellung von Individuum und Element, das eine in der Melodie, das andere im Klang repräsentiert. Die in Wagners Schriften mehrfach formulierte Divergenz von *individuellem Empfinden* und *Urgefühl*⁶² scheint auch in der kurzen programmatischen Erläuterung des Tristanvorspiels in den Begriffen *Herz wie Reich* und *Tod* durch: *Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, da jedes Erreichen nur neues Sehnen keimen läßt, bis im letzten Ermatten dem brechenden Blicke die Ahnung höchster Wonne des Erlangens aufdämmert: es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischster Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtige Wunderwelt, aus der ein Epheu und eine Rebe, zu inniger Umschlingung auf Tristan's und Isolde's Grabe emporwachsen, wie die Sage uns meldet?*⁶³ Ist der Tristanakkord der Klang jener nächtigen Wunderwelt, der das Individuum sich willenlos anvertrauen muß?

⁶² Vgl. oben S. 141f und 165.

⁶³ Nach Wolzogen, Wagner-Enzyklopädie II S. 237 (Faksimile des Textautographs bei Wieland Wagner S. 79).

4. „Tristan“: Vorspiel zum 1. Akt

Das Prinzip des Klangumschlags als Ereigniskern eines Motivs bringt besondere Bedingungen für den größeren Bau mit sich. Denn der Wechsel der Klangqualität, wie er sich im Übergang vom Tristanakkord zur E^7 -Dominante vollzieht, treibt keinen Verlauf an, sondern stoppt ihn, da er eine musikalische Zelle isoliert. Wagner selbst hat sich Cosima gegenüber deutlich ausgesprochen: *Das Eigentümliche meiner Kunst z. B. ist, daß ich jede Einzelheit als Ganzes betrachte und mir nicht sage, da dies oder jenes nachfolgen wird, mußt du es so und so machen, etwa so und so modulieren, ich denke, das andre wird sich schon finden, anderswie wäre ich verloren; und doch weiß ich, daß ich unbewußt einem Plane gehorche.*⁶⁴

Erstaunlich ist danach, daß Wagner sich zur Formbildung zunächst doch ganz konventioneller Wege bedient: Versetzung (T. 5), Erweiterung (T. 8), Abspaltung (T. 12, 14, 15). Die drei Anläufe T. 1, 5 und 8 wären von der Barform hervorgerufen, meinte Lorenz und hat sogar die Viertaktgruppen einer periodischen Gliederung zu erkennen geglaubt.⁶⁵

Übersehen blieb aber, daß es eine tote Schrift ist, die solches Schema vorspiegelt. Der Neueinsatz des wiederholenden zweiten Stückes T. 5 läßt sich nicht vorausfixieren. Schon innerhalb der ersten drei Takte gibt es kein festes rhythmisches Muster. Das lange f^1 der Celli ist ein unteilbarer Wert. Er ist nicht auf Achteleinheiten rückführbar. Der verfestigenden Wiederholung der Grundbewegung  steht T. 3 die vertauschte Form  entgegen. Bevor ein rhythmischer Verlauf in Gang kommen kann, ist er abgebrochen. Die Bewegung stockt. Was schon für die erklingenden Noten charakteristisch ist, gilt erst recht für die Pause: es gibt keinen rhythmischen Einheitswert, auf den sich ein Weiterzählen stützen könnte. Die Takte sind nicht rhythmisch durchpulst.⁶⁶ Wenn auch noch konkrete Erfüllung ausbleibt, geht jegliche Orientierung verloren. Der Taktstrich von T. 3 auf 4 ist nicht „hörbar“.

Was Wagner anlässlich des *Parsifal* mit dem Dirigenten Levi sprach, trifft gleichermaßen für den *Tristan* zu: Pausen seien *wie eine Fermate*

⁶⁴ Cosima Wagner, Tagebuch unter dem 1. 9. 1871 (Ed. I S. 433).

⁶⁵ Zur Verdeutlichung hat Lorenz (II S. 14–16) einen Leertakt vorne ergänzt, wodurch sich seine ganze Taktzählung verschiebt.

⁶⁶ Vgl. Ernst Bloch: „Das ist schon am Vorspiel zu sehen, wie es zeitlos entführt. Denn es spinnt nur das eine geschichtslose, abstrakte Sehnsuchtsmotiv, völlig berührunglos, freischwebend, jedoch bereit, zu fallen und sich zu verkörpern“ (in *Hundert Jahre Tristan*, hrsg. v. Wieland Wagner, S. 27).

zu behandeln; die Notierung müsse *wegen der Struktur* bleiben.⁶⁷ In der Taktstrichsetzung hält Wagner sich an feste Konventionen. Das Eintreten eines Klanges ist mit Taktstrich verbunden. Will Wagner nicht sofort in T. 3 noch die neue Cellofigur anschließen, sondern eine Lücke lassen, bietet sich erst einen ganzen Takt später wieder eine Einsatzmöglichkeit. Andernfalls wären T. 6 Akzentklang und Taktstrich getrennt, was eine Verspannung andeuten würde, die dem Takt jene auffallende Bedeutung gäbe, die Wagner vermeiden will. Bei T. 11/12 sucht Wagner eine andere Lösung. Der Abstand von zwei Achteln ist ihm zu kurz, aber das Verschieben brächte nun, da ein Auftakt fehlt, einen völlig leeren Takt mit sich — eine Generalpause. Sie ist als Zeichen eines absolut weiterwirkenden Rhythmus für Wagner etwas ganz Udenkbares. Er beläßt es beim kurzen Abstand und versieht das zweite Achtel mit einer Fermate.

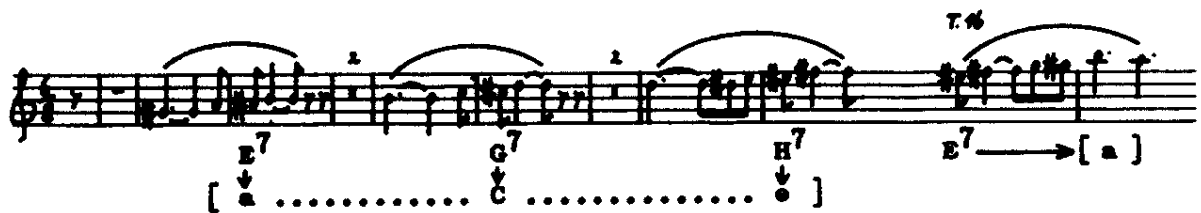
Die Notierung bei Wagner ist durchaus ambivalent. Einerseits ist die Bindung an den Takt rein schematisch und insofern unverbindlich, andererseits kommt erst aus dieser Art schriftlicher Fixierung der völlig freie Eindruck, den Wagner sucht und der vitalen Takt ungültig macht. Gerade in der notierten Fassung, die den Takt scheinbar zugrunde legt, erreicht Wagner jene Aufhebung des Taktes, die dem isolierten Ereignis des Klangumschlags adäquat ist.

Ohne erlebbaren Rhythmus sind die gewohnten Formtypen nur äußerer Schein. Für die Fortspinnung fehlt rhythmische Kontinuität, für die Vorder-/Nachsatzkorrespondenz der metrische Rahmen und so auch die direkte Klangfunktion. Von der Barform, die Lorenz annimmt, bleibt bloße Gestik, rhetorische Steigerung. Einen zusammenhängenden Entfaltungsprozeß, der dem Motiv formale Rundung verleihe, gibt es nicht. Zwischen den einzelnen, punktuellen Teilen besteht keine aktive Verbindung. Beim Vergleich mit der Sprache geblieben, den die „Barform“ nahelegt, müßte man von Worten ohne Grammatik sprechen, als wären Satzfragmente ohne verbindendes Verbum aneinandergereiht — wie es im Text Wagners wirklich begegnet.⁶⁸

⁶⁷ Mit dem K[apell]meister Levi, der uns besucht, bespricht er [Wagner] die Pause (nicht so) und stellt fest, daß es so bleiben wird wegen der Struktur, der Melodie; er wünscht aber, daß die Pause wie eine Fermate behandelt wird (Cosima Wagner, Tagebuch unter dem 4. 10. 1882, Ed. II S. 1015, vgl. Kommentar S. 1276).

⁶⁸ Siehe Gerlach 1971 S. 18. Mit Hilfe dieses Sprachvergleichs formulierte A. B. Marx seine Kritik an Wagner: *Jeder Tonschritt, jeder Akkord, jedes Tongebiet, hat für sich und in sich selber Sinn und Bedeutung . . . Und wenn jeder menschlichen Mittheilung logische Entwicklung zum Grunde liegen muß, wenn die Sprache mit dem Rüstzeug des schnell verstandnen Wortes ausreden, ihre Sätze vollenden und verketteten muß um verständlich zu werden: wie viel unentbehrlicher ist jene*

Neue Mittel müssen in dieser Fragmentierung Einheit stiften. Wieder bildet, analog zu den großen Bögen im 2. Akt, eine Linie das Geländer für die Fortentwicklung. Die Oberstimme knüpft jeweils an den vorausgegangenen Endpunkt an.



Dabei verankert Wagner diese Linie in drei festen Stationen, um ihr so eine zentrale Ausrichtung zu geben.⁶⁹ Die hinter der Dominante stehenden Töne ergeben zusammengekommen den Dreiklang der Bezugstonika *a-moll*.⁷⁰

Die beiden tragenden Elemente — chromatische Oktavlinie und tonale Geschlossenheit vermittelnde Dominantbeziehung — geraten T. 10 allerdings in Widerspruch zum Motiv der ersten drei Takte, die nun nicht mehr weiterversetzbar sind. Verbindet Wagner das d^2 der Oberstimmenlinie mit dem Tristanakkord, würde B^7 das Ziel von T. 11 — die Tonart wäre verloren. Bleibt Wagner bei H^7 und folglich T. 10 beim Baßton c^1 , müßte die Oberstimme mit dis^2 beginnen⁷¹ — die Anknüpfung der Linie an den vorausgehenden Schlußton wäre aufgegeben. Wagner hält jedoch an d^2 für die Ober- und c^1 für die Unterstimme fest.⁷² Ändern muß sich der Klang. Seine Außenintervalle Tritonus und Quart werden vertauscht.⁷³

geheime Logik und Syntax der so viel dunklern, unbestimmtern Tonsprache? Ihr die Form — irgend eine Form — versagen oder entziehen, heißt sie in das Chaos zurückschleudern (1854 S. 114).

⁶⁹ Adorno hat die Verbindung von Chromatik und Tonalität herausgestellt (S. 46f), allerdings seine Darstellung auf einen sekundären Punkt konzentriert. Das Eingangsintervall der Cellofigur ist nicht von erster Bedeutung für die Konstruktion, wie auch aus den Skizzen hervorgeht, s. oben Anm. 41.

⁷⁰ Mitchell (S. 169) hingegen verband die Dominantstellen $E-G-H$, negierte allerdings ihre Funktion und sah in ihnen zusammengekommen „a prolonged arpeggiation of the E-chord, consisting of e (bar 3), g (bar 7), b (bar 11), and E (bar 16)“, um daraus auf eine Ambivalenz zwischen Moll in der Ausfächerung und Dur in der Konzentrierung von T. 16 zu schließen.

⁷¹ Vgl. Poos 1973 Anm. 8; Poos hat bei seiner Darstellung, in der die Wechselwirkung von Sequenztechnik und tonaler Einheitsbildung im Vordergrund steht, die Oktavlinie unberücksichtigt gelassen.

⁷² Insofern traf Hindemiths These von einer „übergeordneten Zweistimmigkeit“ der Außenstimmen etwas Wesentliches.

⁷³ Siehe dazu oben S. 265.

Die Oberstimmenlinie ist immer für zwei Takte unterbrochen, dennoch reißt der Faden nicht ab, da der Neubeginn eines jeden Teils nicht für sich gestaltet ist, sondern aus dem letzten Schlußklang heraustreibt. Die Anfangssexte des Cellomotivs ist immer direkt dem vorausgehenden Klang entnommen⁷⁴, wobei die Unteroktav des letzten Linientons den Ausgangspunkt bildet. Zwischen den Teilen gibt es keine aktive Verbindung, aber auch keine Zäsur. In passivem Abwarten verliert der Klang allmählich an Wirksamkeit. Das neue Cellomotiv hält einzelne Töne fest, drückt im crescendo aber schon auf die Konturen, bis der Klang nach dem Halbtonschritt abwärts aus der Erinnerung gedrängt ist. Und immer wenn die Dominante endgültig zerfällt, kehrt im Bläserinsatz der Spitzenton in neuem Zusammenhang wieder; die Oberstimmenlinie geht ein Stück weiter.

Wie im 2. Akt so ist auch jetzt die Tonart-Konzentrierung mit der Oktavvollendung der Linie gekoppelt. Die ganze Entwicklung wird auf einen Punkt zusammengezwungen. Je näher die Oktav *gis*² kommt, desto stärker wird der Druck. Die Oberstimme bleibt bei *eis*²—*fis*² hängen.⁷⁵ Das Verharren an diesem einen Punkt bedeutet Widerstand und Intensivierung gleichzeitig. Denn aus dem Überwinden des retardierenden Moments gewinnt *gis*² als Leitton seine ganze Kraft.

Der Antrieb zur Einsetzung des Leittons kommt aus der Dynamik. In ihr arbeitet ein Formwille. Was der Rhythmus nicht gibt, ersetzt die Dynamik. Dabei bleibt sie in ihrem crescendo/decrescendo immer gleich. Aber die ebenfalls gleichbleibenden Teile werden der Grundbewegung verschieden zugeordnet, so daß neue Konstellationen entstehen.

Innerhalb der ersten drei fragmentarischen Ansätze bringt die Dynamik einen kontinuierlichen Vorgang zustande, der die Bewegung auf einen Punkt hin ordnet. Fast scharf ist der fremde Klang des Tristanakkords hervorgehoben, während die Dominante nurmehr im Ausklingen erscheint und keine Antriebskraft für Weitergehen entwickeln kann. In T. 12—13 jedoch, wenn das dritte für sich stehende Teilstück wiederholt wird, erreicht die Dynamik eine wesentliche Veränderung. Das crescendo hebt nun die Dominante als Schluß- und Zielpunkt heraus, was nach dem völligen Abkapseln einem Öffnen gleichkommt. Die zwei Takte sind über die Dynamik auf die Geste eines Vordersatzes umgeprägt. Ein Keim für größeren zusammenhängenden Bau in Korrespondenz von Teilen ist gelegt.

⁷⁴ Siehe Karsten S. 295 und L. U. Abraham 1969 S. 144.

⁷⁵ Das Weiterlaufen der Linie in der Oboe T. 12—13 suggeriert nur optisch Vollendung. Abgesehen vom Fehlen eines chromatischen Zwischenschritts unterbricht der Übergang in eine verdeckte Mittelstimme den Fortgang, wie die zwei Takte 12—13 im Wiederholen überhaupt Stillstand signalisieren.

In T. 14 und 15 wird das crescendo einen weiteren Takt nach hinten bis auf die allerletzte zweitönige melodische Wendung geschoben, die sich vom Vorausgegangenen löst und auf eine Fortsetzung der Linie drängt. Denn das crescendo verformt die normale Vorhaltsgeste; *fis*² ist nicht mehr nachschlagender Folgeton, sondern sucht selbst Anschluß an den nächsten Skalenpunkt, da durch Reduzierung auf die Oberstimme die Einbindung in den *H*¹-Klang an Wirksamkeit verliert.

Ohne klangliche Basis kommt die Oberstimme ihrem Ziel jedoch nicht näher. Erst wenn Wagner sie T. 16 in einen neuen Klang stellt, kann die Entwicklung vorankommen; das *eis*² ist wieder chromatischer Vorhalt, der nach oben drängt. Da aber auch *fis*² im Klang fremd ist, muß die Linie, vom anwachsenden Klangvolumen getragen (*più forte*), weiterrücken, noch über *g*² hinaus hin zu *gis*². Hier erst hat die Linie sich dem Klang eingefügt, wobei erstmals Leitton und Dominante vereinigt sind.⁷⁶

Noch in weiterer Hinsicht ist der Takt 16 zentral. Die Dominante rückt an den Beginn einer kleinen Einheit. Während sie T. 11, wie zweimal zuvor, im dritten Takt steht, dann T. 13 einen Schritt nähergekommen im zweiten, setzt sie sich durch die Abtrennung der Vorhaltswendung T. 16 an die Spitze und wird Akzentklang, was ein *sforzato* im ganzen Orchester auslöst, das noch besonders vom anreißenden Pizzicato der tiefen Streicher markiert wird.

Die Bewegung endet nun nicht mehr bei der Dominante. Am Anfang stehend kann sie endlich Anschluß erreichen. Das Hinauftreiben der Linie führt zu einem neuen fortissimo-Akzent. Zum ersten Mal seit Beginn hat ein Teilstück zwei Betonungen. Damit ist es nicht mehr isoliertes Fragment, sondern stellt einen zusammenhängenden Schritt dar, der an Nachsatz gemahnt und zusammenfassend die vorher disparaten Streicher und Bläser vereinigt. Nicht in der harmonischen Beziehung, aber in der Gestik will das letzte Stück den Takten 12—13 mit Vordersatztendenz entsprechen.

Um so krasser wirkt der Gegensatz, der diese Intention zunichte macht. Die Umkehrung des Eingangs-Baßschrittes *f—e* von T. 2—3 zu *e—f* ruft einen kapitalen Trugschluß hervor. Die so nahe greifbare Tonika ist nicht „vertreten“ von einem anderen Klang, sie ist negiert. Bezeichnenderweise führt in keiner Stimme der Leitton *gis* zu *a*. Denn *a* bedeutet keine Erfüllung, sondern eine Sprengung des Einheits-bildenden Oktavrahmens, der

⁷⁶ Dies hat Mitchell übergangen, wenn er statt der Linie *gis*¹—*gis*² den Doppeloktavrahmen *a—a*² als Träger der Konstruktion ansah (S. 169: „the upper voice moves from the opening a [Vc.] to *a*² of bar 17“).

weiter bis *h* überdehnt und dabei gespalten wird. Die Wendung *gis—h—a* erreicht in Oboe und Horn ihr Ziel einen halben Takt früher als in den Geigen.

Es ist die gleiche Wendung, mit der später im „*Liebestod*“ die Dominante verlassen wird (T. 43—44, 60—61) und es ist der gleiche Wechsel der Dimension⁷⁷, den Wagner mit dem neuen Klang herbeiführt. Insofern steckt auch noch in diesen zwei Takten 16—17 etwas vom Klangumschlag des Anfangs. Nach der indirekten, verweisenden Dominante ist in einem weiteren Näherungsschritt ein neuer Bereich erschlossen, in dem die Entfaltung einer durchgehenden Melodie möglich wird, die sich noch aus der Unteroktav des Geigenschlußtons löst. Am Einsatzzpunkt sind die neuen Bedingungen erkennbar. Vorhalt und Lösung sind in T. 17 erstmals rhythmisch gleichgewichtig, wodurch die bisher unbestimmte zweite Takthälfte fixiert, die Voraussetzung für rhythmische Kontinuität erlangt wird.

*

Dynamische Gestik, der als Perspektivenwechsel beschriebene Umschlag und passiver Klangverfall sind die unmittelbar erlebbaren Ereignisse des Vorspielanfangs. Träger der Konstruktion sind andere Elemente: indirekte Funktion und chromatische Oktavlinie.

Selbst bei einer Kenntnis ist es nicht möglich, ihren Zusammenhang immer zu vollziehen. So entzieht sich der direkten Wahrnehmung, daß *gis*² in T. 16 die Oberoktav von *gis*¹ aus T. 2 ist, oder daß der *H*⁷-Klang in T. 11 die Dominante der Quint des *a-moll*-Dreiklangs darstellt. Selbst die Identität der Dominante von T. 3 und T. 16, ein Eckstein der Konstruktion, läßt sich nicht wirklich hören, sondern eher nur ahnen.

Äußerer Vorgang und innere Konstruktion decken sich nicht. Um das eine zu begreifen, ist das andere nicht unabdingbar: die Klarlegung der konstruktiven Züge fördert das verstehende Hören nur partiell.

Daß kalkulierter Bau und erlebbarer Vorgang divergieren, hängt mit zwei Bewegungsarten zusammen, die sich bei Wagner trennen. Für Bewegung, die auf klanglicher Progression beruht, sind die Außenkräfte eines Klanges ausschlaggebend. Sie stiften den Zusammenhang. Der einzelne Punkt ist durch seine Position im Gefüge bestimmt, das durch Rhythmus Halt bekommt. Rhythmus und Harmonie wirken zusammen. Die rhythmischen Bewegungskräfte treiben die klangliche Progression voran.⁷⁸

⁷⁷ Vgl. oben Kap. VIII.

⁷⁸ Auf dieser Basis konnte Hugo Riemann seine Theorie der „Funktion“ als einer „musikalischen Logik“ (so der Titel seiner Dissertation von 1873) entwickeln.

Bei Wagner schwächen sich die nach außen gerichteten „funktionalen“ Kräfte eines Klanges ab. Das liegt zum einen an Klangbildungen, die überhaupt keine Ausrichtung mehr erkennen lassen, wie der Tristanakkord, dessen Töne schon keiner einheitlichen Skala angehören. Zum andern, und in noch stärkerem Maße, liegt es am Aussetzen eines durchpulsenden Rhythmus. Die Lösung eines Klanges vom rhythmischen Fortgang isoliert ihn gleichzeitig aus der Progressionskette, was dem Klang einen autonomen Eigenwert verleiht.

Bewegungskräfte sind nach innen gerichtet. Das Dominieren interner Bewegung, diese neuartige und immer wiederkehrende Erscheinung⁷⁹, reduziert die Außenspannung eines Klanges auf ein Minimum. Das hat wieder Einfluß auf die größere Formentwicklung. Denn die Konzentration auf Innenspannung engt das Blickfeld ein.

In der Trennung von Bewegung und Progression liegt der vielleicht entscheidende Schritt, der Wagner so weit von der Musik seiner Zeit entfernt hat.⁸⁰ Was unmittelbar anspricht, geschieht auf der Ebene interner Bewegung, die Zusammenbindung und vor allem die tonale Einheit beruhen hingegen nach wie vor auf Progression, deren Aktivität jedoch durch ein weites Auseinanderlegen ihrer Stationen aufgehoben ist. Zum neuen Bindemittel in der passiven Gliederung werden die Konstruktionselemente indirekte Funktion und Oktavlinie. Das eine, konzentriert im Verweischarakter der Dominante, gibt ein imaginäres Ziel, das andere ein Geländer für die sonst haltlose Fortentwicklung.

Zur Verdeutlichung der beiden in verschiedenen Größenordnungen beheimateten Vorgänge mag das Bild der Erdbewegung dienen: einerseits die Drehung um die eigene Achse — interne Bewegung —, andererseits das Kreisen um die Sonne — Progression. Das erste ist dynamisch als Vorgang zu begreifen, das zweite nur statisch als Zustand.

Aus den zwei Seiten der Musik Wagners erklären sich die beiden konträren Ansätze in der Literatur.⁸¹ Ernst Kurth ging vom Detail aus und hat folglich einen Vorgang mit Begriffen wie „Innendynamik“ oder „energetischer Entwicklung“ beschrieben, während Alfred Lorenz mit stabilen

⁷⁹ Vgl. Schluß von Kap. V.

⁸⁰ Nach einer Probe des Tristanvorspiels für das Pariser Konzert im Februar 1860 schrieb Wagner am 28. Januar an M. Wesendonk: *Ich liess zum ersten Mal das Vorspiel zu Tristan spielen; und — nun fiel mir's wie Schuppen von den Augen, in welche unabsehbare Entfernung ich während der letzten 8 Jahre von der Welt gerathen bin. Dieses kleine Vorspiel war den Musikern so unbegreiflich neu, daß ich geradewegs von Note zu Note meine Leute wie zur Entdeckung von Edelsteinen im Schachte führen musste* (Ed. Golther S. 206).

⁸¹ Vgl. oben S. 249.

Formtypen operierte, um den Zustand einer architektonischen Anlage zu umreißen, die, wie er überzeugend darlegte, in harmonischen Beziehungen verankert ist — vgl. sein Kapitel „Formbildung durch Harmonik“ (I S. 15—22) —, deren passive Rolle er jedoch nicht erkannte.

Die Konzentration auf innere Bewegung, die den konstruktiven Progressionsgang, der in geschichtlicher Entwicklung an den Taktschlag gebunden worden war, nicht spürbar voranbringt, fördert ein neues Zeitgefühl. Die Musik geht keine konkrete Bindung mit der Zeit ein. Sie will nicht der augenblicklich vergehenden Zeit angehören. Wagner erreicht eine künstliche Scheidung von Zeit im Publikum und Zeit auf der Bühne⁸² — durch die Musik. Die Musik scheint konkretem zeitlichem Fortgang entzogen.

Das Festbannen der Zeit erinnert fast an einen Bühneneffekt, der seit Anfang des Jahrhunderts gerade in Dresden und später Berlin viel beklatscht wurde: der Effekt der *Tableaux vivants*.⁸³ Wie im gestellten lebendigen Bild hat Wagner den Moment fixiert.⁸⁴ Dieser Stillstand macht es so schwer, ein richtiges Tempo zu finden. *Tempo sei gar nicht zu bezeichnen*, sagte Wagner anlässlich des Parsifalvorspiels. Es wäre für die an seine Werke nicht gewohnten Musiker *schwer zu treffen*.⁸⁵ Das Tempo erschließt sich nicht so leicht, weil es nur indirekte Rolle hat. Wagners Musik gleicht, gerade an ihren bedeutendsten Stellen, immer wieder einer großen und dann vervielfachten Fermate. Das gilt für den Anfang des Tristanvorspiels ebenso wie für den Fliedermonolog. Der unerfüllbare Traum vom Festhalten des Augenblicks, das „verweile doch“, ist bei Wagner fast Wirk-

⁸² Gemeint ist natürlich nicht die gewohnte Verlegung auf einen fiktiven historischen Zeitpunkt, sondern das aktive Vergehen der Zeit, vgl. die Unterscheidung von „Uhrzeit“ und „Erlebniszeit“ bei Blaukopf in *Hundert Jahre Tristan* hrsg. v. Wieland Wagner (S. 13).

⁸³ Siehe Wolfgang Becker S. 134, Ph. Spitta 1892 S. 332 (Spontini in Berlin) und Meyers Konversationslexikon Bd. 10 1877 S. 651 — zu diesem Sonderfall von „*arrêter un tableau*“ s. auch Allevy I S. 183. Wagner selbst setzte den Effekt noch als Regiemittel ein. Heinrich Porges berichtet von den Proben zur *Götterdämmerung* von 1876: . . . *Bis nach diesem Moment verharrt Waltraute in fast regungsgloser, zeitweise wie zu einem Marmorbilde erstarrter Stellung* (1896 S. 12).

⁸⁴ Diese Erscheinung hat Brinkmann treffend beschrieben: „Dieser Musik liegt eine Zeiterfahrung zu Grunde, deren Hauptmerkmal die Diskontinuität ist, der Zerfall des Einheitsverlaufs in partikular bestimmte Momente. Hier kann ein Verlauf ebenso abrupt angehalten, ein Einzelpunkt gedehnt, verräumlicht werden, wie umgekehrt extrem beschleunigt und finalisiert.“ (Angemerkt sei nur, daß der bei Th. Georgiades fast Terminuscharakter annehmende Begriff „Diskontinuität“ nicht in diesen Bedeutungszusammenhang gehört).

⁸⁵ Laut Cosima Wagners Tagebuch unter dem 13. 3. 1878 und dem 17. 7. 1872 (Ed. II S. 58 und I S. 594), vgl. auch den Eintrag vom 11. 12. 1882 (Ed. II S. 1067).

lichkeit geworden.⁸⁶ Nietzsche hat diese fast quälende Fiktion in einen Ausruf gefaßt: *Dies Atem-Anhalten des Wagnerischen Pathos, dies Nicht-mehr-loslassen-Wollen eines extremen Gefühls, diese Schrecken einflößende Länge in Zuständen, wo der Augenblick schon erwürgen will!*⁸⁷

Die Musik Wagners schafft sich eine eigene zeitliche Dimension. Ihr Rhythmus ist nicht in die reale Zeit übertragbar. Er wird in ihr nicht lebendig und läßt sich deshalb auch nicht in Bewegung umsetzen. Der Hörer kann an diesem Rhythmus nicht aktiv teilhaben, wie die Musik nicht der Realität der Gegenwart angehören will.

Die Lösung der Musik von einem realen Zeitablauf und die Aufhebung der geschlossenen, architektonischen Form haben es Richard Strauss mit intuitivem Verständnis erlaubt, den gesamten *Tristan* auf einen einzigen Moment zu konzentrieren, indem er Anfang und Schluß zusammenfügte⁸⁸:



Was für frühere Werke der Musikgeschichte völlig sinnlos wäre, trifft bei Wagner Wesentliches.

⁸⁶ So trug Cosima Wagner nach einem kleinen Konzert im Haus Wahnfried am 25. 12. 1878 in ihr Tagebuch ein: *Jedem Takt aller Werke wollte ich zurufen: Verweile doch, du bist so schön!* (Ed. II S. 271).

⁸⁷ Nietzsche, *Der Fall Wagner*, 8. Abschnitt.

⁸⁸ Faksimile nach W. Schuh S. 88 (danach auch bei Vogel S. 135). Auffallend ist übrigens, daß Strauss das *b* im 2. Takt nicht liegenläßt, sondern zu *a* führt. Eine ähnliche Vereinigung von Anfang und Schluß hatte, wenn auch weniger radikal und aus eher praktischen Erwägungen, schon Wagner selbst vorgenommen, als er einen Konzertschluß für das Vorspiel suchte (ediert bei Mitchell S. 164f, Faksimile im Anhang bei Golther); vgl. den Brief vom 19. 12. 1859 an M. Wesendonk, aber auch den Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 5. 2. 1873 (Ed. I S. 637).

X. WAGNER IN DER MUSIKGESCHICHTE. ANMERKUNGEN

Es liegt nicht in meiner Absicht, den Streit der Meinungen um Wagner darzustellen. Eine solche Auseinandersetzung verschöbe das Schwergewicht auf die Rezeptionsgeschichte. So wesentlich sie gerade im Falle Wagners auch ist, steht ein ernsthaftes Eingehen, das heißt ein Identifizieren mit ihren Fragen, meinem eigentlichen Anliegen im Wege, aus dem Werk eine Anschauung von Wagners Musik und ihrem Platz in der Musikgeschichte zu gewinnen. Andererseits wäre es unglaublich, sich auf einen künstlichen Standpunkt zurückzuziehen, der die Diskussion um Wagner für nicht existent erklärt. Allein die Tatsache, daß kein Komponist jemals so entschiedenen, andauernden und sich weitervererbenden Widerspruch hervorgerufen hat wie Wagner, wirkt als Forderung.

Ich will daher versuchen, in einer Reihe lose zusammenhängender Absätze verschiedene Punkte in allgemeinerer Weise zu erörtern als dies in den vorangegangenen Kapiteln möglich war.

*

Innerhalb seiner Sphäre hat Wagner eine Meisterschaft entwickelt, die ihn zur überragenden Erscheinung im 19. Jahrhundert macht. *Andere Musiker kommen gegen Wagner nicht in Betracht*, formulierte Nietzsche noch in der Ablehnung.¹ Mag an Wagner anfechtbar bleiben, daß er seinem Hörer einen Standort aufnötigt und dabei einen Absolutheitsanspruch erhebt, der die Musikgeschichte gleichsam in ein Nichts schrumpfen läßt: unbestreitbar ist die grandiose Beherrschung des Metiers.

Wagner ist kein dilettantischer Phantast, den jeder nachahmen könnte. Dieser Meinung ist — nicht nur damals erfolglos — schon eine Münchner Tristankritik aus dem Jahr der Uraufführung entgegengetreten: *Am wenigsten macht uns, je näher wir die Sache betrachteten, die Befürchtung zu schaffen, der wir auf Schritt und Tritt begegneten: daß diese Art, Opern zu schreiben, epidemisch werden könnte — namentlich wir sie von einem*

¹ Nietzsche, *Der Fall Wagner*, 2. Nachschrift.

1 onsetzer gehört hatten, der uns glauben machen wollte, daß der bloße Wille genüge, Werke zu schreiben wie diesen „Tristan“.²

*

Die offensichtliche Unmöglichkeit für Wagners Zeitgenossen, ein Werk wie den *Tristan* nachzuahmen, zeigt, in welche Distanz Wagner zu seiner Umgebung getreten ist. Er hat sich eine eigene musikalische Welt geschaffen. Zu ihren wichtigsten Merkmalen gehört das Vertauschen der mehrfach beschriebenen beiden Bewegungsformen, Progression und interne Bewegung. Das Dominieren der Bewegung im Klang löst den Zusammenhang zwischen den Stationen einer herkömmlichen Fortschreitung auf. Das wieder engt die Orientierung ein. Der Hörer wird auf einen Punkt konzentriert, dessen Kontext er nicht mehr erfassen kann.

Immer wieder läßt sich bei Wagner die Erfahrung machen, wie Einengung des „Blickfelds“ die Perspektive verändert. Was in durchgehender Progression Detail wäre, gewinnt eigene Gestalt. Einer scharfsinnigen Bemerkung von Nietzsche wächst gerade im spezifisch Musikalischen besondere Bedeutung zu: Das *Vergrößerungsglas* sei das erste, was Wagners Kunst uns anbiete: *man sieht hinein, man traut seinen Augen nicht — alles wird groß*.³ Das erfaßt Zentrales. Nicht der Gegenstand an sich ist neu — Wagner benutzt vertraute Mittel —, sondern der Blickpunkt. Die Musik Wagners versetzt den Hörer unversehens in eine Riesenwelt. Die gewohnte Umwelt ist plötzlich überdimensioniert.

Macht man die Wandlung rückgängig und entzieht sich der Suggestion der Musik, erscheint umgekehrt alles ganz winzig: als Miniatur, wie wiederum Nietzsche bereits angemerkt hat.⁴ Die Vergrößerung des Kleinen gehört zu den auffallendsten Erscheinungen schon bei einer ersten Begegnung mit Wagners Musik. Jeder hört, daß das Schwertmotiv im *Ring* etwas anderes als ein *C-Dur*-Dreiklang ist. Keine Brechung von *C-Dur*, welche Formung sie auch annimmt, kann in Musik, die den gewohnten Abstand von Hörer und Ton hält, den elementaren Eindruck dieses Motivs jemals erreichen. Erst in der Näherung der geänderten Perspektive erhalten die gleichen Töne den neuen Charakter.

² Allfeld 1865 S. 39; vgl. Ambros 1865 S. 145: *Der Partitur des Tannhäuser, des Lohengrin hätte Wagner getrost beischreiben können, was jener griechische Maler seinen Gemälden beischrieb: „man wird es leichter tadeln als nachahmen“.*

³ Nietzsche, *Der Fall Wagner*, 3. Abschnitt.

⁴ Ebenda, 7. Abschnitt: *Nochmals gesagt: bewundernswürdig, liebenswürdig ist Wagner nur in der Erfindung des Kleinsten, in der Ausdichtung des Details, — man hat alles Recht auf seiner Seite, ihn hier als einen Meister ersten Ranges zu proklamieren, als unsern größten Miniaturisten der Musik, der in dem kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süße drängt.*

Näherung und Blickfeldverengung sind die zwei Seiten des gleichen Phänomens. Erreicht ist es durch Verlangsamung der Progression. Dehnung unterbricht den vollziehbaren Zusammenhang. Nur einzelne Fixpunkte geben wieder Orientierung. Gerade ihr Erscheinen, meist in Form von Dominantakkorden, weckt andererseits das Gefühl von einer bekannten Welt, die nur wunderbar verändert ist. Im verkleinerten Gesichtskreis erscheint sie vergrößert.

*

Aus der Orientierungslosigkeit des Hörers ist nicht selten auf eine Orientierungslosigkeit der Musik geschlossen worden⁵, die nur von *Halluzinationen* gelenkt sei.⁶ Das mißversteht die gerade bei Wagner wesentlich werdende Trennung von musikalischem Bau und im Hörer zu weckender Disposition. Die Musik fordert vom Hörer, sich ihr völlig anzuvertrauen. Auf erkennende Aktivierung bekannter musikalisch-autonomer Mechanismen soll er verzichten; musikgeschichtliche Erfahrung zählt nicht.⁷ Nietzsche formulierte wohl daraus den Vorwurf, Wagner nähme den Hörer nicht *als intelligent*, nicht *als Musiker* und hat an späterer Stelle die radikale Folgerung gezogen, daß Wagner gar nicht der Musikgeschichte angehöre.⁸

Diese erstaunliche Behauptung — vorgebildet in der unabhängigen und jeder Polemik fernen Würdigung C. M. von Webers durch Philipp Spitta 1886⁹ — summiert alle Einwände gegen Wagner, die damals schon vorgebracht, wie die erst noch kommenden. Sie birgt die Erkenntnis in sich,

⁵ Das bekannte Wort von der *Seekrankheit* hat H. M. Schletterer anlässlich seiner Rheingoldbesprechung von 1876 geprägt (S. 7).

⁶ Von *Halluzination* schreibt erstmals Nietzsche (*Der Fall Wagner*, 7. Abschnitt); in diesen Umkreis gehört auch Adornos allerdings nicht nur musikalisch verstandener Begriff der Phantasmagorie.

⁷ Wagners Musik habe die *Ohren der jetzigen Menschen verändert*, soll der Naturforscher Emil Haeckel gesagt haben. Der Ausspruch wurde jedenfalls im Kreise Wagners debattiert (vgl. den Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 27. 12. 1878, Ed. II S. 273). In diesen Zusammenhang gehört wohl auch eine Äußerung G. B. Shaws: „Der unerfahrene, ungelernte Musikliebhaber darf sich Wagner furchtlos nahen, denn ein Mißverständnis zwischen ihnen ist gar nicht möglich . . . Es ist vielmehr der Musiksachverständige der alten Schule, der alles verlernen muß“ (Wagner-Brevier S. 24). Vgl. dazu auch den Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 30. 1. 1881 (Ed. II S. 679: . . . *viel eher wirkt es . . . auf den phantasievollen Laien* — die Rede ist vom Anfang der 9. Symphonie Beethovens).

⁸ Nietzsche, *Der Fall Wagner*, 1. und 8. Abschnitt: *Wagner . . . gehört wo andershin als in die Geschichte der Musik: mit deren großen Echten soll man ihn nicht verwechseln. Wagner und Beethoven — das ist eine Blasphemie — und zuletzt ein Unrecht selbst gegen Wagner* (vgl. auch den Anfang des 11. Abschnitts).

⁹ Siehe oben S. 11.

daß Wagner vom Hörer kein historisches Bewußtsein verlangt — so wie umgekehrt der gelernte Musiker, der ein solches Bewußtsein ausgebildet hat, sich irritiert fühlt. Wagners Musik beruht selbstverständlich auf Musikgeschichte, die für Wagner eine Voraussetzung ist. Aber sie wird, gleich einem Katalysator, im fertigen Werk wieder ausgeschieden: Zwar hat ein Entwicklungsprozeß der Musikgeschichte zu diesem Werk geführt, aber das Werk leugnet an ihr teilzuhaben, ein Stadium in diesem historischen Gang zu repräsentieren. Die Musik hat die Lösung von der Geschichte zur Tendenz, um andererseits als etwas Absolutes festschreibbar zu sein.¹⁰

*

Wirklich ist es unmöglich, Wagners Werke in engerem musikalischen Sinne historisch zu verankern, auch wenn es Anknüpfungspunkte gibt wie als Typus die französische Große Oper, auch wenn sich zeigen läßt — und das war mit ein Anliegen dieser Arbeit —, daß charakteristische Züge sich schon vorher nachweisen lassen. Das hilft, Einzelheiten zu verstehen, wohl auch wichtige Zusammenhänge zu begreifen und zu sehen, daß Auflösungstendenzen schon früher bestehen. Aber es erklärt nicht das Ganze an Wagner und vor allem nicht das Wesentliche. Den Schritt in absolutes Neuland hat Wagner allein getan.

Ein direkter Vergleich von Werken Wagners mit denen Schumanns oder C. M. von Webers ist deshalb letztlich unmöglich. Stillschweigend wäre Unvereinbares in gleiche Kategorien gezwungen. Wagner hat nicht nur keine Vorgänger, er hat auch keine „Zeitgenossen“ unter den Komponisten, wenn man den Begriff inhaltlich und nicht chronologisch nimmt. Es gibt kein Umfeld, keine Traditionsgemeinschaft wie für Mozart und Haydn, Mendelssohn und Schumann. Wagner trägt sein Werk allein. Was er hat, sind Nachfolger.

*

Der zentrale Vorwurf des Unechten, der Wagner zu verschiedenen Zeiten gemacht wurde — Nietzsche sprach sich am härtesten aus: *Wagners Musik ist niemals wahr*¹¹ —, hängt aufs engste mit jener Ablösung von der

¹⁰ Ein solch unhistorischer Absolutheitsanspruch geht dann auch auf die Musiktheorie über, nämlich mit der Postulierung einer Harmonielehre, die für Musik aller Epochen gültig sein soll.

¹¹ Nietzsche, *Der Fall Wagner*, 8. Abschnitt. Indirekt hat erstmals Otto Jahn in seiner Tannhäuserbesprechung von 1853 Wagner Unehrlichkeit vorgeworfen, wenn er bedauert, daß Wagner *die alte ehrliche Schlußcadenz vermeide* (Ges. Aufsätze S. 76, vgl. Schletterer 1876 S. 30f und 125: . . . *in steter Motivenhetze von Trugschluß zu Trugschluß taumelnd*). Ein Jahr später sprach Jahn anläßlich seiner Lohengrinks kritik sogar von der *sittlichen Entwürdigung unserer Kunst* (Ges. Aufsätze S. 145, vgl. auch später S. 157: *künstlerische Sittlichkeit und Betrüger*).

Traditionsgemeinschaft zusammen. Die Musik findet ihr Selbstverständnis nicht mehr im historisch verbindlich Gewordenen.

Auf der Suche nach neuer Rechtfertigung dachte Wagner lange an eine Begründung aus der Sprache und dem Drama. Musik sei ein *Mittel des Ausdrucks*, sei *Gebärdin* für etwas, was die Dichtung zeuge. Später spürte Wagner jedoch, daß diese konstruierte Theorie von 1851 aus seiner Schrift *Oper und Drama* den eigenen Werken nicht standhält.¹² Hier haben sich autonom gewisse Formungsprinzipien entwickelt, durch die sich Wagners Musik nach innen in einer verdeckten Konstruktion absichert, eine Konstruktion, bei der Linienzüge, sehr häufig chromatische Oktavlinien, eine wesentliche Aufgabe haben. Wagner selbst hat ein Klarlegen dieses baulichen Elements gewünscht.¹³ Dennoch ist nicht zu verkennen, daß die Konstruktion für den Hörer abstrakt bleiben muß.¹⁴ Was den Hörer unmittelbar anspricht und die Musik quasi nach außen rechtfertigt, ist ihre suggestive, elementare Gestik, deren verbales Gegenstück die genauen Regieanweisungen sind.¹⁵

*

Gerade die Absicht, Musik als etwas Elementares erscheinen zu lassen, macht sie geschichtslos. Wagners Musik hat nicht die allgemeine Gültigkeit, wie sie dem Werk einer Traditionsgemeinschaft zukommt, die von der ganzen Geschichte getragen ist. Das heißt, Wagners Musik muß sich ihren

¹² Am 11. 2. 1872 notierte sich Cosima eine aufschlußreiche Bemerkung Wagners: *Damals wagte ich noch nicht zu sagen, daß die Musik das Drama produziert habe, obgleich ich es in mir wußte* (Ed. I S. 490, vgl. den Eintrag vom 4. 6. 1882, Ed. II S. 953).

¹³ *Partitur sollte ich studieren, empfiehlt mir R[ichard], damit ich die Freude der musikalischen Linien ganz empfinde*, schrieb Cosima am 21. 8. 1881 in ihr Tagebuch (Ed. II S. 784); vgl. auch den Eintrag vom 1. 12. 1878 (ebenda S. 247): *Als ich ihm entgegne, daß die große Ergriffenheit, welche sich der Zuhörer bemächtigt, wohl verhindere, daß auf die vollendete Form solche Achtung gegeben werde; dafür sind aber die Werke da, sie liegen vor, sie könnten studiert werden.*“

¹⁴ In diese Richtung geht auch ein Satz von Adorno („... heißt aber nichts anderes, als daß es in der Kleinform bei Wagner in Wahrheit nichts zu analysieren gibt. Wagner kennt eigentlich nur Motive und Großformen — keine Themen“, S. 40), der aber anders begründet ist und insofern auch nicht wirklich das Gleiche meint. Er ist Vorstufe von Adornos Kernsatz: „Die Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung ist das Formgesetz Richard Wagners“ (S. 90).

¹⁵ Die erstrebte Einheit von Musik und Gebärde beschreibt Wagner im Schlußkapitel von *Oper und Drama*: *Das, was das Orchester zunächst nach seinem besonderen Vermögen auszudrücken hat, ist — wie wir sahen — die dramatische Gebärde der Handlung* (Ges. Schr. IV S. 217); vgl. dazu Nietzsche, *Der Fall Wagner*, 7. und 8. Abschnitt, und Adorno S. 37f und 110.

künstlichen Rahmen schaffen, innerhalb dessen sie gültig und glaubhaft wird. Es ist kein Zufall, daß Wagner sein Werk dem herkömmlichen Theaterbetrieb entzogen haben wollte. Der Forderung nach dem Um-Hören, die aus der Musik kommt, sollte als äußeres Zeichen der Eintritt in einen Raum entsprechen, der sich von der Realität abschließt.

Man muß in Wagners Welt eintreten, sich selbst dafür disponieren, und dadurch die andere, die historisch gebundene Wirklichkeit aufgeben.¹⁶ Ohne den Schritt über diese Eintrittsschwelle bleibt Wagners Musik tot.¹⁷ Sie wirkt entstellt, ja absurd — das zufällige Bruchstück einer Rundfunkausstrahlung kann diese Erfahrung geben.

Eingetreten in Wagners Theater erschließt sich eine Musik neuartigster Eindrücke. Bekannte Elemente erscheinen in einer unbegreiflichen Vielfalt des Details völlig verwandelt. Wagner hat im Musikalischen eine neue Kategorie des Klangs wie im Dramaturgischen eine neue Welt der Bühne geschaffen.

*

Das Verlegen der Musik in eine „Schutz“-Zone mindert ihren Anspruch auf Echtheit. Das „es ist“ des Relativierten ist in Wirklichkeit nur ein „es bedeutet“. Nietzsche ließ an diesem Punkt nicht locker: *Wagner . . . blieb Rhetor als Musiker — er mußte grundsätzlich das „es bedeutet“ in den Vordergrund bringen.*¹⁸ Von einem Standpunkt absoluter Wahrheit erscheint die relative, eingeschränkte Gültigkeit als etwas Unwahres.

Hat Imitation das Echte ersetzt? Eine solche Frage, die für Musik zumindest ungewohnt ist, muß, wenn man sie nicht allein an Wagner, sondern an das ganze Jahrhundert stellt, eine Reihe eigentümlicher Erscheinungen in der deutschen Musik ins Gedächtnis rufen: zuallererst jene Spaltung der Musik beim Freischützwalzer Webers in eine direkte und eine indirekte — die Coda gibt nicht mehr die Wirklichkeit, sondern nur noch einen Eindruck von ihr.

Niemand würde hier von „echt“ und „unecht“ sprechen wollen. Und doch ist der Schritt über eine Schwelle in den Bereich getan, wo die Musik zur

¹⁶ Das Gefühl von dieser Notwendigkeit hat den Typus des „Eingeweihten“ geschaffen, wie überhaupt der Begriff der „Weihe“ eine große Rolle in der Wagnerverehrung spielt. Die „Kultstätte“ Bayreuth spiegelt die andere Seite von Wagners latenter Forderung: nämlich die nicht seltene Unfähigkeit, wieder auszutreten, es gibt keine andere Musik mehr als die Wagners.

¹⁷ In diesen Zusammenhang gehört wohl auch Nietzsches Bemerkung, daß Wagners Musik den Schutz des *Theatergeschmackes* brauche, ohne den sie *einfach schlechte Musik* sei (*Der Fall Wagner*, 8. Abschnitt).

¹⁸ Ebenda, 10. Abschnitt.

Kulisse ihrer selbst wird. Der Hörer wird über das Erklingende hinaus auf etwas Zweites verwiesen. Schumann hat aus solch irritierender Duplizität heraus seine Werke geschaffen. Was er immer wieder darstellt, ist die Ablösung vom Konkreten. Wir sehen nicht das Bild, sondern seinen Betrachter, in dessen Vorstellung sich die Realität beängstigend verwandelt. Aus dieser Welt der Vorstellung und Erinnerung stammen die Werke Schumanns. Sie stehen für Verklungenes, das wir ahnen sollen. Schumanns Musik will Abbild sein. Abbild von Musik.

Die neuartige Fähigkeit der Musik, als Reales für etwas Imaginäres zu stehen, hat Wagner in hohem Maße seinen Intentionen zunutze gemacht. Das Nebeneinander bei Weber oder das artifizielle Wechselspiel Schumanns von Aktion und Schein berührte ihn allerdings wenig. Für Wagner war von entscheidender Bedeutung, daß sich Musik auf einer neuen, zweiten Ebene verwirklichen ließ. Alle Brücken zur überkommenen, gegenständlichen Musik sind abgebrochen. Gegebene musikalische Elemente werden denaturiert, transformiert, bevor sie in einer ganz neuen Klangkategorie wieder erscheinen können.

Als sprachlose Äußerung der „Ahnung“ hätte Wagner seine Musik vermutlich lieber in einem Zustand *vor* dem der „mechanischen“ Musik gesehen, wie er sie nannte. Gleichwohl hatte er das Bewußtsein, daß seine Musik nur *nach* jener möglich war. „Es klang so alt, und war doch so neu“, ließ er Hans Sachs in den *Meistersingern* sagen. Der dunkle und doch hell-sichtige Satz kündigt von der verlorenen Einheit, wenn er verdeckt die Umformung und damit den Verdopplungsaspekt anspricht. Die neue Musik bleibt gleichsam als „Über-Musik“ auf eine andere bezogen. Von Anfang an hat sie die Eigenschaft, Abbild zu sein; indirekt wiederum so aber die sekundäre Fähigkeit, abbilden zu können.

ANHANG

Richard Wagner — „Tristan und Isolde“

Kompositionsskizze zum 2. Akt, 2. Szene: II f. 12'—18', 22' und 3. Akt,
3. Szene: III f. 18—19'

Für die Möglichkeit der ersten Veröffentlichung dieser Skizzen danke ich dem Richard Wagner-Museum Bayreuth und seinem Leiter, Herrn Dr. Manfred Eger.

Vorbemerkung

Die Entstehungsgeschichte des *Tristan* hat Robert Bailey ausführlich dargestellt.¹ Nach kleineren Vorstudien, zu denen auch die Wesendonk-Lieder zählen², hat Wagner das ganze Werk aktweise in drei Arbeitsgängen niedergeschrieben:

Kompositionsskizze
Orchesterskizze
Partitur

Alle drei Handschriften verwahrt heute das Wagner-Archiv in Bayreuth.³

Im Entstehungsprozeß spielt die „Kompositionsskizze“ eine zentrale Rolle.⁴ Hier ist zum ersten Mal jeder Akt in einem zusammenhängenden Zug vollständig entworfen. Die Singstimmen, deren Text komplett vorliegt, sind fast schon endgültig fixiert, die Parte des Orchesters auf zwei Systemen angedeutet.

Für die Niederschrift hat Wagner französisches Papier des großen Formats 35,8×25,5 cm mit der Blindprägung *LARD-ESNAULT / Paris / 25, Rue Feydeau* benutzt, das er halbierte, so daß kleinere Blätter im Querformat von etwa 18×25,5 cm entstanden, die jeweils auf Vorder- und Rückseite beschrieben wurden.⁵

¹ R. Bailey, *The Genesis of Tristan und Isolde and a study of Wagner's sketches and drafts for the first act*, Diss. Princeton University 1969.

² *Studien des damals mich beschäftigenden Tristan* (Wagner, *Mein Leben*, Ed. S. 710). Zu den anderen selbständigen Einzelstudien s. Bailey 1969 Ex. 1—10.

³ Einen Vergleich der Handschriften erlauben die Tafeln 4—7 in MGG XIV, wo der Beginn des Nachtgesangs in allen drei Stadien faksimiliert ist (ebenfalls, dazu in besserer Druckqualität und größerem Umfang, bei Wieland Wagner S. 87—90). Einen ausgezeichneten Überblick über Wagners Technik der Skizzierung gibt Bailey (*The Method of Composition* . . . 1979 S. 269—338, vgl. schon den Beitrag in *Kgr.-Ber.* Kopenhagen 1972). Zur Entstehung einzelner Werke s. Istel 1910/11 (Rheingold), Strobel 1930 (Ring), Westernhagen 1963 und 1973 (Ring), Bailey 1968 (Ring), Deathridge 1977 (Rienzi) und Knapp 1977 (Rheingold).

⁴ Die seit W. Golther und O. Strobel eingebürgerten Bezeichnungen „Kompositionsskizze“ und „Orchesterskizze“ sind nicht immer angemessen (vgl. Bailey 1972 S. 242 und Knapp 1977 S. 273), werden aber zur Vermeidung von Mißverständnissen weiter benutzt.

⁵ Vgl. die genaue Handschriftenbeschreibung bei Bailey 1969 S. 70—74.

Die Zählung der Blätter nahm Wagner aktweise vor, auf der ersten und letzten Seite notierte er jeweils die Daten von Beginn und Vollendung.

1. Akt 20 Blätter: 1 October 1857 — Am Sylvester 1857
2. Akt 22 Blätter: 4 Mai 58 — 1 Juli 58
3. Akt 19 Blätter: 9 April 1859 — 16 Juli 59

Der Text dieser Handschrift ist bisher nur teilweise veröffentlicht. R. Bailey hat den ersten Akt übertragen und kommentiert. Für die beiden anderen Akte fehlen jedoch Ausgaben wie Vorarbeiten.

Das besondere Leseproblem der Handschrift — lösbar überhaupt nur am Original — liegt in den verschiedenen Schriftschichten. Ursprünglich notierte Wagner mit Bleistift. Diese erste Niederschrift ließ er dann von Mathilde Wesendonk mit Tinte „überziehen“⁶, was Mißverständnisse mit sich brachte, die Wagner jedoch nicht immer behoben hat. Seine Kompositionsskizze nahm er erst wieder vor, als er ans Ausschreiben der Orchesterskizze ging, wo der Anteil des Orchesters, manchmal auf drei Systemen, genauer ausgearbeitet und mit Instrumentenangaben versehen ist. Bei der Arbeit an der Orchesterskizze ergaben sich an der vorliegenden Kompositionsskizze Änderungen, wenn Wagner hier entwurfsweise Varianten mit Bleistift oder Tinte eintrug, bevor er sich für eine Festlegung in der Orchesterskizze entschied.

Die Hauptaufgabe für die Kommentierung war das Klarlegen dieser verschiedenen Schriftschichten. Links gegenüber jeder Seite stehen jeweils die zugehörigen Bemerkungen. Im Notentext folgt meine Nachschrift nicht nur einzelnen Besonderheiten des Originals wie Schlüsselung, Vorzeichnung und Notenbehaltung, sondern auch der Seiten- und Zeileneinteilung. Eine Angabe wie

2. Akt f. 16' III, 10

(das heißt: folio 16 verso, III. Akkolade, 10. Takt)

bezeichnet deshalb die gleiche Stelle in Original und Nachschrift, so daß ein Zitieren wie auch ein Überprüfen vereinfacht ist.

Für die Wiedergabe war unbedingte Treue gegenüber der Vorlage oberstes Kriterium. Auf Ergänzungen oder gar Berichtigungen wurde verzichtet, was bedeutet, daß in der Frage der Vorzeichen wie insbesondere der Notenwerte Inkonsequenzen und Widersprüche auftreten. Ein Großteil äußerlicher Un-

⁶ Nur die letzten dreizehn Blätter des 3. Akts sind nicht „überzogen“. Zu diesem Nachziehen mit Tinte s. Bailey 1969 S. 70 und M. Gregor-Dellin und D. Mack im Kommentar zur Edition der Cosima Wagner-Tagebücher (Bd. 2 S. 1119).

gereimtheiten hängt mit der flüchtigen Schrift Wagners zusammen. So wird üblicherweise von einer größeren Akkordgruppe nur *ein* Notenkopf mit einem Hals versehen, so daß die übrigen als Ganze Noten erscheinen. Verlängerungspunkte bei punktierten Werten, manchmal schon schwer zu lokalisieren, weil sie selten direkt beim Notenkopf stehen, lassen sich, falls Mathilde Wesendonk sie nicht mit Tinte verstärkt hat, heute kaum mehr erkennen, fehlen wohl auch gelegentlich. Dadurch kann das Bild eines 3/4-Takts mit nur zwei Vierteln entstehen. Ein anderer Grund für anfängliche Verständnisschwierigkeiten liegt in nicht voll durchgeführten Korrekturen. Im allgemeinen gilt, daß bei Streichung einer Note auch ein eventuell davorstehendes, aber nicht getilgtes Vorzeichen als gestrichen zu gelten hat.

Erwähnung verdient noch eine besondere Schreibgewohnheit Wagners: Abwärtsstielungen befinden sich entgegen der Drucknorm fast immer an der rechten Seite des Notenkopfes, was aus dem Bestreben zu erklären ist, das ganze Zeichen in einem Zug ohne Absetzen zu schreiben; eine Halbe Note wird rechts angesetzt, die Kurve nach links gezogen und rechts am Ausgangspunkt geschlossen, von wo aus direkt der Hals nach oben oder unten weitergeführt wird. Beibehalten wurde diese Schreibweise, weil der Vergleich mit dem Faksimile besonders bei gedrängten und undeutlichen Stellen, bei denen jede Linie spezieller Zuweisung bedarf, erleichtert sein dürfte.

2. AKT, f. 13

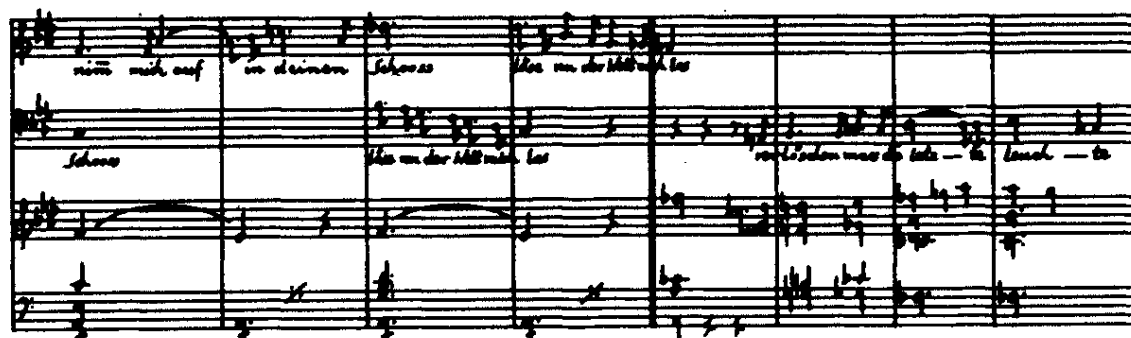
I. Über der obersten Zeile standen zwei wieder radierte Zeilen. Am Schluß läßt sich noch erkennen: . . . *wie wunderbar und edel.*

I,7 — 3. System: Das erste *c* in Blei zunächst als Halbe Note. Die drei Zeichen IIII dürften Abkürzungszeichen für Achtelrepetitionen sein (vgl. auch die Punkte, die der Punktierung im unteren System entsprechen).

II,2 — 1. System: Undeutliche Korrekturen.

II,3 — 3. System: M. Wesendonk las *c*² statt *b*¹ und zog *b* für *f*¹ und das *h* für *g*¹ zu einem großen *b* zusammen.

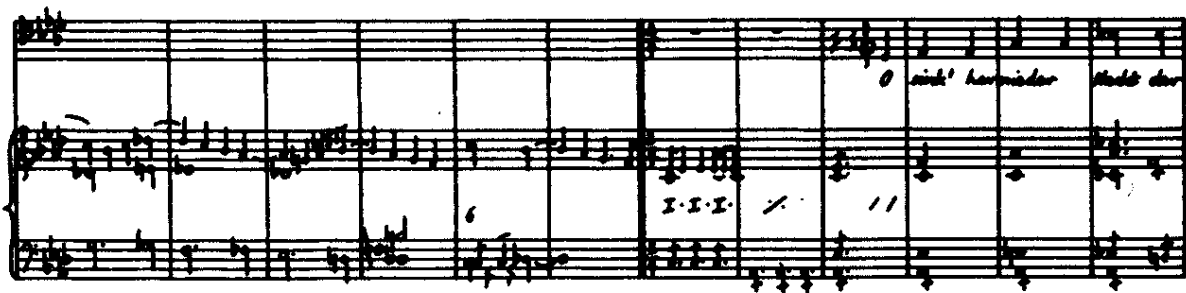
III,1—8: Rechts die ursprüngliche Fassung (das *fis*¹ T. 7 ist fraglich, das *a* T. 7 nicht mit Tinte nachgezogen). Spätere Tintenkorrektur:



IV,1—4: Rechts die ursprüngliche Fassung (sehr schlecht lesbar und deshalb fraglich sind die Takte 3—4. In T. 1 sind *des*³ und *des*² nicht mit Tinte überzogen). Spätere Tintenkorrektur:



IV,5 — 3. System: Statt des #, das M. Wesendonk las, ist eher die Durchstreichung einer Viertelnote (*es*¹?) anzunehmen.



First system of the musical score. It features a vocal line with the lyrics "O nicht! herab der" and a piano accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. There are some markings like "I. I. I." and "11" in the piano part.



Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "nicht! herab der Macht der Lieb — gib verges — am daß ich la — la". The piano accompaniment includes some markings like "x" and "x".



Third system of the musical score. The vocal line has the lyrics "nimm mich auf in deinen Schoos — was von der Welt mit los!". The piano accompaniment includes the word "As-dur" on the right side.



Fourth system of the musical score. The vocal line has the lyrics "was wir dachten, was wir dachten, all' genommen". The piano accompaniment includes the words "all' ge dachten" and "heil'ger Blü'tung".

2. AKT, f. 13'

I,2—3: Lesung „*Tackte*“ nicht gesichert.

II,2 — 1. System: Letztes Achtel fraglich (b^1 oder c^2).

II, 1—3 — 2. und 3. System: Die synkopischen Noten $es^1—e^1—es^1$ sind später mit Blei hinzugefügt.

II,5 — 1. System: Beim letzten Achtel las M. Wesendonk *dis*² (s. # beim Tintenüberzug; darunter steht vermutlich jedoch von Wagner in Blei ein $\natural$).

III,2 — 2. System: Das $\natural$ beim letzten Achtel scheint eindeutig. Ob aber unter der Tinte von M. Wesendonk nicht doch ein b Wagners versteckt ist, war nicht zu erkennen.

III,5 — 4. System: Vor *F* ist vermutlich ein $\natural$ zu lesen, auch wenn das Schriftbild einem # näher kommt.

[IV]: Nach drei Akkoladen wollte Wagner eine vierte beginnen, strich aber wieder, da ihm nur drei Zeilen zur Verfügung standen.

(weniger Takte)

Siehst du Höhen Graus Welt erlö send aus

kehren Ahnen Kederhellen Graus Welt erlö send aus

Berg im Ber-gen sich aus die Sonne, kuckten la-und Sonne der Munde

von deinem Lau-der sanft umgeben, vor

Ries am Ries der Mund am Mund Bist mein Blick sich ihm' or

deinen Au-gen sie zer rennen! Eine A-Mund einger Band Bist mein Blick

2. AKT, f. 14

I,3 — 3. System: Rechts die Lesung von M. Wesendonk. In Blei ist jedoch deutlich erkennbar:



I,4—5 — 3. System: Die Noten in eckiger Klammer stellen einen späteren Korrektureintrag in Tinte dar.

I,5 — 2. System: Der Vorzeichenwechsel ist erst *nach* den Noten geschrieben; das zu d^1 gehörende $\sharp$ war deshalb zunächst nicht nötig und wurde später vergessen.

I,7 — 1. System: Statt vier Achtel as^1 zunächst 1 Viertel + 2 Achtel. Die Teilung des Viertels erfolgte erst im Zusammenhang mit dem neu überschriebenen Text („zu täuschendem“).

II,3 — 3. System: Möglicherweise ist ein $\sharp$ vor as^2 zu lesen.

II,4 — 1. System: „bin“ nur in Blei.

II,6 — 3. System: Ungedeutetes Zeichen.

III,2 — 3. System: Ganze Note wahrscheinlich d^1 , vielleicht auch h . Beim letzten Achtel hat M. Wesendonk eine Hilfslinie übersehen und c^3 gelesen.

III,3 — 3. System: Vielleicht h^2 statt g^2 (denn kein $\sharp$).

III,9 — 3. System: Statt der deutlich in Blei erkennbaren Viertelnote h^1 las M. Wesendonk eine Halbe Note c^2 .

IV,3 — 2. System: „Bl“ = Bläser.

Trügend erhellte aufstehenden Mitternacht

blendet er blendet die Welt mit ihrem Blendon da aus der Feg Trügend erhellte selbst

sich Mann' er blendet er blendet die Welt mit ihrem Blendon

selbst bin bin bin ist ich der Welt — — Mann — hehr — der

ich — — bin liebe heiligsten la — — bin Mi wieder erwa — — dann Mohn — —

Stimmung

hell be-mister Mensch! Ein — — sam wa — — chend in der Nacht — —

2. AKT, f. 14'

I,11 — 2. System: g^1 wurde von M. Wesendonk übersehen.

I,13 — 3. System: Rechts 1. Fassung mit 1. Korrektur. Spätere Korrektur in Blei und daraus resultierendes Gesamtbild:



II,1: Bei der sehr flüchtigen Vorzeichnung Wagners las M. Wesendonk Auflösungszeichen statt Kreuze.

II,4 — 2. System und II,8 — 3. System: Was in eckigen Klammern gesetzt ist, gehört einem späteren Bleistifteintrag an.

II,10 — 2. System: M. Wesendonk hat gis^1 und fis^1 zu einer großen, aufwärts gestielten Halben Note dis^1 zusammengezogen.

III,6 — 3. System: Statt b wäre ebenso auch ein a lesbar, die Parallelstelle (f. 16' II,1) zeigt jedoch, daß b gemeint ist.

III,8 — 1. System: Vom eis^1 ist nur das Kreuz klar erkennbar (die Note fehlt wohl wegen der Verlegung ins untere System).

III,10: Am Beginn der nächsten Akkolade zeigt sich, daß Wagner nur vier statt der sechs b haben wollte.

IV,1 — 1. System: M. Wesendonk las in diesem Korrekturzusatz zum 2. System $ges^1—d^1—f^1—es^1—as^1—ces^2$.

IV,9 — 2. System: M. Wesendonk las $\sharp$ statt b beim vorletzten Achtel.

IV,9 — 3. System: Unleserliches vor der Note.

IV,10: Die Wellenlinie ist vermutlich Zeichen für Tremolo.

V,1 — 3. System: Die Note in eckiger Klammer gehört einem späteren Bleistift-zusatz an.

V,2—5: Hier durchdringen sich mindestens drei Entwurf- bzw. Korrekturschichten (für den Takt V,5 hat Wagner übrigens noch in der Orchesterskizze zwei verschiedene Varianten notiert). Die vorgenommene Trennung ist nur ein Leseversuch (unleserlich bleiben die Achtel der 1. Fassung von V,5; nur zu vermuten ist das b^1 in V,4).

Rechts die 1. Fassung mit 1. Korrektur: Die Oberstimme wäre hiernach in V,3 wieder gestrichen und in das freie obere System um eine Stufe tiefer gesetzt neu eingetragen worden. Diese Versetzung mußte wegen der Blockierung durch die Singstimme bei den nächsten Takten im mittleren System selbst vorgenommen werden. Die nicht mehr passende Singstimme blieb jedoch stehen. Sie wurde erst bei der Arbeit an der Orchesterskizze verändert, obwohl Wagner zur 1. Fassung des Orchesterparts mit es^2 als Spitzenton zurückkehrte.

V,4 — 2. und 3. System in einer zweiten Korrektur:



V,9—10 — 3. System: Ursprüngliche Fassung für die obere Stimme: $as—a | b$ (Halbe—Viertel | Halbe). Streichung von a und b sowie Ergänzungen gehören einer späteren Korrekturphase (Tinte) an.

von der Frau der Lie — be laßt halt' der Ki — nen Ruf im

acht — die den schliefen schliefen acht kam — ge zum Er wa — chen macht —

habt acht habt acht bald erwacht — die Nacht

Isolda *Trist.*
lauch' Geliebter! lauch' mich

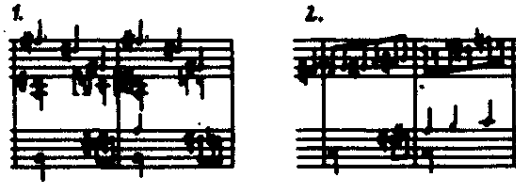
Tr.
starben reid' ich Wache! nie er wa — chen! doch der Tag was Fristen

2. AKT, f. 15

I,2 — 2. System: Die Noten in eckiger Klammer stellen einen späteren Zusatz mit Tinte dar; zu ihm gehört auch die Streichung des *as* im unteren System.

I,8 — 2. System: Das Kreuzchen direkt vor dem Taktstrich verweist auf den letzten Takt der Zeile, der hier einzusetzen ist.

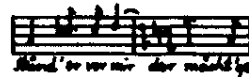
I,8—9 — 2. und 3. System: Die durchstrichenen Noten sind kaum zu lesen. Das Folgende ist nur der Versuch einer Trennung der beiden Einträge (zu 1. vgl. II,1—2).



II,1 — 2. System: Der Schlüssel ist ohne Tintenüberzug.

III,6 — 1. System: M. Wesendonk las *b* statt *h* zu *c*² und *h* statt *#* zu *a*¹.

III,9—10 — 1. System: Rechts die 1. Fassung. Korrektur:



IV,3 — 1. System: Ursprünglich wohl *g* beim letzten Achtel, danach erst *ges*, ohne daß das alte *h* gestrichen worden wäre.

IV,5 — 2. und 3. System: Noten und Zeichen in eckiger Klammer stellen eine spätere Korrektur dar.

IV,10: Innerhalb von T. 10 ein wohl später zusätzlich eingefügter Taktstrich.

V,1 — 3. System: Flüchtige Schreibweise und Bogen vom Vortakt her könnten auf ein *c* als Baßton schließen lassen, was aber nicht zur Anhebung des Motivs passen würde.

V,2 — 3. System: Die Note *g* bleibt unsichtbar, da sie vom Taktstrich überdeckt ist. Auch das folgende *ges* ist mehr zu vermuten als zu erkennen.

V,6 — 2. System: *b* vor *a*¹ nur mit Blei.

rechen? lass den Tag dem To — de na — hen! Tag und Tod mit glei — chen

Jauch

Reichen sollen unsere Lieb' erreichen? Keine Liebe? Tristan's Liebe? Ich' u. mein, labiles Lie — be?

welches Faden Strei — chen könnte je so rei — chen? Sind' erwarst der müd'ge Tod unserm Lieb und

Le — ben be — halt' dich das Lieb so will — ig lass! wie sehr seinen Streichen die Liebe selbst zu er — rei — chen?

bis Stirb' ich nun, das so gern ich sterbe, wachende die Lie — be mit mir

gut

2. AKT, f. 15'

I,10 — 2. System: Das e^2 auf Drei wurde von M. Wesendonk als abwärtsgestieltes f^2 gelesen. Möglicherweise soll das e^2 durchstrichen sein.

II,5 — 1. System: Unleserliche Korrektur (ursprünglicher Rhythmus: Halbe—Achtel—Halbe); Töne $a—c^1—b?$

II,5 — 2. System: b^1 unsicher (zwei Noten?).

II,6 — 3. System: Das g ist vorgezogen und nähert sich so einem f , das M. Wesendonk auch las.

II,9 — 2. System: d^1 (1. Achtel) erst mit Fähnchen, dann gebalkt.

II,9 und 11 — 1. System: Die ursprüngliche Viertelpause ist jeweils mit einer Achtelpause überschrieben.

III, vor dem System: *Sonntag früh* ist als Datum nicht exakt fixierbar, s. Bailey 1969 S. 103.

III,1 — 3. System: M. Wesendonk las b statt b zu c .

III,2: Ein Strich scheint den Takt zu teilen (s. Faksimile, vgl. die gestrichelte Linie in der Übertragung), es handelt sich aber um den zu tief gezogenen Taktstrich aus der höheren Akkolade.

III,7 — 3. System: Die Lesung ist unsicher.

III,8—10 — 1. System: In das System der Singstimme hat Wagner zusätzlich später einen Orchesterpart eingetragen (Bleistift mit Tintenüberzug), der mit der nach oben gestielten Note as^2 beginnt.

IV, 1—5: Rechts die 1. Fassung (beim gis^1 der Singstimme in T. 3 las M. Wesendonk ein Viertel statt des Achtels). Zusätzlicher späterer Eintrag:



IV,7 — 3. System: Das *Ges* ist nur zu vermuten.

V,3 — 1. System: Der Vorzeichenwechsel ist nur flüchtig angedeutet.

V,8 — 1. System: „*hemmt*“ nur in Blei, Durchstreichung und „*wehrt*“ in Blei und Tintenüberzug.

V,9 — 2. System: Statt cis^1 möglicherweise auch dis^1 .

V,13 — 1. System: Die Viertelnote auf Eins ist unleserlich, da sie von den Durchstreichungen im höheren System miterfaßt wurde.

stehen, die ewig lebende mit ihm stehen? und sterbe nie seine

Lie - be wie stärke dich Fristen den neuen Lie - be? doch unsere Lie - be hat es nicht

*Sanfter
Friede*
Fristen und J - uel - de? dass sich Wölllein und - was es bindet - der Liebe

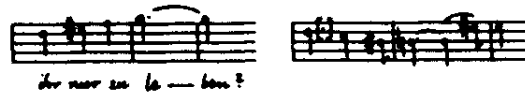
Bund wenn Fristen sterb' - sterbt es nicht der Tod?

Friede
was stärke dich Tod alsdann dich was Fristen lagende Juel - den immer zu Lie - ben,

2. AKT, f. 16

I,1 — 1. System: M. Wesendonk las bei der Vorzeichnung drei Auflösungszeichen statt vier Kreuze.

I,2—4 — 1. System: Getrennt lauten die beiden ineinandergeschriebenen Einträge:



II,10 — 3. System: Unklares Zeichen (loco als Aufhebung der Oktavierung von T. 7?).

III,2 — 1. System: M. Wesendonk las *b* statt *h* beim letzten Achtel.

IV,4 — 1. System: *b* als Rücknahme des vorausgegangenen *h* fehlt.

IV,4 — 3. System: Vom *d*¹ ist nur das *h* vorhanden.

Zeit
 einzig ihr nur zu le — ben? doch dunkelheit noch, wir's verliert, wir'suchen mit todten einig

Frist.
 leben wir' Fristen der Tod ge — hen? so sterben wir um um getrennt, einzig

einig oh — ne End! oh' Erwachen, oh — ne Bangen! na — menslos in Lieb' anfangen

ganz uns selbst ge — hen, der Lie — be nur zu le — ben so sterben wir um unge —

Tr.
 trennt — einzig — einzig — ohne End! oh' Erwachen ohne Bangen Namenlos in Lieb' anfangen

2. AKT, f. 16'

II,3 — 2. System: M. Wesendonk las e^2 statt d^2 .

II,7 — 2. System: Die beiden Linien stellen vermutlich eine crescendo-Gabel dar.

II,8 — 2. System: Die geringelte Linie ist Zeichen für Tremolo.

II,12 — 3. System: cis^1 ist nur angedeutet.

III,1 — 2. System: M. Wesendonk las Viertel statt Achtel bei a^1 .

III,5 — 2. System: M. Wesendonk las eis^2 statt dis^2 .

III,6: Eine Generalvorzeichnung mit wahrscheinlich vier b ist wieder gestrichen.

III,6 — 1. System: Das gis ist vermutlich eine Korrektur, um auch die Singstimme enharmonisch zu verwechseln, was aber doch nicht durchgeführt wurde; über das wieder gestrichene gis kam dann das b für as , das wegen der Tilgung der Generalvorzeichnung nötig wurde.

III,6—7 — 2. und 3. System: Rechts die Korrektur (die letzten beiden Achtel von T. 6 im unteren System sind nicht sicher zu lesen; das his in T. 7 ist nur zu vermuten — Korrektur aus c^1). Ursprüngliche Fassung mutmaßlich:



III,8 — 2. System: Für cis^2 fehlt das $\sharp$.

IV,2: Die geschwungene Linie ist später mit Bleistift eingetragen, um anzudeuten, daß die gesamte Partie von f. 16' IV,3 bis f. 17 III,5 ausfallen soll (Die Textpartie von „Soll der Tod . . .“ bis „nun gewiesen . . .“, die bei allen Texteditionen erhalten blieb, ist nur in dieser Skizze komponiert).

IV,6 — 1. System: M. Wesendonk las b statt $\flat$ zum d^1 .

IV,7 — 2. System: Das $\flat$ zum letzten Achtel fehlt.

Handwritten musical score for "Habt Acht!" in G major, 2/4 time. The score is for three parts: Tenor (Ts.), Bass (Bs.), and Cello/Double Bass (Cb.). The lyrics are: "ganz uns selbst ge-ge-ten der Lie-be nur um la-ben. Habt acht! Habt acht! bald soll nicht dem".

Handwritten musical score for the song "Die Nacht" by Franz Schubert. The score is written on two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The score is divided into three sections: "Frist.", "Zuend.", and "Frei.".

Vocal Line:

gerichte
 Tag — die Nacht — ! Soll ich lauschen? — laß' mich sterben! — was ich

Piano Accompaniment:

The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The right-hand melody is written in a treble clef and the left-hand bass line is written in a bass clef. The tempo is marked "Allegretto".

Handwritten musical score for a voice and piano piece. The title "Jesu" is written above the first staff. The lyrics are written below the voice staff: "wecken? Jesu meine Zuversicht. dich soll der Tag noch Fröhen wecken? Lass den Tag denn". The music is written on two staves, with the voice part on the upper staff and the piano accompaniment on the lower staff. The piano part features a prominent arpeggiated figure in the right hand.

Wo - da weichen! Bild der Tod mit seinen Streichen e - nig uns den Tag verschonen?

1. [Introduction](#)
 2. [Background](#)
 3. [Methodology](#)
 4. [Results](#)
 5. [Discussion](#)
 6. [Conclusion](#)
 7. [References](#)
 8. [Appendix](#)
 9. [Bibliography](#)
 10. [Index](#)
 11. [Glossary](#)
 12. [List of Figures](#)
 13. [List of Tables](#)
 14. [List of Abbreviations](#)
 15. [List of Symbols](#)
 16. [List of Equations](#)
 17. [List of Figures](#)
 18. [List of Tables](#)
 19. [List of Abbreviations](#)
 20. [List of Symbols](#)
 21. [List of Equations](#)
 22. [List of Figures](#)
 23. [List of Tables](#)
 24. [List of Abbreviations](#)
 25. [List of Symbols](#)
 26. [List of Equations](#)
 27. [List of Figures](#)
 28. [List of Tables](#)
 29. [List of Abbreviations](#)
 30. [List of Symbols](#)
 31. [List of Equations](#)
 32. [List of Figures](#)
 33. [List of Tables](#)
 34. [List of Abbreviations](#)
 35. [List of Symbols](#)
 36. [List of Equations](#)
 37. [List of Figures](#)
 38. [List of Tables](#)
 39. [List of Abbreviations](#)
 40. [List of Symbols](#)
 41. [List of Equations](#)
 42. [List of Figures](#)
 43. [List of Tables](#)
 44. [List of Abbreviations](#)
 45. [List of Symbols](#)
 46. [List of Equations](#)
 47. [List of Figures](#)
 48. [List of Tables](#)
 49. [List of Abbreviations](#)
 50. [List of Symbols](#)
 51. [List of Equations](#)
 52. [List of Figures](#)
 53. [List of Tables](#)
 54. [List of Abbreviations](#)
 55. [List of Symbols](#)
 56. [List of Equations](#)
 57. [List of Figures](#)
 58. [List of Tables](#)
 59. [List of Abbreviations](#)
 60. [List of Symbols](#)
 61. [List of Equations](#)
 62. [List of Figures](#)
 63. [List of Tables](#)
 64. [List of Abbreviations](#)
 65. [List of Symbols](#)
 66. [List of Equations](#)
 67. [List of Figures](#)
 68. [List of Tables](#)
 69. [List of Abbreviations](#)
 70. [List of Symbols](#)
 71. [List of Equations](#)
 72. [List of Figures](#)
 73. [List of Tables](#)
 74. [List of Abbreviations](#)
 75. [List of Symbols](#)
 76. [List of Equations](#)
 77. [List of Figures](#)
 78. [List of Tables](#)
 79. [List of Abbreviations](#)
 80. [List of Symbols](#)
 81. [List of Equations](#)
 82. [List of Figures](#)
 83. [List of Tables](#)
 84. [List of Abbreviations](#)
 85. [List of Symbols](#)
 86. [List of Equations](#)
 87. [List of Figures](#)
 88. [List of Tables](#)
 89. [List of Abbreviations](#)
 90. [List of Symbols](#)
 91. [List of Equations](#)
 92. [List of Figures](#)
 93. [List of Tables](#)
 94. [List of Abbreviations](#)
 95. [List of Symbols](#)
 96. [List of Equations](#)
 97. [List of Figures](#)
 98. [List of Tables](#)
 99. [List of Abbreviations](#)
 100. [List of Symbols](#)
 101. [List of Equations](#)
 102. [List of Figures](#)
 103. [List of Tables](#)
 104. [List of Abbreviations](#)
 105. [List of Symbols](#)
 106. [List of Equations](#)
 107. [List of Figures](#)
 108. [List of Tables](#)
 109. [List of Abbreviations](#)
 110. [List of Symbols](#)
 111. [List of Equations](#)
 112. [List of Figures](#)
 113. [List of Tables](#)
 114. [List of Abbreviations](#)
 115. [List of Symbols](#)
 116. [List of Equations](#)
 117. [List of Figures](#)
 118. [List of Tables](#)
 119. [List of Abbreviations](#)
 120. [List of Symbols](#)
 121. [List of Equations](#)
 122. [List of Figures](#)
 123. [List of Tables](#)
 124. [List of Abbreviations](#)
 125. [List of Symbols](#)
 126. [List of Equations](#)
 127. [List of Figures](#)
 128. [List of Tables](#)
 129. [List of Abbreviations](#)
 130. [List of Symbols](#)
 131. [List of Equations](#)
 132. [List of Figures](#)
 133. [List of Tables](#)
 134. [List of Abbreviations](#)
 135. [List of Symbols](#)
 136. [List of Equations](#)
 137. [List of Figures](#)
 138. [List of Tables](#)
 139. [List of Abbreviations](#)
 140. [List of Symbols](#)
 141. [List of Equations](#)
 142. [List of Figures](#)
 143. [List of Tables](#)
 144. [List of Abbreviations](#)
 145. [List of Symbols](#)
 146. [List of Equations](#)
 147. [List of Figures](#)
 148. [List of Tables](#)
 149. [List of Abbreviations](#)
 150. [List of Symbols](#)
 151. [List of Equations](#)
 152. [List of Figures](#)
 153. [List of Tables](#)
 154. [List of Abbreviations](#)
 155. [List of Symbols](#)
 156. [List of Equations](#)
 157. [List of Figures](#)
 158. [List of Tables](#)
 159. [List of Abbreviations](#)
 160. [List of Symbols](#)
 161. [List of Equations](#)
 162. [List of Figures](#)
 163. [List of Tables](#)
 164. [List of Abbreviations](#)
 165. [List of Symbols](#)
 166. [List of Equations](#)
 167. [List of Figures](#)
 168. [List of Tables](#)
 169. [List of Abbreviations](#)
 170. [List of Symbols](#)
 171. [List of Equations](#)
 172. [List of Figures](#)
 173. [List of Tables](#)
 174. [List of Abbreviations](#)
 175. [List of Symbols](#)
 176. [List of Equations](#)
 177. [List of Figures](#)
 178. [List of Tables](#)
 179. [List of Abbreviations](#)
 180. [List of Symbols](#)
 181. [List of Equations](#)
 182. [List of Figures](#)
 183. [List of Tables](#)
 184. [List of Abbreviations](#)
 185. [List of Symbols](#)
 186. [List of Equations](#)
 187. [List of Figures](#)
 188. [List of Tables](#)
 189. [List of Abbreviations](#)
 190. [List of Symbols](#)
 191. [List of Equations](#)
 192. [List of Figures](#)
 193. [List of Tables](#)
 194. [List of Abbreviations](#)
 195. [List of Symbols](#)
 196. [List of Equations](#)
 197. [List of Figures](#)
 198. [List of Tables](#)
 199. [List of Abbreviations](#)
 200. [List of Symbols](#)
 201. [List of Equations](#)
 202. [List of Figures](#)
 203. [List of Tables](#)
 204. [List of Abbreviations](#)
 205. [List of Symbols](#)
 206. [List of Equations](#)
 207. [List of Figures](#)
 208. [List of Tables](#)
 209. [List of Abbreviations](#)
 210. [List of Symbols](#)
 211. [List of Equations](#)
 212. [List of Figures](#)
 213. [List of Tables](#)
 214. [List of Abbreviations](#)
 215. [List of Symbols](#)
 216.

1. *Phylogenetic relationships* – The phylogenetic relationships among the studied taxa were determined using the maximum parsimony (MP) and Bayesian inference (BI) methods. The MP analysis was performed using the PAUP 4.0b10 software (Felsenstein, 2001). The BI analysis was performed using the MrBayes 3.2.6 software (Ronquist & Huelsenbeck, 2003). The nucleotide substitution model was selected using the jModelTest 2.1.10 software (Darriba et al., 2012). The results of the MP and BI analyses are presented in the Supplementary Material (Fig. S1 and S2, respectively).

2. AKT, f. 17

I,2 — 2. System: M. Wesendonk las $\flat$ statt $\sharp$ bei cis^1 .

I,12 — 2. und 3. System: Unleserliches durchstrichen

II,1—3 — 1. System: Getrennt lauten die beiden sich durchdringenden Einträge:



II,1 — 2. System: Das b^1 als Lösung des gestrichenen ais^1 wurde mit dem b für b^1 überschrieben.

III,1 — 1. System: Unleserliches Zeichen über dem oberen System (wahlweises gis^2 ?); möglicherweise als Baß zum höheren Takt gehörig.

III,2 — 2. System: cis^3 als gestrichener Ton fraglich.

III,8: Die Zeichen in eckiger Klammer sind später als Korrektur geschrieben.

III,10 — 2. System: Lesung wegen der Korrektur fraglich.

IV,2 — 2. System: Unter dem Notentext steht eine unlesbar gewordene erste Fassung.

IV,3 — 2. System: Unter dem Notentext steht eine kaum mehr lesbare frühere Fassung ($fis^2—d^2—fisis^1?$).

IV,5 — 2. System: Das $\sharp$ bei dis^2 ist nicht mit Tinte nachgezogen; M. Wesendonk las $b^1—his^1—cis^2—d^2—cis^2—f^2$.

IV,5 — 3. System: M. Wesendonk las d .

V,1: M. Wesendonk las Auflösungszeichen statt Kreuze.

V,2: Der 2. Taktstrich ist nicht mit Tinte nachgezogen.

V,3 — 1. System: M. Wesendonk las $b^2—ais^2$ statt $dis^2—cis^3$.

V,4 — 3. System: M. Wesendonk las fis statt e .

V,6: In den ursprünglichen 6. Takt ist ein zusätzlicher, zweimal zu spielender Takt („bis“) eingeschoben, dessen Töne nicht klar bestimmbar sind. Sicher scheinen das f^2 und das a^2 .

Spoken

durch die uns vereint, durch die hat, las' den uns wider dem neuen Tod! Mas or

sonst er sonderst Herr. werden wir werden schlüssen an der rechten Zeit, die uns thine an

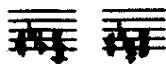
her hat sie den Weg nun ge-nie-An! der Fe-ges Draußen troteten wir so? Jenseits

Frage — wir zu fliehen! einander klein und leuchtend mit Ewig weiter was die Macht!

O neue Macht! e — ja Macht bis

2. AKT, f. 17'

I,1 — 2. System: Getrennt lauten die beiden Einträge:



I,5—8 — 2. und 3. System: Rechts die ursprüngliche Fassung (Lesung des mittleren Systems aber fraglich; b^1 T. 5 ist nicht mit Tinte nachgezogen). Darüber korrigiert (vgl. dazu Wagner im Tagebuch für M. Wesendonk unter dem 22. 12. 1858, ed. Golther S. 83, s. dazu oben Kap. VII):



Der neue Bleistifteintrag wurde später mit dunklerer Tinte nachgezogen (nicht jedoch der neue Taktstrich innerhalb von T. 4 und nicht die beiden Viertelpausen). Die unmöglich gewordene Singstimme blieb unverändert.

II,1: Die Vorzeichnung ist nur angedeutet.

II,2 — 2. System: M. Wesendonk las b vor d^1 (richtig ein $\sharp$?).

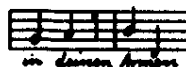
II,3 — 3. System: Halbe Noten *ais*—*b* statt *gis*—*ais*?

II,4 — 3. System: M. Wesendonk las b vor E (richtig ein $\sharp$?).

II,8—11 — 2. und 3. System: Rechts die ursprüngliche Fassung (vgl. I,5—8). Darüber korrigiert (die gestrichelte Linie entspricht dem früheren Taktstrich der 1. Fassung):



II,9—10 — 1. System: M. Wesendonk las hier fälschlich:



III—V: Die Generalvorzeichnung (5 Kreuze) fehlt.

IV,7—12 — 2. System: Die Noten in eckiger Klammer gehören einem späteren Bleistifteintrag (mit folgendem Tintenüberzug) an. Älter ist das fis^1 in T. 9, für das auch der Violinschlüssel gilt.

V,2—8 — 2. System: Wahrscheinlich späterer Eintrag (wie IV,7—12). Das geschlungene Zeichen in T. 3 steht für den Doppelschlag. Das a^1 samt seinem b T. 3 blieb ohne Tintenüberzug.

kehr er hab' ne bis-benacht! von da anfangen, vom da gelacht wie stür' das Bangen aus dir er ja erwacht. Nie-



banne das Bangen, hal-der Tod. Schreck verlanger Liebes-Tod in deinen Armen dir ga-



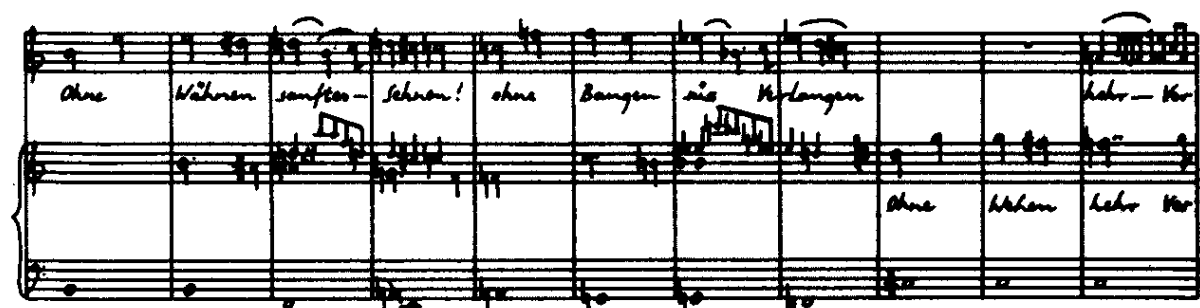
weicht. Ur-heilig Erbar - men von Anna - chens Noth befreit!



Wie es fauen? wie sie lassen, diese Wonne fern der Sonne fern der Tage - Trennungsklage?



ohne Wahren sanfter - Sehnen! ohne Bangen nie Verlangen hehr - Ver-
ohne Wahren hehr Ver-



II—V: Die *H-Dur*-Vorzeichnung fehlt.

II,1 — 2. System: Entgegen dem Violinschlüssel Wagners ist der Tenorschlüssel zu lesen.

II,10 — 1. System: Die Vorschlagsnote wurde von M. Wesendonk als Halbe Note a^2 mißverstanden.

III,2 — 3. System: Das *ais* fällt bei M. Wesendonk in den Hals der Halben Note *e*.

III,2—8 — 2. System: Die obere Textzeile nur in Blei, die untere (= Korrektur) in Blei mit Tintenüberzug.

III,6 — 4. System: Vom mutmaßlichen *E-Dur*-Dreiklang finden sich nur schwache Spuren.

III,7 — 2. System: Das Durchstrichene ist nicht klar zu lesen.

III,7 — 3. System: M. Wesendonk las b^1 statt a^1 .

IV,6 — 4. System: Die Halbe Note *d* ist ein späterer Eintrag in Blei mit Tintenüberzug.

IV,8—12: In den beiden mittleren Systemen hat Wagner einen Zusatz notiert (Bleistift mit Tintenüberzug). Zu diesem gehören auch die geschwungenen Linien, sowie die Korrekturen in den beiden letzten Takten der Singstimme (deren Lesung fraglich ist) und schließlich das eingefügte *d* (s. eckige Klammer) in T. 6 des 4. Systems. Für die vor dem Nachtrag geschriebenen Noten fis^1 und gis^1 in T. 8 und 9 (3. System, s. die gestrichelte Klammer) gilt der frühere Violinschlüssel.



gelen, ohne Schwanken held kommen
gelen held kommen, ohne Heiden ohne Scheiden, Fort allein



ung kein in unge- man' von Reimen über - al'ge Teil - Reimen.
sol - ge' Reimen



du - l - solde Fris - ten ich Nicht mehr Teil - du
Ich Fris - ten solde ich - den du solde Nicht mehr



Oh - ne Reimen ohne Reimen, man' du können, man' Entbrennen, andas - e -
Frischen

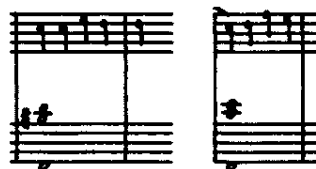
2. AKT, f. 18'

I—III: Die *H-Dur*-Vorzeichnung fehlt.

I,4 — 3. und 4. System: Zusammen gehören jeweils *e*¹ und *G/g* (1. Fassung) sowie *d*¹ und *Fis* (2. Fassung), wobei *g* versehentlich stehen blieb.

I,13 — 1. System: Das *cis*² blieb ohne Tintenüberzug.

II,7: Mit der geschwungenen Linie hat Wagner einen Einschub gekennzeichnet, der im 2. System notiert ist, aber wiederum eine Korrektur erfahren hat. Getrennt lauten die beiden Fassungen:



III,1 — 1. System: Im Textbuch fehlt das „*Web*“ von Brangäne, das in der Orchesterskizze gestrichen wurde.

— wie ein komet. heiss er glühender Bruch hische

Lie — bei hömm Lamm

hoh Kavrenel

2. AKT, f. 22' (= Rückseite des letzten Blattes)

Zu Inhalt und Entstehung dieser als Korrektur zu f. 18' des 2. Akts gehörigen Seite s. oben S. 228f.

Reihenfolge:

Zeile 1+2 T. 1—2

Zeile 3+4 T. 1—2 (= Einschub, s. geschwungene Klammern)

Zeile 1+2 T. 3—10

Zeile 4+5 T. 1—6 (dazu Korrektur am Schluß von Zeile 3)

Zeile 6+7 T. 1—7

Zeile 1—7: *H-Dur*-Vorzeichnung sowie Violin- und Baßschlüssel für je zwei Systeme sind zu ergänzen.

Zeile 1, T. 3: Das $\sharp$ vor g^2 wurde in ein $\flat$ korrigiert.

Zeile 1, T. 5—7: Die nach oben gestielten Noten stellen den ersten, wieder gestrichenen Entwurf dar, die nach unten gestielten Noten die Korrektur.

Zeile 1, T. 10: Beim 3. Viertel ist Unleserliches durchstrichen.

Zeile 4, viertletzter Takt: Die wiedergegebenen Noten gehören schon einer Korrektur an; die ursprüngliche Fassung ist nicht mehr lesbar.

Zeile 4, vorletzter und letzter Takt: Durchstrichen und Verbesserung sind nur teilweise lesbar. Die gültige Korrektur hat Wagner in die Zeile darüber geschrieben.

Zeile 6, T. 4: Rechts die 1. Fassung. Spätere Korrektur:



The image shows a handwritten musical score for Act 2, page 22. The score is written on three systems of staves. The first system consists of two staves, the second of three, and the third of two. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several 'x' marks above certain notes, possibly indicating corrections or specific performance instructions. The handwriting is in black ink on a white background.

3. AKT, f. 18

In der Kompositionsskizze weicht beim „Liebestod“ die Reihenfolge der aus dem 2. Akt übernommenen Teile gegenüber der späteren Partitur ab (vgl. oben S. 235). Die Taktzahlen der folgenden Vergleichstabelle beziehen sich auf die Partitur des 2. Akts (Sterbelied T. 1 = „starben“ DP 251, EP 387, TP 606; Szenenschluß T. 1 = „Wie es“ DP 266, EP 410, TP 637).

Kompositionsskizze	Partitur
1. „Sterbelied“ T. 1—22 + 2 neue Takte	1. „Sterbelied“ T. 1—22
2. Szenenschluß T. 35—46, 49—50, 53—55 + 5 neue Takte	2. Szenenschluß T. 1—46, 49—50 und 53—101
3. Szenenschluß T. 13—32	
4. Szenenschluß T. 69—101	
5. Neuer Schluß (33 Takte)	3. Neuer Schluß (19 Großtakte)

*

IV,5 — 2. System: Das *b* ist möglicherweise aus einem *d*¹ korrigiert.

IV,9 — 1. System: Die Achtelpause ist mit einer Viertelpause überschrieben.

V,8—9 — 2. System: Die vier im Hals mit Achtelbälkchen versehenen punktierten Viertel sind nicht unbedingt in festen Tonhöhen zu lesen und zeigen eher eine generelle Achtelrepetition an.

V,10: Der Vorzeichenwechsel ist nur angedeutet.

Bravo

hört du was nicht? leucht! leucht! leucht! du dich nicht?

Ja!

ist es kein wie er leucht!

wie das Auge leucht - er öffnet sich das Fräulein dich nicht? hier leuchtet wie er leuchtet dann von

strahlt hoch nicht leucht

leucht dir's Fräulein leucht dir's nicht?

H-dur

wie das

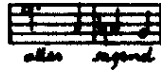
3. AKT, f. 18'

II—V: Die *H-Dur*-Vorzeichnung ist zu ergänzen.

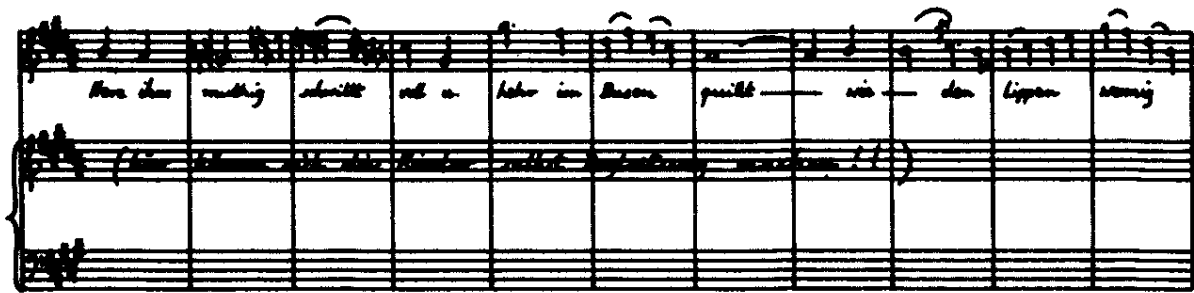
II,6 — 1. System: Mit dem $\sharp$ ist ein nur halb geschriebenes $\sharp$ (für *eis*?) überdeckt.

III,4 — 2. System: Unleserliches Zeichen, das äußerlich einer Ganzen Note *cis*² nahekommt.

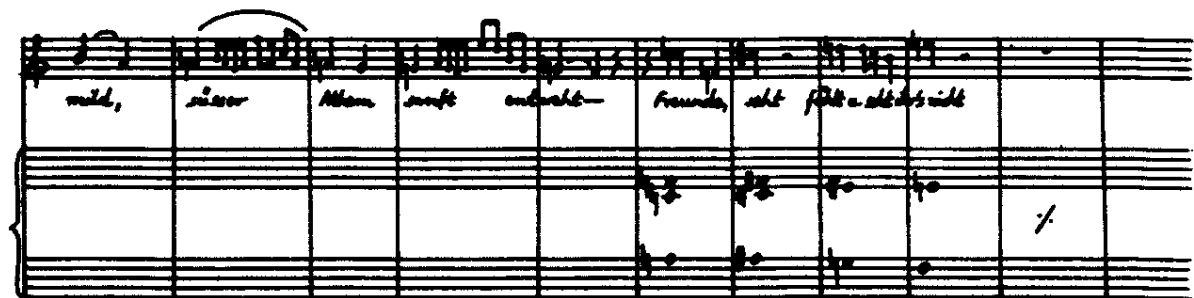
IV,1—2 — 1. System: Rechts die 1. Fassung. Daraus korrigiert:



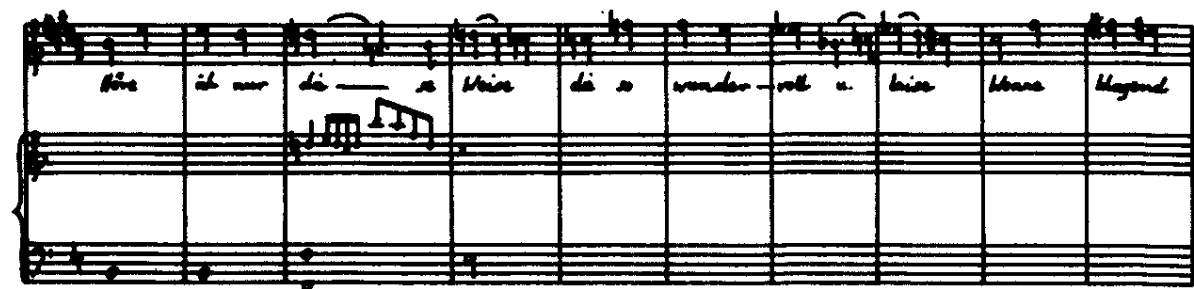
V,3 — 1. System: Das „*klingt*“ (ohne e) findet sich auch in der Textvorlage.



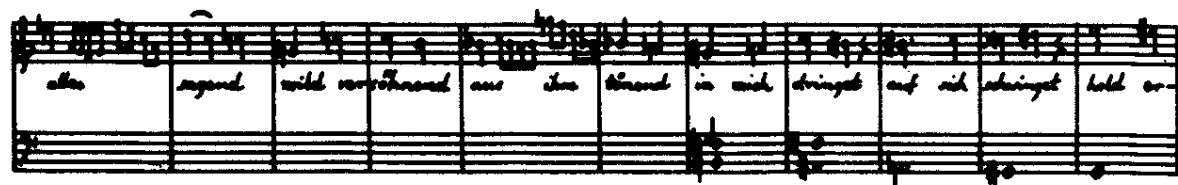
Das ihm müthig schnitt voll u. hehr im Busen prellt — wie — den Lippen warmig
 flieh können dich aber können selbst beglücken werden (f.)



weil, süßer Athem sanft entweht — Freunde, seht füllt's nicht



Wie ich nur da — so Wie da so wunder-voll u. hehr kleine Mayend



allen Jugend wild verführnd aus dem Bann in sich dringet auf sich schwinget hold er-



hallend uns nicht klingt: heller strahlend sich um-wallend sind so Wellen sanfter Lüfte?

3. AKT, f. 19

I,1: Zwischen 2. und 3. System ist eine Note unkenntlich gemacht.

I,2 — 1. System: „Wogen“ ist mit „*Wolken*“ überschrieben (in der Urschrift der Dichtung steht „Wogen“).

II—V: Die *H-Dur*-Vorzeichnung ist zu ergänzen.

II,3 — 2. System: Das undeutlich geschriebene *fis*¹ nähert sich einem *e*¹.

II,8 — 2. System: Das *cis*¹ sieht in der flüchtigen Schreibweise aus wie ein *b*.

III,5—6 — 1. System: Das *gis*² ist beide Male verdoppelnd nachgezogen.

III,6 — 1. System: Der Strich für Welt— könnte auch als Durchstreichung von *b*¹—*ais*¹ gelesen werden.

IV,1—9 — 1. System: Auseinandergetrennt lauten die beiden Fassungen (nur die zweite ist textiert; die nach unten gestrichelte Linie bezeichnet die gemeinsamen Zeichen für beide Fassungen):



V: Für den Schluß hat Wagner sich auf der leeren Rückseite dieses Blattes 19 noch eine zusätzliche Notiz gemacht (s. oben S. 244):



Das *H* als Baßton in der 3. Zeile ist nur schwer zu erkennen (vgl. zu dieser flüchtigen Schreibung auch 3. Akt, f. 18 III,11).

sind es ³Weniger ³Leben ³weniger ³Leben? ³es es ³schallen ³nach ³im ³rauschen, ³es es ³atmen,

es es ³leuchten? ³es es ³schlafen? ³überausend ³es in ³Leben ³nach ³verhanden? ³in den ³er-genden

Schall in dem ³leuchten ³Schall, ³in das ³Welt ³At ³thems ³nach ³händen ³At

er-thin ³den ³er-thin ³den ³den ³be-wusst! ³hies ³den

Lust!

Luzern
16 Juli 59.
RW

VERZEICHNIS BENUTZTER AUSGABEN

Berlioz

Hector Berlioz' Werke, hrsg. v. Ch. Malherbe und F. Weingartner, 20 Bde., Leipzig 1900—1907.

Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works. Issued by the Berlioz Centenary Committee London in Association with the Calouste Gulbenkian Foundation Lisbon, Kassel usw. 1967ff.

Schumann

Robert Schumanns Werke, hrsg. v. Clara Schumann (Serie I—XIII) und Johannes Brahms (Serie XIV = Supplement), Leipzig 1879—1893.

Wagner

Faksimileausgaben der Autographe

Fünf Gedichte für eine Frauenstimme [Wesendonk-Lieder], Leipzig 1962.

Lohengrin. Vorspiel zur Oper und Einleitung zum 3. Aufzug, Leipzig 1974.

Tristan und Isolde, München 1923.

Die Meistersinger von Nürnberg, München 1922.

Parsifal, München 1925.

Originalausgaben (im Text abgekürzt als „DP“ = Dirigierpart.)

Lohengrin, Leipzig 1852 (Breitkopf & Härtel).

Tristan und Isolde, Leipzig 1860 (Breitkopf & Härtel).

Die Meistersinger von Nürnberg, Mainz 1868 (Schott).

Der Ring des Nibelungen, Mainz 1873, 1874, 1876, 1877 (Schott).

Parsifal, Mainz 1883 (Schott).

Taschenpartituren (im Text abgekürzt als „TP“)

Rienzi, Berlin 1911 (Fürstner, später UE Wien und Leipzig).

Der Fliegende Holländer, Berlin [um 1913].

Tannhäuser, Berlin [um 1913] (Fürstner, später UE Wien und Leipzig).

Lohengrin, Leipzig [um 1913] (Breitkopf und Härtel).

Tristan und Isolde, Leipzig 1904/05 (Breitkopf & Härtel).

Die Meistersinger von Nürnberg, Mainz [um 1913] (Schott).

Der Ring des Nibelungen, Mainz [um 1913] (Schott).

Parsifal, Mainz [um 1913] (Schott).

Sämtliche Taschenpartituren wurden in die Edition Eulenburg übernommen. Die Seitenzahlen änderten sich nur, wo analog den Dünndruckausgaben von Schott zwei oder mehrere Bände in einen zusammengefaßt wurden. Bei Stellennachweisen sind, soweit das möglich war, beide Zählungen angegeben.

Partituren der Edition Peters (im Text abgekürzt als „EP“)

Tannhäuser, Leipzig o. J.

Lohengrin, Leipzig [1917].

Walküre, Leipzig [ca. 1915].

Tristan und Isolde, Leipzig [1915].

Die Meistersinger von Nürnberg, Leipzig [ca. 1915].

Parsifal, Leipzig o. J.

Kritische Gesamtausgaben

Richard Wagners Werke, Musikdramen, Jugendopern, Musikalische Werke, hrsg. v. M. Balling, Leipzig 1907—[um 1923], unvollständig.

Richard Wagner, Sämtliche Werke. In Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München hrsg. v. Carl Dahlhaus, Mainz 1970ff (Dokumente) und 1974ff (Partituren).

Weber

Carl Maria von Weber. Musikalische Werke. Erste kritische Gesamtausgabe unter Leitung von H. J. Moser, Augsburg 1926ff (nur drei Bände erschienen).

LITERATUR-VERZEICHNIS

Benutzt sind die üblichen Abkürzungen, s. z. B. Die Musik in Geschichte und Gegenwart XIV S. V—X.

Literatur zum Tanz im Zusammenhang mit dem Freischützwalzer s. am Schluß.

- Abert, Hermann: Carl Maria von Weber und sein Freischütz, in Jb. Peters für 1926, Leipzig 1927, S. 9—30.
- Robert Schumann, Berlin ¹1903, ²1910, ³1917 und ⁴1920.
- Abraham, Gerald: The Flying Dutchman: Original Version, in ML 20, 1939, S. 412—419.
- The Three Scores of Schumann's D minor Symphony, in MT 1940, S. 105—109.
- Schumann's opp. II und III, in MMR 1946, S. 123—127 und 162—164 (deutsch in NZfM 117, 1956, S. 404—407).
- Schumann's „Jugendsinfonie“ in G minor, in MQ 37, 1951, S. 45—60.
- Slavonic and Romantic Music. Essays and Studies, London 1968 (in dieser Aufsatzsammlung sind alle oben genannten Beiträge wiedergedruckt).
- (Hrsg.) Schumann. A Symposium (mit Beiträgen von W. Reich, K. Dale, M. Cooper, A. E. F. Dickinson, M. Carner, M. Lindsay, G. Abraham und J. Horton), London, New York, Toronto 1952.
- Abraham, Lars Ulrich: Harmonielehre II. Beispiele, Aufgaben, Erläuterungen, Köln 1969.
- Adler, Guido: Richard Wagner. Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien, Leipzig 1904, München ²1923.
- Adorno, Theodor W.: Versuch über Wagner, Frankfurt 1952 (zitiert ist die Taschenbuchausgabe München-Zürich 1964).
- Zur Partitur des „Parsifal“, in Moments musicaux, Frankfurt 1964, S. 52—57.
- Die Bilderwelt des Freischütz, ebenda S. 40—46.
- Albrecht, Otto E.: A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries, Philadelphia 1953.
- Allevy, Marie-Antoinette, La Mise en Scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle, 2 Bde., Paris 1938 (Nachdruck Genf 1976).
- Allfeld, J. B.: Tristan und Isolde von Richard Wagner. Kritisch beleuchtet mit einleitenden Bemerkungen über Melodie und Musik, München (Vorwort: Juni) 1865.
- Altmann, Wilhelm: Vier Briefe Richard Wagners an Robert Schumann, in Die Musik IV, 1904/05, Heft 10, S. 223—230.
- R. Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt, Leipzig 1905.
- Ambros, August Wilhelm: Culturhistorische Bilder aus der Gegenwart, Leipzig 1860, ²1865 (darin: C. M. von Weber in seinen Beziehungen zu den Romantikern der deutschen Literatur, S. 42—50; R. Schumanns Tage und Werke, S. 51—96; Die neu-deutsche Schule, S. 129—192; Die Tanzmusik seit hundert Jahren, S. 193—225).
- Anheisser, Siegfried: Das Vorspiel zu Tristan und Isolde und seine Motivik, in ZfMw 3, 1920/21, S. 257—304.

- Arend, Max: Harmonische Analyse des Tristanvorspiels, in BB 24, 1901, S. 160—169.
- Ashley, Douglas Daniels: The role of the piano in Schumann's Songs, Diss. Northwestern Univ. (Illinois) 1973 (microfilm-xerography 1974).
- Bailey, Robert: Wagner's Musical Sketches for „Siegfrieds Tod“, in Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk (ed. H. Powers), Princeton 1968, S. 459—494.
- The Genesis of „Tristan und Isolde“ and a Study of Wagner's Sketches and Drafts for the first Act (Diss. Princeton 1969), microfilm-xerography 1974.
- The Evolution of Wagner's Compositional Procedures after „Lohengrin“, in Kgr.-Ber. Kopenhagen 1972, S. 240—246.
- [Wagner:] The Method of Composition, in The Wagner Companion (hrsg. v. P. Burbidge und R. Sutton — s. d. — 1979) S. 269—338.
- Barzun, Jacques: Berlioz and the Romantic Century, 2 Bde., New York und London, 1950, 1956 und 1969 (mit ausführlicher Bibliographie in Bd. 2 S. 383—458).
- Bass, E. C.: Thematic procedures in the Symphonies of Berlioz, Diss. North Carolina 1964.
- Musical Time and Space in Berlioz, in MR 30, 1969, S. 211—219.
- Bauer, Hans-Joachim: Wagners „Parsifal“. Kriterien der Kompositionstechnik, München-Salzburg 1977 (Berliner musikwiss. Arbeiten Bd. 15).
- Beaufils, Marcel: La Musique de Piano de Schumann, Paris 1951.
- Becker, Heinz: Die historische Bedeutung der Grand Opéra, in Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Regensburg 1965, S. 151—159 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. W. Salmen, Bd. 1).
- Die „Couleur local“ als Stilcategory der Oper, in „Die ‚Couleur locale‘ . . .“ (hrsg. v. H. Becker — s. dort — 1976), S. 23—45.
- (Hrsg.) Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1976 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 42).
- Becker, Wolfgang: Die deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber 1817—1826, Berlin 1962 (Theater und Drama Bd. 22).
- Becking, Gustav: Zur musikalischen Romantik, in Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 2, 1924, S. 581—615.
- Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928.
- Bekker, Paul: Wagner. Das Leben im Werke, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1924.
- Berlioz, Hector: Grand Traité d'Instrumentation et d'orchestration modernes, Paris 1844 (deutsch — „Instrumentationslehre“ — ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1904).
- Voyage Musical en Allemagne et en Italie, Paris 1844 (darin: „Première représentation du Freyschütz“, S. 267—281).
- Mémoires, Paris 1870 (deutsch als „Lebenserinnerungen“ von H. Scholz, München 1914).
- Literarische Werke (deutsch von E. Ellès, G. Savic und D. Schultz), 10 Bde., Leipzig 1903—1909.
- Boal, Dean Elmar: A Comparative Study of Existing Manuscripts and Editions of the Robert Schumann Sonate in F Sharp Minor op. 11 for Piano, Diss. University of Colorado 1959.

- Bockholdt, Rudolf: Die idée fixe der Phantastischen Symphonie, in AfMw 30, 1973, S. 190—207.
- Berlioz-Studien, Tutzing 1979 (MVM 29).
- Boetticher, Wolfgang: Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk, Berlin 1941 (Veröffentlichung der Deutschen Robert-Schumann-Gesellschaft: Festschrift zur 130. Wiederkehr des Geburtstages von Robert Schumann).
- Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen, Berlin 1942.
- X — Neue textkritische Forschungen zu R. Schumanns Klaviermusik, in AfMw 25, 1968, S. 46—76.
- X — Zur Zitatpraxis in Robert Schumanns frühen Klavierwerken, in Speculum musicae artis, Festschrift für H. Husmann (hrsg. v. H. Becker und R. Gerlach), München 1970, S. 63—73.
- Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen, Teil I: Opus 1—6, Wilhelmshaven 1976.
- Bollert, Werner und Lemke, Arno: Carl Maria von Webers Briefe an Gottfried Weber, in Jahrbuch des Staatl. Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1972, Berlin 1973, S. 7—103.
- Brahms, Johannes: Briefwechsel, hrsg. v. M. Kalbeck, W. Altmann, R. Barth, A. Moser, L. Schmidt, J. Röntgen, E. Wolff und C. Krebs, 16 Bde., Berlin 1906—1921. (Nachdruck Tutzing 1974).
- Brahms, Johannes und Schumann, Clara: Briefe aus den Jahren 1853—1896, hrsg. v. Berthold Litzmann, 2 Bde., Leipzig 1927.
- Breig, Werner: Das Schicksalskünde-Motiv im Ring des Nibelungen. Versuch einer harmonischen Analyse, in „Das Drama R. Wagners . . .“ (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. d. — 1970) S. 223—234.
- Breithaupt, Rudolf Maria: Richard Wagners Klaviermusik, in Die Musik 3 (1903/04), 4. Quartal S. 108—134.
- Brendel, Franz: Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy und die Entwicklung der modernen Tonkunst überhaupt, in NZfM am 19. 2. 1845.
- Brinkmann, Reinhold: „Drei Fragen stell’ ich mir frei“. Zur Wanderer-Szene im 1. Akt von Wagners „Siegfried“, in Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung 1972, Berlin 1973, S. 120—162.
- Mythos, Geschichte, Natur. Zeitkonstellationen im „Ring“, in „R. Wagner . . .“ (hrsg. v. S. Kunze — s. d. — 1978) S. 61—77.
- Brion, Marcel: Robert Schumann und die Welt der Romantik (deutsch von Hans Kühner), Zürich und Stuttgart 1955.
- Bücken, Ernst: Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne, Potsdam 1929.
- Bülow, Hans von: Briefe und Schriften, 8 Bde., Leipzig 1899—1911.
- Burbridge, Peter und Sutton, Richard (Hrsg.): The Wagner Companion (mit Beiträgen von P. Burbridge, R. Gray, M. Black, J. Warrack, R. David, M. Tanner, D. Cooke, R. Bailey, C. v. Westernhagen, L. Beckett, G. Skelton und Z. v. Kraft), London und Boston 1979.
- Capellen, Georg: Harmonik und Melodik bei Richard Wagner, in BB 25, 1902, S. 3—23.
- Carner, Mosco: Mahler’s Re-scoring of the Schumann Symphonies, in MR 2, 1941, S. 97—110 (vgl. Cohen).
- The History of the Waltz, London 1948.
- [Schumann:] The Orchestral Music, in „Schumann. A Symposium“ (hrsg. v. G. Abraham — s. d. — 1952) S. 176—244.

- Chailley, Jacques: *Tristan et Isolde de Richard Wagner*, 2 Bde., Paris 1963 (= Les cours de Sorbonne 1962—63). Nahezu unveränderter Nachdruck in einem Band, Paris 1972 (Collection d'explications des Textes Musicaux N. 3).
- Chop, Max: *Wagners Tondramen*, 2 Bde., Leipzig o. J.
- Coeuroy, A.: *Schumann. La vie, l'oeuvre*, Paris 1950.
- Cohen, Mosco [nannte sich später Carner, s. MGG Suppl. I Sp. 1328]: *Studien zur Sonatenform bei R. Schumann*, Diss. (mschr.) Wien 1928.
- Conrad, Dieter: *Schumanns Liedkompositionen — von Schubert her gesehen*, in *Mf* 24, 1971, S. 135—163.
- Cooke, Deryck: *Wagner's Musical Language*, in *The Wagner Companion* (hrsg. v. P. Burbridge und R. Sutton — s. d. — 1979) S. 225—268.
- Correll s. unter [Roesner]-Correll, Linda.
- Cornelissen, Thilo: *C. M. v. Webers „Freischütz“ als Beispiel einer Opernbehandlung*, Berlin 1940 („Die Oper“, Schriftenreihe zum Musikunterricht in der mittleren und höheren Schule).
- Culshaw, John: *Reflections on Wagner's Ring*, London 1976.
- Dadelsen, Georg von: *Alter Stil und alte Techniken in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Diss. (mschr.) Berlin 1951.
- X — R. Schumann und die Musik J. S. Bachs, in *AfMw* 14, 1957, S. 46—59.
- Dahms, Walter: *Schumann*, Berlin und Leipzig 1916.
- Dahlhaus, Carl: *Wagners Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode“*, in *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1965, S. 179—194 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* Bd. 1).
- *Formprinzipien in Wagners „Ring des Nibelungen“*, in *Beiträge zur Geschichte der Oper*, hrsg. v. H. Becker, Regensburg 1969, S. 81—124 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* Bd. 15).
- *Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner*, in *„Das Drama R. Wagners . . .“* (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. dort — 1970), S. 17—40.
- *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974 (*Berliner musikwiss. Arbeiten* Bd. 7).
- *Das unterbrochene Hauptwerk. Zu Wagners Siegfried*, in *„Das Drama R. Wagners . . .“* (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. dort — 1970), S. 235—238.
- *Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen. Vortrag gehalten am 9. 12. 1969 in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste zu München*, München 1970.
- *Wagners Ästhetik*, Bayreuth 1971.
- *Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971.
- *Form und Motiv im „Ring des Nibelungen“*, in *Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“* Bd. 5, Regensburg 1971.
- *Über den Schluß der „Götterdämmerung“*, in *„R. Wagner, Werk und Wirkung“* (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. dort — 1971) S. 97—115.
- *Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff*, in *Analecta Musicologica* 11, 1972, S. 290—303.
- *Richard Wagner: Loges Erzählung aus „Das Rheingold“*, in *Melodielehre*, hrsg. v. L. U. Abraham und C. Dahlhaus, Köln 1972, S. 62—66.
- *Studien zu romantischen Symphonien*, in *Jb. des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 1972 (1973), S. 104—119.
- *Wagners „Kunst des Übergangs“. Der Zwiegesang in „Tristan und Isolde“*, in *Zur Musikalischen Analyse*, hrsg. v. Gerhard Schumacher, Darmstadt 1974, S. 475—486 (*Wege der Forschung* 257).

- *Relationes harmonicae*, in AfMw 32, 1975, S. 208—227.
- Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax, in ZfMth 9, 1978, Heft 2 S. 16—26.
- (Hrsg.) Richard Wagner. Werk und Wirkung, Regensburg 1971 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 26).
- (Hrsg.) Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, Regensburg 1970 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 23).
- Dale, Kathleen: [Schumann:] The Piano Music, in „Schumann. A Symposium“ (hrsg. v. G. Abraham — s. d. — 1952) S. 12—97.
- Darcy, Warren Jay: Formal and Rhythmic Problems in Wagner's Ring Cycle, Diss. Univ. of Illinois at Urbana-Champaign 1973.
- Daube, Otto: „Ich schreibe keine Symphonien mehr“. Richard Wagners Lehrjahre nach den erhaltenen Dokumenten, Köln 1960.
- Deathridge, John: Wagner's Rienzi. A reappraisal based on a study of the sketches and drafts, Oxford 1977.
- Degen, Max: Die Lieder von Carl Maria v. Weber, Freiburg 1924.
- Dickinson, A. E. F.: The Music of Berlioz, London 1972.
- Dömling, Wolfgang: „En songeant au temps . . . à l'espace . . .“ Über einige Aspekte der Musik Hector Berlioz', in AfMw 33, 1976, S. 241—260.
- Donington, Robert: Wagner's „Ring“ and its Symbols. The Music and the Myth, London 1963.
- Dubitzky, Franz: Der Charakter der Akkorde bei Wagner, in ZIMG 14, 1912/13, S. 153—158, 193—201 und 223—230.
- Von der Herkunft Wagnerscher Themen, Langensalza 1912 (Musik. Magazin Heft 50).
- Dünnebeil, Hans: Schrifttum über Carl Maria von Weber, Berlin 1947.
- Carl Maria von Weber. Ein Brevier, Berlin 1949.
- Edler, Arnfried: „In ganz neuer und freier Form geschrieben“. Zu Liszts Phantasie und Fuge über den Choral „Ad nos salutarem undam“, in Mf 25, 1972, S. 249—258.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts „Don Giovanni“, Beihefte zum AfMw 12, Wiesbaden 1972.
- Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 1979 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 58) [Der darin S. 200—211 enthaltene Beitrag „Die Freischütz-Ouvertüre. Eine historische Interpretation“ ist mir erst während der Drucklegung bekannt geworden, so daß ein Einarbeiten in den Text nicht mehr möglich war].
- Einstein, Alfred: Die Romantik in der Musik, Vaduz 1949.
- Eismann, Georg: Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen, 2 Bde., Leipzig 1956.
- Nachweis der internationalen Standorte von Notenautographen Robert Schumanns, in Sammelbände der Robert-Schumann-Gesellschaft II, 1966, S. 7—37, Leipzig 1967.
- Engel, Hans: Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt, Leipzig 1927.
- Wagner und Spontini, in AfMw 12, 1955, S. 167—177.
- Versuche einer Sinndeutung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“, in Mf 10, 1957, S. 225—241.

- Engelsmann, Walter: Die „Konstruktion“ der Melodie in Wagners „Tristan und Isolde“, in Bayreuther Festspielführer 1938, S. 145—156.
- Wagners musikalisches Kompositionsverfahren, in Das Bayreuther Festspielbuch 1951.
- Ergo, Emil: Über Richard Wagners Harmonik und Melodik. Ein Beitrag zur Wagnerschen Harmonik, Leipzig 1914.
- Erler, s. R. Schumann, Briefe.
- Erpf, Hermann: Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, Leipzig 1927 (Nachdruck Wiesbaden 1969).
- Federhofer-Königs, Renate: Der Briefwechsel von W. J. von Wasielewski (1822—1896) in seiner Bedeutung für die Schumann-Forschung, in Convivium musicorum, Festschrift W. Boetticher, Berlin 1974, S. 52—67.
- Federlein, Gottlieb: „Das Rheingold“ von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des Vorspiels zum „Ring des Nibelungen“, in Mus. Wochenblatt 2, 1871, S. 210—13, 241—44, 277—79, 307—10, 323—25, 356—58, 370—74 und 387—89.
- „Die Walküre“ von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas, in Mus. Wochenblatt 3, 1872, S. 211, 241—47, 259—61, 277—79, 292—96, 310—13, 321—24, 369—74, 385—90, 401—405, 433—39, 453—56, 467—70 und 497—503.
- Feldmann, Fritz: Zur Frage des „Liederjahres“ bei R. Schumann, in AfMw 9, 1952.
- Fellinger, Imogen: Bemerkungen zur Dynamik Wagners, in „Das Drama R. Wagners . . .“ (hrsg. v. C. Dahlhaus, — s. d. — 1970), S. 149—160.
- Filippi, Filippo: Musica e musicisti, Milano 1876 (deutsch: Richard Wagner. Eine musikalische Reise in das Reich der Zukunft, aus dem Italienischen von F. Furchheim, Leipzig 1876 [Bericht über das Wagner-Fest in Weimar 1870]).
- Finscher, Ludwig: Über den Kontrapunkt der Meistersinger, in „Das Drama R. Wagners . . .“ (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. d. — 1970), S. 303—312.
- Flehsig, Irmtraud: Beziehungen zwischen textlicher und musikalischer Struktur in Richard Wagners Tristan und Isolde, in: „Das Drama R. Wagners . . .“ (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. d. — 1970) S. 239—257.
- X Floros, Constantin: Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts, in Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 2, Hamburg 1977, S. 7—62.
- Frager, Malcolm: The manuscript of the Schumann piano concerto, in Current Musicology 15, 1973, S. 83—87.
- Frese, Christhard: Dramaturgie der großen Opern Giacomo Meyerbeers, Berlin-Lichterfelde 1970.
- Friedland, Martin: Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik, Leipzig 1930.
- Friedman, Philip: Radical harmonic procedures in Berlioz, in MR 21, 1960, S. 282—296.
- Fugo, Charles Leonhard: A comparative study of melodic motives in selected piano cycles of Robert Schumann, Diss. Indiana 1973.
- Fuller-Maitland, John Alexander: Robert Schumann 1810—1856, London 1913.
- Schumann's Pianoforte Works, London 1927.
- Gardner, John: [Schumann] The Chamber Music, in R. Schumann . . . (hrsg. v. A. Walker — s. d. — 1972), S. 200—240.

- Gebhardt, Arnim: Robert Schumann als Symphoniker, Regensburg 1968 (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 20).
- Geck, Martin: Bach und Tristan — Musik aus dem Geist der Utopie, in Bach-Interpretationen (hrsg. v. M. Geck), Göttingen 1969.
- Geiringer, Karl: Schumanniana im Besitz von Johannes Brahms, in Convivium musicorum, Festschrift für W. Boetticher, Berlin 1974, S. 79—82.
- George, André: Tristan et Isolde de Richard Wagner. Étude historique et critique. Analyse musicale, Paris [1928].
- Georgiades, Thrasybulos: Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967.
- Gerlach, Reinhard: Musik und Sprache in Wagners Schrift „Oper und Drama“. Intention und musikalisches Denken, in „R. Wagner, Werk und Wirkung“ (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. d. — 1971) S. 9—39.
- Mendelssohns Kompositionsweise. Vergleich zwischen Skizzen und Letztfassung des Violinkonzerts op. 64, in AfMw 28, 1971, S. 119—133.
- Mendelssohns schöpferische Erinnerung der „Jugendzeit“, in Mf 25, 1972, S. 142—152.
- Gertler, Wolfgang: Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken (Diss. Freiburg), Leipzig 1931.
- Glasenapp, Carl-Friedrich: Wagner-Enzyklopädie, 2 Bde., Leipzig 1891.
- Das Leben Richard Wagners, 6 Bde., Leipzig 1894—1911.
- Goldenberg, Rosalie: Der Klaviersatz bei Schumann, Diss. (mschr.) Wien 1930.
- Golther, Wolfgang (Hrsg.): Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871, Berlin ²² 1904.
- Goslich, Siegfried: Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper, Leipzig 1937.
- Die deutsche romantische Oper, Tutzing 1975.
- Gras, A. H.: A Study of „Der Freischütz“ by C. M. von Weber, Diss. Northwestern Univ. (Ill.) 1968 [war mir nicht erreichbar].
- Grasberger, Franz: Der Dirigent Robert Schumann, in ÖMZ 22, 1967, S. 584—589.
- Griesser, Luitpold: R. Wagners Tristan und Isolde. Ein Interpretationsversuch, Wien und Leipzig (1917).
- Grove, George: Schumann's Symphonie in B Flat, in MT 49, 1908, S. 384—387.
- Schumann's Symphonie in E Flat, The Renish, in MT 50, 1909, S. 788—792.
- Grunsky, Karl: Wagner als Sinfoniker, in R. Wagner-Jahrbuch I, Leipzig 1906, S. 227—244.
- Das Vorspiel und der erste Akt von „Tristan und Isolde“, in R. Wagner-Jahrbuch II, Berlin 1907, S. 207—284.
- Die Rhythmik im Parsifal, in Wagner-Jahrbuch 3, Berlin 1908, S. 276—370.
- Die Technik des Klavierauszugs. Entwickelt am dritten Akt von Wagners Tristan, Leipzig 1911.
- Gümpel, Karl-Werner: Zum Problem der Programmusik bei Robert Schumann, in Die Musikerziehung 6, 1952.
- Gumprecht, Otto: Richard Wagner und sein Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen“. Eine kritische Studie, Leipzig 1873.
- Neue Musikalische Charakterbilder, Leipzig 1876 (darin: „Richard Wagner“ S. 149—252).
- Gurlitt, Willibald: Robert Schumann in seinen Skizzen gegenüber Beethoven, in Beethoven-Zentenarfeier, Int. Musikhist. Kongress, Wien 1927, S. 91—94.

- Robert Schumann und die Romantik in der Musik. Rede bei der Robert Schumann-Feier der Stadt Düsseldorf . . . am 1. Oktober 1950, in: 106. Niederrheinisches Musikfest in Düsseldorf, Jahrbuch 1951, S. 1—20.
- Form in der Musik als Zeitgestaltung, Mainz 1954.
- Gutman, Robert: Richard Wagner. The Man, his Mind and his Music, New York 1968 (deutsch von H. Leuchtmann, München 1970).
- Haas, Robert: Karl Maria von Weber in Prag (1813—1816), in Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 52, 1914, S. 512—527.
- Hahn, Kurt: Schumanns Klavierstil und die Klaviere seiner Zeit, in R. Schumann . . . Festschrift (hrsg. von H. J. Moser und E. Rebling — s. d. — 1956) S. 120—128.
- Halm, August: Von Grenzen und Ländern der Musik. Gesammelte Aufsätze, München 1916 (darin: Über Richard Wagners Musikdramen, S. 1—78).
- Hamburger, Povel: Subdominante und Wechseldominante. Eine entwicklungsgeschichtliche Untersuchung, Wiesbaden 1955.
- Hanslick, Eduard: Die moderne Oper. Kritiken und Studien, Berlin 1875, ²1876.
- Musikalische Stationen (= Bd. 2 von Die moderne Oper), Berlin 1880.
- Aus dem Opernleben der Gegenwart (= Bd. 3 von Die moderne Oper), Berlin 1884.
- Hapke, Walter: Die musikalische Darstellung der Gebärde in Richard Wagners Ring des Nibelungen, Diss. Münster, Leipzig 1927.
- Hauswald, Günter (Hrsg.): Carl Maria von Weber. Eine Gedenkschrift, hrsg. v. G. Hauswald, Dresden 1951.
- Heine, Heinrich: Zeitungsberichte über Musik und Malerei, hrsg. v. Michael Mann, Frankfurt 1964.
- Heintz, Albert: Richard Wagners Tristan und Isolde. Nach der musikalischen Entwicklung des Werkes in den Motiven dargestellt, Berlin 1891.
- Helms, Sigmund: Der Melodiebau in der Kammermusik Robert Schumanns, in NZfM 131, 1970, S. 194—196.
- Hering, Hans: Orchestrale Klaviermusik, in Acta Musicologica 46, 1974, S. 76—91.
- Das Variative in Schumanns frühem Klavierwerk, in Melos 1975, S. 347—355.
- Herzfeld, Friedrich: Die Tagebücher Carl Maria von Webers, in Allg. Musikzeitung 43, Berlin 1936, S. 785f.
- Musica Nova, Berlin 1954.
- Hindemith, Paul: Unterweisung im Tonsatz, 2 Bde., Mainz 1937/39.
- Hodik, Fritz: Das Horn bei Richard Wagner, Diss. (mschr.) Innsbruck 1937.
- Hoffmann, E. T. A.: Autobiographische, Musikalische und Vermischte Schriften (hrsg. v. Martin Hürlimann), Zürich 1946.
- Schriften zur Musik (hrsg. v. Friedrich Schnapp), München (1963).
- Hohenemser, Richard: Formale Eigentümlichkeiten in Robert Schumanns Klaviermusik, in Fs. Sandberger, München 1918, S. 21—50.
- Hollander, Hans: Zum Symbolismus der drei Parsifal-Vorspiele, in NZ 1968.
- Holoman, Dallas Kern: Autograph Musical Documents of Hector Berlioz, c. 1818—1840, Diss. Princeton Univ. 1974 (microfilm-xerography 1975).
- Homeyer, Helmut: Grundbegriffe der Musikanschauung Robert Schumanns. Ihr Wesen, ihre Bedeutung und Funktion in seinem literarischen Gesamtwerk, Diss. (mschr.) Münster 1956.

- Honsa, Melitta: Synkope, Hemiole und Taktwechsel in den Instrumentalwerken Robert Schumanns, Diss. (mschr.) Innsbruck 1965.
- Hopf, Helmuth: Stilistische Voraussetzungen der Klaviermusik R. Schumanns, Diss. (mschr.) Göttingen 1957.
- Hopkinson, Cecil: A Bibliography of the Musical and Literary Works of Hector Berlioz, Edinburgh 1951.
- Hubert, Jean: Quelques pages de Richard Wagner, Paris 1895.
- Autour d'une Sonate. Étude sur Robert Schumann [Sonate g-moll op. 22], Paris 1898.
- d'Indy, Vincent: Cours de composition musicale, Paris ²1912.
- Isel, Edgar: Wagners Tristanakkorde. Eine „Reminiscenz“, in Die Musik 7, 1907/08, Heft 24, S. 327—332.
- Wagner und die Familie Weber, in Wagner-Jahrbuch, Berlin 1908, S. 52—61.
- Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland, Leipzig und Berlin 1909, ²1921.
- Das Kunstwerk Richard Wagners, Leipzig 1910.
- Wie Wagner am „Ring“ arbeitete: Mitteilungen über die Instrumentations-skizze des „Rheingold“ und andere Manuskripte, in Die Musik 10, Heft 4, 1910/11, S. 67—78.
- Von Wagner angeordnete Striche und Änderungen in „Tristan und Isolde“. Nach der Münchener Hofopern-Partitur [heute Bayerische Staatsbibliothek sig. St. Th. 883] erstmalig veröffentlicht, in Die Musik 12, 1912/13, Heft 15, S. 173—175.
- Jadassohn, Salomon: Melodik und Harmonik bei Richard Wagner, Berlin 1899.
- Jähns, Friedrich Wilhelm: C. M. v. Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Compositionen . . . Berlin 1871 (Nachdruck 1967).
- Jahn, Otto: Gesammelte Aufsätze über Musik, Leipzig 1866 (darin: „Tannhäuser, Oper von R. Wagner“ S. 64—86 und „Lohengrin. Oper von R. Wagner“ S. 112—164).
- Jansen, Gustav F.: Die Davidsbündler. Aus Robert Schumann's Sturm- und Drangperiode. Ein Beitrag zur Biographie R. Schumann's nebst ungedruckten Briefen, Aufsätzen und Portraitskizzen aus seinem Freundeskreise, Leipzig 1883.
- s. auch unter Schumann, Briefe.
- Jones, Gaynor Grey: Backgrounds and themes of the operas of Carl Maria von Weber, Diss. Cornell Univ. 1972.
- Jullien, Jean Lucien Adolphe: Wagner. Sa vie et ses oeuvres, Paris 1886.
- Just, Klaus Günther: Richard Wagner — ein Dichter? Marginalien zum Opernlibretto des 19. Jahrhunderts, in „R. Wagner . . .“ (hrsg. v. S. Kunze — s. d. — 1978) S. 79—94.
- Just, Martin: Die Verwirklichung der funktionalen Tonalität im Kompositionsbeginn, in AfMw 32, 1975, S. 1—11.
- Kalbeck, Max: Johannes Brahms, 4 Bde., Berlin 1904—1914.
- Kapp, Julius: Schumanns Études Symphoniques, in Die Musik 9, 1909/10, Heft 17, S. 314—318.
- Richard Wagner und Robert Schumann, in Die Musik 11, 1911/12, 4. Quartal S. 42—49 und 100—108.

- Karsten, Otto: Die Instrumentation Schumanns, mschr. Diss. Wien 1922 [kein Exemplar im internationalen Leihverkehr. Einziger Nachweis: Musikwissenschaftliches Institut der Univ. Wien].
- Karsten, Werner: Harmonische Analyse des Tristan-Akkordes, in Schweizerische Musikzeitung 91, 1951, S. 291—296.
- Kast, Paul: Die Autographen Robert Schumanns im Besitz der Landes- und Stadtbibliothek [Düsseldorf], in 200 Jahre Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf, Düsseldorf 1970, S. 121—135.
- Keil, Siegmars: Untersuchungen zur Fugentechnik in Robert Schumanns Instrumentalschaffen, Hamburg 1973 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 11).
- Kinsky, Georg: Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog 4. Band: Musik-Autographen, Cöln 1916.
- Klauwell, Otto: Geschichte der Programmmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, Leipzig 1910 (Nachdruck Wiesbaden 1968).
- Klinkhammer, Rudolf: Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik, Regensburg 1971 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 65).
- Knapp, J. Merrill: The Instrumentation Draft of Wagner's „Das Rheingold“, in JAMS 30, 1977, S. 272—295.
- Knaus, Herwig: Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns „Liederkreis“, München-Salzburg 1974.
- Knayer, C.: Schumanns Klavierstil, in Neue Musikzeitung 1911.
- Robert Schumann als Meister der rhythmischen Verschiebungen. Eine Anregung für das Studium seiner Klavierwerke, in Musikpädagogische Blätter 37, 1914, S. 177—179, 201—203, 231—233.
- Kneif, Tibor: Zur Deutung der Rheintöchter in Wagners „Ring“, in AfMw 26, 1969, S. 297—306.
- Knepler, Georg: Richard Wagners musikalische Gestaltungsprinzipien, in Beiträge zur Musikwissenschaft 5, 1963, S. 33—43.
- Konrad, Klaus und Werckmeister, Lutz: Verklärung in H-Dur? Zur Problematik des Tristan-Schlusses, in Programmheft II der Bayreuther Festspiele 1977, S. 65—71.
- Köstlin, Karl: Richard Wagner's Tondrama: Der Ring des Nibelungen. Seine Idee, Handlung und musikalische Komposition, Tübingen 1877.
- Kohlhase, Hans: Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilkritische Untersuchungen, 3 Bde., Hamburg 1979 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 19).
- Koßmaly, Carl: Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen, in AMZ 46, Leipzig 1844, Sp. 1—5, 17—21 und 33—37.
- Kracht, Jerry Donald: Some stylistic problems in the performance of selected orchestral literature from the eighteenth, nineteenth, and twentieth centuries: An essay together with a comprehensive project in orchestral performance, Diss. Univ. of Iowa 1974 (microfilm-xerography 1976) [darin Kap. 3: „Schumann's Symphony No. 4 in D minor op. 120“ S. 83—99, s. auch S. 121—140].
- Krause-Graumnitz, Heinz: Der Wahnmonolog. Eine Studie zu Richard Wagner, „Die Meistersinger von Nürnberg“, in Schriften zur Theaterwissenschaft (hrsg. von der Theaterhochschule Leipzig), Bd. 2, Berlin 1960, S. 365—487.
- Kreiser, Kurt: Carl Gottlieb Reissiger. Sein Leben nebst einigen Beiträgen zur Geschichte des Konzertwesens in Dresden, Dresden 1918.

- Kroll, Erwin: Carl Maria von Weber, Potsdam 1934 (Die großen Meister der Musik).
- Kron, Wolfgang: Die angeblichen Freischütz-Kritiken E. T. A. Hoffmanns, München 1957.
- Kropfner, Klaus: Wagners Tristan und Beethovens Streichquartett op. 130. Funktionen und Strukturen der Einleitungswiederholung, in „Das Drama R. Wagners . . .“ (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. d. — 1970) S. 259—276.
- Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners, Regensburg 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 29).
- Krummacher, Friedhelm: Schwierigkeiten des ästhetischen Urteils über historische Musik. Anmerkungen zu Schumanns Klavierquartett op. 47, in Festschrift Ernst Pepping zum 70. Geburtstag, Berlin 1971, S. 247—268.
- Mendelssohn, der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher, München 1978.
- Kunze, Stefan: Über den Kunstcharakter des Wagnerschen Musikdramas, in „R. Wagner . . .“ (s. u.), 1978, S. 9—24.
- (Hrsg.) Richard Wagner. Von der Oper zum Musikdrama. Fünf Vorträge (von R. Brinkmann, L. Finscher, K. G. Just, S. Kunze und P. Wapnewski), Bern und München 1978.
- Über Melodiebegriff und musikalischen Bau in Wagners Musikdrama, dargestellt an Beispielen aus Holländer und Ring, in „Das Drama R. Wagners . . .“ (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. d. — 1970) S. 111—148.
- Kühn, Hellmut: Brangänes Wächtergesang. Zur Differenz zwischen dem Musikdrama und der französischen großen Oper, in R. Wagner, Werk und Wirkung (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. d. — 1971) S. 117—125.
- Hans Sachs und die „insgeheim gesellschaftliche“ Phantasmagorie. Zur Kritik einer Idee von Theodor W. Adorno, ebenda S. 147—160.
- Kurth, Ernst: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“, Bern 1920, Leipzig 1923.
- Lemke, Arno s. unter Bollert, Werner.
- Lichtenfeld, Monika: Zur Technik der Klangflächenkomposition bei Wagner, in „Das Drama R. Wagners . . .“ (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. d. — 1970) S. 161—167.
- Lichtenhahn, Ernst: Die Bedeutung des Dichterischen im Werk Robert Schumanns (Diss.) Basel 1974.
- Lippmann, Edward A.: Theory and Practise in Schumann's Aesthetics, in JAMS 17, 1964, S. 310—345.
- Artikel Robert Schumann in MGG 12, 1965, Sp. 272—325.
- Lippmann, Friedrich: Wagner und Italien, in *Analecta Musicologica* 11, 1972, S. 200—249.
- Lissa, Zofia: Aufsätze zur Musikästhetik, Berlin 1969 (darin „Zeitstruktur und Zeiterlebnis im Musikwerk“ S. 49—69 und „Stille und Pause in der Musik“ S. 157—183).
- Listl, Paul: Weber als Ouvertürenkomponist (Diss. München 1934), Würzburg 1936.
- Liszt, Franz: Gesammelte Schriften (hrsg. v. La Mara und L. Ramann) 6 Bde., Leipzig 1880—1883.
- Litzmann, Berthold: Clara Schumann, 3 Bde., Leipzig 1902—1908.

- Leipold, Eugen: Die romantische Polyphonie in der Klaviermusik R. Schumanns, Diss. (mschr.) Erlangen 1954.
- Der „C“-Schluß der Davidsbündlertänze von Robert Schumann, in Schweizerische Musikzeitung 96, 1956, S. 439—441.
- Die klangliche Bedeutung paralleler Kantilenen in Schumanns Klaviersätzen, in Schweizerische Musikzeitung 96, 1956, S. 281—285 — unter dem Titel „Vom Melodieklang in Schumanns Klaviermusik“ auch in NZfM 117, 1956, S. 415—418 (dieser zweifach veröffentlichte Aufsatz entspricht den Seiten 72—80 der mschr. Diss.).
- Lobe, Johann Chr.: Gespräche mit Weber, in Fliegende Blätter für Musik, Leipzig 1853, Heft 1.
- Lorenz, Alfred: Das Formproblem in Richard Wagners Musik. Gedanken und Studien. I. Teil: Morphologie. 1. Der Ring des Nibelungen, Diss. Frankfurt 1922, als Handschrift vervielfältigt, München 1922 [= Erstfassung von „Das Geheimnis der Form . . .“ Bd. 1].
- Das Geheimnis der Form bei Wagner. I: Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen, Berlin 1924 — II: Der musikalische Aufbau von Richard Wagners Tristan und Isolde, Berlin 1926 — III: Der musikalische Aufbau der Meistersinger, Berlin 1931 — IV: Der musikalische Aufbau von Richard Wagners Parsifal, Berlin 1933.
- Ludwig, Ingeborg: Die Klanggestaltung in Richard Wagners „Parsifal“. Ein Beitrag zur Erhellung von Idee und Materie des Gesamtkunstwerkes, Diss. (mschr.) Hamburg 1970.
- Lüpke, Gustav von: Schumann und die Programmmusik, in Neue Musik-Zeitung 27, 1906, S. 405—407.
- Machlin, Paul S.: Wagner, Durand and „The Flying Dutchman“. The 1852 Revisions of the Overture, in ML 55, 1974, S. 410—428.
- Mack, Dietrich: Zur Dramaturgie des „Ring“, in „R. Wagner, Werk und Wirkung“ (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. d. — 1971) S. 53—63.
- Mack, Heinrich: Oper und Musik in Dresden und Wien im Jahre 1820, in Zs. für Bücherfreunde 1913, S. 335—350.
- Maedklenburg, A.: Der Fall Spontini — Weber, in ZfMw 6, 1924, S. 449—465.
- Mahling, Christoph-Hellmut: Zum Problem fiktiver Nationalstile in der Oper des 19. Jahrhunderts, in „Die ‚Couleur locale‘ . . .“ (hrsg. v. Heinz Becker — s. d. — 1976) S. 47—73.
- Maniates, Maria Rika: The D Minor Symphonie of Robert Schumann, in Fs. W. Wiora, Kassel 1967, S. 441—447.
- Mann, Thomas: Leiden und Größe Richard Wagners. Vortrag am 10. 2. 1933 im Auditorium maximum der Universität München, gedruckt in Die Neue Rundschau 44, 1933, H. 4 (Neudruck in Thomas Mann, Wagner und unsere Zeit, Aufsätze — Betrachtungen — Briefe, hrsg. v. Erika Mann, Frankfurt 1963 und Thomas Mann, Essays Bd. 3, Schriften über Musik und Philosophie, erläutert von H. Kurzke, Frankfurt 1978).
- Martersteig, Max: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung, Leipzig 1904, ²1924.
- Marx, Adolph Bernhard: Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege, [Leipzig] 1855, ²1873.
- Mayrberger, Carl: Die Harmonik Richard Wagner's an den Leitmotiven des Vorspiels zu „Tristan und Isolde“ erläutert, in BB 4, 1881, S. 169—180.

- Mayerhofer, Gottfried: Carl Neuner (1778—1830). Sein Leben und seine Musik zur Tragödie „Der Freischütze“ . . . mschr. Diss. München 1933 (mit 2 Beilagen und separaten Notenbeispielen).
- Abermals vom Freischützen. Der Münchener „Freischütz“ von 1812, Regensburg 1959 [= Veröffentlichung des Münchner Librettos von 1812, entspricht Anhang I der Diss.].
- Mesnard, Léonce: Un successeur de Beethoven. Étude sur Robert Schumann, Paris 1876.
- Mitchell, William J.: The Tristan Prelude. Techniques and Structure, in *The Music Forum* I, 1967, S. 162—203.
- Moscheles [Charlotte]: Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern hrsg. von seiner Frau, 2 Bde., Leipzig 1872—1873.
- Moser, Hans Joachim und Rebling, Eberhard: R. Schumann. Aus Anlaß seines 100. Todestages hrsg. im Auftrag des Deutschen Schumann-Komitees, Leipzig 1956.
- Moser, Max: Richard Wagner in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts, Diss. Bern 1938.
- Mühler, Robert: Die alte Weise. 100 Jahre „Tristan und Isolde“, in *NZfM* 126, 1965, S. 282f.
- Müller, Gottfried: Daniel Steibelt. Sein Leben und seine Klavierwerke, Leipzig, Straßburg und Zürich 1933 (Slg. musikwiss. Abhandlungen Bd. 10).
- Mütterlein, Max: Georg Semper und dessen Monumentalbauten am Dresdner Theaterplatz, in *Neues Archiv für sächsische Geschichte* 34, S. 314.
- Munte, Frank: Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über Robert Schumann 1856—1970, Hamburg 1972.
- Musiol, Karl: Über die Herkunft eines Tannhäuser-Motivs, in *Mf* 21, 1968, S. 45—47.
- Nemec, Zdenek: Weberova Prazská léta, Prag 1944 (mit einem Verzeichnis der Mitwirkenden und des Opernrepertoires in Prag 1813—1816, S. 167—206).
- Neukomm, Edmond: Histoire de Freischütz, Paris 1867.
- Neumann, Angelo: Erinnerungen an Richard Wagner, Leipzig 1907.
- Newman, Ernest: The Life of Richard Wagner, 4 Bde., New York 1933—1946.
- Wagner Nights, London und New York 1950.
- Newman, William S.: The Sonata since Beethoven, Chapel Hill 1969, 1972 (= A History of the Sonata Idea, Bd. 3).
- Niecks, Frederick: Robert Schumann (hrsg. v. Christina Niecks), London und Toronto 1925 (enthält als Anhang „Schumanniana, Reminiscences, Anecdotes, and Discussions“ aus Schumanns Düsseldorfer Jahren, erstmal 1884 in *Monthly Musical Record* veröffentlicht).
- Niemöller, Klaus Wolfgang: Zur nicht-tonalen Thema-Struktur von Liszts Faust-Symphonie, in *Mf* 22, 1969, S. 69—72.
- Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner (1888).
- Nietzsche contra Wagner (1888).
- Niggli, Arnold: Robert Schumann. 1. Symphonie erläutert, Frankfurt [1895] (Der Musikführer 35).
- Robert Schumann. 2. Symphonie erläutert, Frankfurt [1897] (Der Musikführer 68).

— Robert Schumann. 3. Symphonie erläutert, Frankfurt [1898] (Der Musikführer 128).

Unverändert abgedruckt sind die Beiträge von Niggli auch in „Meisterführer Nr. 13“ der Schlesingerschen Musikbibliothek, Berlin [1912].

Nitsche, Peter: Transponierte Notation bei Wagner. Zum Verhältnis von Notation und Instrument, in „R. Wagner, Werk und Wirkung“ (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. d. — 1971) S. 221—236.

Noske, Frits: Das exogene Todesmotiv in den Musikdramen Richard Wagners, in Mf 31, 1978, S. 285—302.

Nowalis, Susan Marie R. S. M.: Timbre as a structural device in Berlioz' Symphonies, Diss. Case Western Reserve Univ. 1975.

Overhoff, Kurt: Die Musikdramen Richard Wagners. Eine thematisch-musikalische Interpretation, Salzburg 1967.

Pahl, Peter W.: Raum und Zeit in Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ (theaterwiss. Hauptseminararbeit, München 1973/74, Ex. Bayerische Staatsbibliothek).

Palm, Albert: Ästhetische Prinzipien in der französischen Musiktheorie des frühen 19. Jahrhunderts, in AfMw 22, 1965, S. 126—139.

Parrott, Jan: A plea for Schumann's Op. 11, in ML 33, 1952, S. 55—58.

Pessenlehner, Robert: Hermann Hirschbach. Der Kritiker und Künstler. Ein Beitrag zur Geschichte des Schumannkreises und der musikalischen Kritik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Diss. Frankfurt/M., Düren 1932.

Petersen, Peter: Die dichterisch-musikalische Periode. Ein verkannter Begriff Richard Wagners, in Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 2, Hamburg 1977, S. 105—123.

Pfützner, Hans: Webers „Freischütz“, in Ges. Schriften Bd. 1, Augsburg 1926, S. 77—84.

— Was ist uns Weber?, ebenda S. 85—108.

Plantinga, Leon: Schumann as critic, New Haven und London 1967.

Poos, Heinrich: Zur Tristanharmonik, in Festschrift E. Pepping zum 70. Geburtstag, Berlin 1971 S. 269—297 (Auszug daraus auch in Kgr.-Ber. Bonn 1970, Kassel [1973] S. 539—542).

Porges, Heinrich: Tristan und Isolde [Manuskript von 1867] nebst einem Briefe R. Wagners hrsg. v. H. v. Wolzogen, Leipzig 1906 (Näheres zur Entstehung der Schrift im Vorwort S. III—VI von H. v. Wolzogen).

— Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876, Chemnitz 1881—1896.

Primmer, Brian: The Berlioz Style. London 1973.

Prod'homme, J. G.: Hector Berlioz. Leben und Werke (deutsch von Ludwig Frankenstein), Leipzig 1906.

— Les deux „Benvenuto Cellini“ de Berlioz, in SIMG 14, 1912—13, S. 449—460.

Prüfer, Arthur: Novalis' Hymnen an die Nacht in ihren Beziehungen zu Wagners „Tristan und Isolde“, in Wagner-Jahrbuch I, 1906, S. 290—304.

X Puchelt, Gerhard: Robert Schumann und die Variation für Klavier, in NZfM 133, 1972, S. 683—686.

- Rathbun, James Ronald: A textual history and analysis of Schumann's sonatas op. 11, op. 14, and op. 22: An Essay together with a comprehensive project in piano performance, Diss. Univ. of Iowa 1976 (microfilm-xerography 1977).
- Rebling, Eberhard s. unter H. J. Moser.
- Reckow, Fritz: Zu Wagners Begriff der „unendlichen Melodie“, in „Das Drama R. Wagners . . .“ (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. d. — 1970) S. 81—110.
- „Unendliche Melodie“, Artikel in HmT (1971).
- Redlich, Hans Ferdinand: Schumann Discoveries, in Monthly Musical Record 80, 1950, S. 143—147, 182—184.
- Schumann Discoveries: a Postscript, ebenda 80, S. 261—265 und 81, 1951, S. 14—16.
- Reimann, Heinrich: Robert Schumanns Leben und Wirken, Leipzig 1887.
- Reti, Rudolph: The thematic process in music, New York 1951.
- Riehl, Wilhelm Heinrich: Musikalische Charakterköpfe, Bd. 1 Stuttgart ⁴1868, Bd. 2 ³1869 (darin: „Der musikalische Dramatiker des französischen Kaiserthums, Gasparo Spontini“ Bd. 1 S. 179—204 und „K. M. von Weber als Klaviercomponist“ Bd. 2 S. 260—301).
- Riemann, Hugo: Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik, 3 Bde., Leipzig 1895—1901 (in III S. 204—214: „Hie Wagner! Hie Schumann!“).
- Riemann, Ludwig: Über das Wesen des Klavierklanges und seine Beziehungen zum Anschlag, Leipzig 1911.
- Ritter, Gertrud: Studien zu Richard Wagners „Tristan und Isolde“ (Diss.) Frankfurt 1933 (Teildruck).
- Ritzel, Fred: Materialdenken bei Liszt. Eine Untersuchung des „Zwölftonthemas“ der Faust-Symphonie, in Mf 20, 1967, S. 289—294.
- Roesner, Linda Correll (= Correll, Linda): Structural revisions in the String Quartets op. 41 of Robert Schumann, in Current Musicology N. 7, 1968, S. 87—95.
- Studies in Schumann Manuscripts: with particular reference to sources transmitting instrumental works in the larger forms, 2 Bde., Diss. New York 1973 (microfilm-xerography 1975).
- The Autograph of Schumann's Piano Sonata in F Minor op. 14, in MQ 61, 1975, S. 98—130.
- Rubinstein, Joseph: Ueber die Schumann'sche Musik, in BB 2, 1879, S. 216—229.
- Sams, Eric: The Songs of Robert Schumann, London 1969, ²1975.
- [Schumann] The Songs, in „R. Schumann . . .“ (hrsg. v. A. Walker — s. d. — 1972), S. 120—161.
- Schumann and the Tonal Analogue (ebenda S. 390—405).
- Sandford, G. Th.: The Ouvertures of H. Berlioz, London 1964, New York 1965.
- Scharschuch, Horst: Gesamtanalyse der Harmonik von Richard Wagners „Tristan und Isolde“, 2 Bde., Regensburg 1963 (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 12).
- Schauffler, Robert Haven: Florestan. The Life and Work of Robert Schumann, New York 1945.
- Schering, Arnold: Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart, Leipzig ²1927 (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen [Bd. 1]).
- Musikalische Symbolkunde, in Jb. Peters 42, 1935, S. 15—30.

- Schlager, Karlheinz: Erstarrte Idylle. Schumanns Eichendorff-Verständnis im Lied op. 39/VII (Auf einer Burg), in *AfMw* 33, 1976, S. 119—132.
- Schletterer, Hans Michael: R. Wagners Bühnenfestspiel, Nördlingen 1876.
- Schlotel, Brion: [Schumann] The Orchestral Music, in „R. Schumann . . .“ (hrsg. v. A. Walker — s. d. — 1972) S. 277—323.
- Schmid, Otto: Die Heimstätten der sächsischen Landestheater, Dresden 1919.
- Schmitz, Arnold: Anfänge der Ästhetik Robert Schumanns, in *ZfMw* II, 1919/20, S. 535—539 und III, 1920/21, S. 111—118.
- Schnoor, Hans: Weber auf dem Welttheater. Ein Freischütz buch, Dresden 1942.
— Weber. Gestalt und Schöpfung, Dresden 1953.
- Schönberg, Arnold: Harmonielehre, Wien ³1922.
— Die formbildenden Tendenzen der Harmonie, Mainz 1957.
- Schreiber, Ottmar: Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850, (Diss.) Berlin 1938.
- Schünemann, Georg: Carl Maria von Weber. Der Freischütz. Nachbildung der Eigenschrift [Faksimile], [Berlin] 1942.
- Schuh, Willi: „Tristan und Isolde“ im Leben und Wirken Richard Strauß', in Bayreuther Festspielbuch 1952, S. 70—90.
- Schumann, Robert: Tagebücher (hrsg. v. G. Eismann, Leipzig 1971ff).
— Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Leipzig 4 Bde., 1854; 5. Aufl. hrsg. v. M. Kreisig, 2 Bde., Leipzig 1914.
— Jugendbriefe. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann, Leipzig 1885, ²1886.
— Briefe. Neue Folge, hrsg. v. Gustav Jansen, Leipzig 1886.
— [Briefe] Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen, von Hermann Erler, 2 Bde., Berlin 1887.
— Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, 2. vermehrte Auflage hrsg. v. Gustav Jansen, Leipzig 1904.
zu Briefen s. auch: Jansen, Davidsbündler.
- Schwarz, Werner: R. Schumann und die Variation, mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke, Kassel 1932.
- Schweiger, Margarethe: Die Harmonik in den Klavierwerken Schumanns, Diss. (mschr.) Wien 1931.
- Seibold, Wolfgang: Schumanns Symphonien schlecht instrumentiert?, in *NZfM* 126, 1965, S. 376—379.
- Seidel, Elmar: Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts „Winterreise“, in *AfMw* 26, 1969, S. 285—296.
- Seidl, Arthur: Wagneriana, 3 Bde., Leipzig 1901—1902 (darin: Das Robert Schumann-Problem, II S. 209—280).
— Neue Wagneriana. Gesammelte Aufsätze und Studien, 3 Bde., Regensburg 1914 (darin: Schumann — Wagner. Kleines Nachlesekapitel zur Tristan-Kunde, I S. 194—203).
- Seiling, Max: Die Musik im Kunstwerk Richard Wagners, München und Leipzig 1919.
- Serauky, Walter: Die Todesverkündigungsszene in Richard Wagners Walküre als musikalisch-geistige Achse des Werkes, in *Mf* 12, 1959, S. 143—151.

- Shaw, George Bernard: *The perfect Wagnerite*, London 1898 (deutsch 1908; zitiert ist die unter dem Titel „Ein Wagner-Brevier“ erschienene Auflage, Frankfurt 1973) — nicht inhaltlich, aber historisch aufschlußreich ist eine deutsche Stellungnahme aus den Dreißigerjahren: Margarete Arns, *Kritische Betrachtungen über Bernard Shaws Ein Wagnerbrevier*, (Diss.) Würzburg 1939.
- Shore, Bernard: *Schumann's Symphony in D minor (Sixteen Symphonies)* London 1949.
- Siegele, Ulrich: *Das Drama der Themen am Beispiel des „Lohengrin“*, in „R. Wagner, Werk und Wirkung“ (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. d. — 1971) S. 41—51.
- Smith, Raymond R.: *Motivic procedure in the opening movements of the symphonies of Schumann, Bruckner and Brahms*, in *MR* 36, 1975, S. 130—134.
- Solomon, Yonty: [Schumann's] *Solo Piano Music. The Sonatas and Fantasie*, in „R. Schumann . . .“ (hrsg. v. A. Walker — s. d. — 1972), S. 41—67.
- Somfai, László: *Die musikalische Gestaltwerdung der Faust-Symphonie von Liszt*, in *Studia musicologica* 2, 1962, S. 115.
- Sommer, Antonius: *Die Komplikationen des musikalischen Rhythmus in den Bühnenwerken Richard Wagners*, Giebing 1971 (Schriften zur Musik Bd. 10).
- Spitta, Philipp: *Ein Lebensbild Robert Schumanns*, in *Sammlung Musikalischer Vorträge*, hrsg. v. Paul Graf Waldersee, Nr. 37/38, Leipzig 1882.
- *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892 (darin: „Carl Maria von Weber“ [1886] S. 267—290 und „Spontini in Berlin“ S. 291—352).
- Der Weber-Beitrag ist als Separatum von Dünnebeil herausgegeben worden (Berlin 1947).
- *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894 (darin: „Ueber Robert Schumanns Schriften“ S. 383—401).
- Stein, Herbert von: *Dichtung und Musik im Werk Richard Wagners*, Berlin 1962.
- Stein, Jack: *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*, Detroit 1960.
- Stephan, Rudolf: *Gibt es ein Geheimnis der Form bei Richard Wagner?*, in „Das Drama R. Wagners . . .“ (hrsg. v. C. Dahlhaus — s. d. — 1970), S. 9—16.
- Stephenson, Kurt: *Clara Schumann 1819/1969*, Bonn 1969.
- Sternfeld, Richard: *Einige Bemerkungen zum Schaffen Robert Schumanns*, in *Die Musik* 9, 1909/10, Heft 17, S. 275—286.
- Stevens, Claudia A.: *A study of Robert Schumann's Impromptus, op. 5: Its sources and a critical analysis of its revisions*, Diss. Boston 1977 (microfilm-xerography 1978).
- Strobel, Otto: *Skizzen und Entwürfe zur Ringdichtung*, München 1930.
- *Die Kompositionsskizzen zum Ring des Nibelungen*, in *Bayreuther Festspielführer* 1930, S. 114—122.
- *Zur Entstehungsgeschichte der Götterdämmerung*, in *Die Musik* 25, 1933, 1. Halbjahrsband, S. 336—341.
- „Geschenke des Himmels“. Über die ältesten überlieferten „Tristan“-Themen und eine andere — unbekannte — Melodie Wagners, in *Bayreuther Festspielführer* 1938, S. 157—165.
- *Richard Wagner. Leben und Schaffen. Eine Zeittafel*, Bayreuth 1952.
- Sutton, Richard s. unter Burbridge, Peter.
- Tappert, Wilhelm: *Die übermässigen Sexten-Accorde*, in *AMZ* 3, 1868, S. 259—262, 266—268, 275—277.
- Thäle, Johanne Dorothea: *Die Klaviersonate bei Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Schumann und Liszt. Ein Beitrag zur Geschichte der Klaviersonate des 19. Jahrhunderts*, Diss. Halle 1973.

- Thomas, Eugen: Die Instrumentation der Meistersinger von Nürnberg. Ein Beitrag zur Instrumentationslehre, 2 Bde., Leipzig o. J.
- Tiersot, Julien: Hector Berlioz and Richard Wagner, in MQ 3, 1917, S. 453—492.
- Tobischek, Herbert: Die Pauke. Ihre spiel- und bautechnische Entwicklung in der Neuzeit, Tutzing 1977 (WVM I, 1).
- Tovey, Donald F.: Essay in Musical Analysis, Bd. 1—6 London 1935—39, Bd. [7] London 1944.
- Traub, Andreas: Robert Schumanns Kinderszenen, Diss. (mschr.) Bern 1977.
- Truscott, Harold: Wagner's Tristan and the twentieth century, in MR 24, 1963, S. 75—85.
- Tyson, Alan: Zur Textkritik der Venus-Szenen im „Tannhäuser“, in Mf 19, 1966, S. 412—421.
- Uhlig, Theodor: Musikalische Schriften, hrsg. v. Ludwig Frankenstein, Regensburg 1913 (darin: „Schumann“ [1851/52] S. 229—246 und „Die Instrumentalmusik“ [1851] S. 123—173).
- Unverricht, Hubert: Das Berg- und Gebirgsmilieu und seine musikalischen Stilmittel in der Oper des 19. Jahrhunderts, in „Die ‚Couleur locale‘ . . .“ (hrsg. v. Heinz Becker — s. d. — 1976) S. 99—119.
- Vázsonyi, Bálint: [Schumann's] Solo Piano Music. The Cycles, in „R. Schumann . . .“ (hrsg. v. A. Walker — s. d. — 1972), S. 69—92.
- Vogel, Bernhard: Robert Schumanns Klaviertonpoesie. Ein Führer durch seine sämtlichen Klavierkompositionen, mit biographischem Abriß, Leipzig 1887.
- Vogel, Martin: Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre, Düsseldorf 1962.
- Vondenhoff, Bruno: Die beiden Fassungen der d-moll-Symphonie [von R. Schumann], in NZfM 117, 1956, S. 407—411.
- Voss, Egon: Robert Schumanns Sinfonie in g-moll, in NZfM 133, 1972, S. 312—319.
- Studien zur Instrumentation Richard Wagners, Regensburg 1970 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 24).
- Wagner, Cosima: Die Tagebücher, 2 Bde., hrsg. v. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976—1977.
- Wagner, Richard: Gesammelte Schriften, 10 Bände, Leipzig *1897—98.
- Mein Leben. Erste authentische Veröffentlichung, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin, München 1963 (Neuaufgabe München 1976).
- Sämtliche Briefe, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolff, Leipzig und Mainz 1967ff.
- Wagner, Wieland (Hrsg.): Hundert Jahre Tristan. Neunzehn Essays (von M. Beau-fils, K. Blaukopf, E. Bloch, M. Gregor-Dellin, H. Grunsky, P. Hindemith, H. Janke, E. Kurth, M. Vogel, A. Lorenz, H. Mayer, S. Melchinger, W. Meyerhold, E. Newman, D. de Rougemont, K. H. Ruppel, P.-P. Savage, Vivian — bibl. Nachweis der Erstveröffentlichung S. 206), Emsdetten 1965.
- Walker, Alan (Hrsg.): Robert Schumann. The Man and his Music, London 1972 (mit Beiträgen von F. Cooper, J. Gardner, L. Platinga, B. Schlotel, E. Sams, H. Pleasants, E. Slater, Y. Solomon, B. Vázsony, J. Weingarten und A. Walker).

- Waltershausen, Hermann Wolfgang: Der Freischütz. Ein Versuch über die musikalische Romantik, München 1920.
- Wapnewski, Peter: Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden, München 1978.
- Warrack, John: Carl Maria von Weber, Cambridge 1968 (deutsch Hamburg 1972, übs. v. H. Leuchtmann).
- Wasielowski, Josef Wilhelm von: Robert Schumann. Eine Biographie, Dresden 1858.
- Schumanniana, Bonn 1883.
- Weber, Carl Maria von: Briefe an Hinrich Lichtenstein (hrsg. v. Ernst Rudorff), Braunschweig 1900.
- Gesammelte Schriften. Kritische Ausgabe von Georg Kaiser, Berlin und Leipzig 1908.
- Weber, Max Maria von: Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild, 3 Bde., Leipzig 1864—1866.
- Weingarten, Joseph: Interpreting Schumann's Piano Music, in „R. Schumann . . .“ (hrsg. v. A. Walker — s. d. — 1972) S. 93—108.
- Weingartner, Felix: Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien, Bd. 2: Schubert und Schumann, Leipzig 1919.
- Weißheimer, Wendelin: Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen nebst deren Briefen, Stuttgart und Leipzig 1898.
- Werckmeister, Lutz s. unter Konrad, Klaus.
- Werker, Wilhelm: Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von J. S. Bach, Leipzig 1922 (darin S. 205 über das „Jagdgetön“ im Tristan).
- Westernhagen, Curt: Die Kompositionsskizze zu Siegfrieds Tod aus dem Jahre 1850, in NZfM 124, 1963, S. 178—182 (mit Beilage).
- Wagner, Zürich und Freiburg i. Br. 1968.
- Die Entstehung des „Ring“. Dargestellt an den Kompositionsskizzen Richard Wagners, Zürich 1973.
- Westrup, Jack: The sketch for Schumann's Piano Quintet op. 44, in Convivium musicorum, Fs. für W. Boetticher, Berlin 1974, S. 367—371.
- Weyers, Raymund: Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik, Regensburg 1976 (Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 88).
- Wiegand, Otto: Das Königliche Hoftheater zu Dresden, Leipzig 1838.
- Wilcke, Gerhard: Tonalität und Modulation im Streichquartett Mendelssohns und Schumanns, (Diss. Rostock) Lippstadt 1932.
- Wilsing, Heinrich: Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg. Einführung in die Musik und Dichtung, Mainz 1888, *1892.
- Windsperger, L.: Skizzenbuch Robert Schumanns zu dem Album für die Jugend op. 68, Mainz 1924.
- Wiora, Walter: Zwischen absoluter und Programm-Musik, in Fs. Fr. Blume, Kassel usw. 1963.
- Wölfflin, Ed. von: Zur B-Dur-Symphonie von Robert Schumann, in „Musikalisches Wochenblatt“, Leipzig 1898, S. 477f (auch als Separatum).
- Zur Geschichte der Tonmalerei I und II, in Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Classe der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften 1897, Bd. 2, H. 2 S. 221—258 und 1898 Bd. 2, H. 2 S. 269—304.

- Wörner, Karl H.: Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 18).
- Wolf, Johannes: Carl Maria von Weber. Öffentlicher Festvortrag, gehalten in Bückeburg am 24. Juni 1926, in AfMw 8, 1926, S. 120—130.
- Wolff, Ernst: Robert Schumanns Lyrik, in Die Musik 9, 1909/10, Heft 17, S. 287—292.
- Lieder Robert Schumanns in ersten und späteren Fassungen, (Diss.) Berlin 1913.
- Wolzogen, Hans von: Thematischer Leitfaden durch die Musik zu R. Wagners Festspiel „Der Ring des Nibelungen“, Leipzig 1876.
- Thematischer Leitfaden durch die Musik zu R. Wagners „Tristan und Isolde“, Leipzig nach 1877, 1889.
- Thematischer Leitfaden durch die Musik des „Parsifal“, Leipzig o. J.
- Erinnerungen an Richard Wagner, Wien 1883, Leipzig 1891.
- Young, Percy Marshall: Tragic Music. The Life and Works of Robert Schumann, London 1957 (deutsch Leipzig 1968).
- Zlotnik, Asher G.: Die beiden Fassungen von Schumanns D-Moll-Symphonie, in ÖMZ 21, 1966, S. 271—276.
- Orchestration Revisions in the Symphonies of Robert Schumann, 2 Bde., Diss. Indiana Univ. 1972.
- Zuckermann, Elliott: The first hundred years of Wagner's Tristan, New York und London 1964.

*

Literatur zum Tanz im Zusammenhang mit dem Freischützwalzer:

- Deutsch, Walter: Aria Styriaca. Zur Typologie der alpenländischen Musik, in Mitt. des steirischen Tonkünstlerbundes Nr. 68, Juli—September 1976, S. 3—14.
- Hoerbuerger, Felix: Achttaktige Ländler aus Bayern, Regensburg 1976 (Quellen und Studien zur musikalischen Volkstradition in Bayern, Reihe I Bd. 1).
- Nowak, Leopold: Ländler, Walzer und Wiener Lieder im Klavierbuche einer preußischer Prinzessin, in Jb. des Österreichischen Volksliedwerkes VI, 1957, S. 133—148.
- Schenk, Erich: Der Langaus, in Studia Musicologica 3, 1962, S. 301—316.
- Witzmann, Reingard: Der Ländler und seine Wiener Formen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eine Untersuchung seiner choreographischen Gestalt, (Diss.) Wien 1974.
- Thiel, Helga: Die deutschen Volkstänze in Böhmen, Mähren und Schlesien, Marburg 1970 (Schriftenreihe der Kommission für Ostdeutsche Volkskunde, Bd. 8).
- Zoder, Elisabeth: Vom Tanz im alten Wien, in ÖMZ 23, 1968, S. 479—494.
- Zoder, Raimund: Altösterreichische Volkstänze, 4 Teile, Wien 1921—34 (Neuaufgabe in 2 Teilen, Wien 1946—48).

Kompositionsskizze zum 2. Akt, 2. Szene: II, f. 12'—18', 22' und 3. Akt,
3. Szene: III f. 18—19'

2. AKT, f. 13

Handwritten musical score for Richard Wagner's "Tristan und Isolde", Act 2, Scene 2, page 13. The score is written on ten staves, with the first five staves on the left and the last five on the right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in German, including "Tristan", "Isolde", "Tristan", "Isolde", "Tristan", "Isolde", "Tristan", "Isolde", "Tristan", "Isolde". The score is a composition sketch, showing the initial ideas for the music.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a manuscript. It consists of ten staves. The notation includes various musical symbols such as clefs (treble and bass), notes, rests, and bar lines. There are also handwritten lyrics in German interspersed between the staves. The handwriting is in a cursive style, typical of 18th or 19th-century manuscripts. The page is numbered '2. AKT, f. 13'' in the top right corner. The bottom left corner of the page has the number '354'.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The handwriting is in a cursive style, typical of 18th or 19th-century manuscripts. The score is written in a single system across the ten staves.

The image shows a handwritten musical score for Act 2, page 14. The score is written on ten staves. The first five staves contain vocal parts, and the last five staves contain piano accompaniment. The notation is dense and includes many corrections and erasures. The lyrics are written below the vocal staves.

Lyrics (from left to right):

Ich bin ein Mann, der die Welt kennt, der die Welt kennt, der die Welt kennt, der die Welt kennt, der die Welt kennt, der die Welt kennt, der die Welt kennt, der die Welt kennt, der die Welt kennt, der die Welt kennt.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in a cursive style, typical of 18th or 19th-century musical manuscripts. The page is numbered '2. AKT, f. 15' in the top right corner. The notation is written on two staves, with the left staff starting with a treble clef and the right staff starting with a bass clef. The music is written in a single system, with various musical symbols and notes throughout.

[illegible]

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The text is written in a cursive script, likely a historical form of Russian or Polish. The score is organized into measures by vertical bar lines. The handwriting is dense and somewhat difficult to decipher in some places due to the cursive style and the quality of the reproduction.

Handwritten musical score on ten staves, featuring lyrics in German. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written below the staves, often with some corrections or additions.

Staff 1: *Pracht*
 Ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt, und ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt.

Staff 2:
 Ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt, und ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt.

Staff 3:
 Ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt, und ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt.

Staff 4:
 Ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt, und ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt.

Staff 5:
 Ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt, und ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt.

Staff 6:
 Ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt, und ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt.

Staff 7:
 Ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt, und ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt.

Staff 8:
 Ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt, und ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt.

Staff 9:
 Ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt, und ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt.

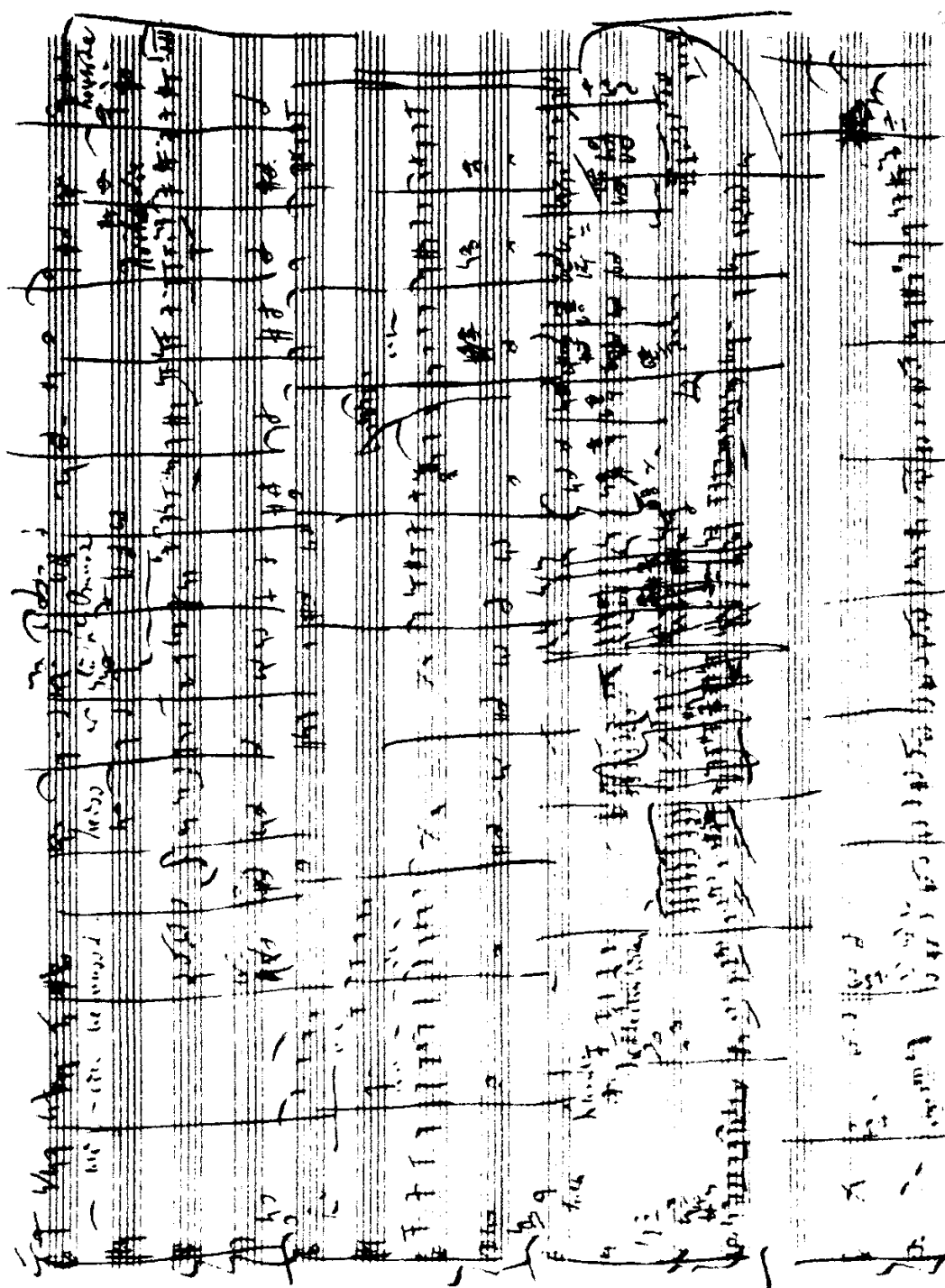
Staff 10:
 Ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt, und ich hab' mich selbst in die Welt gesetzt.

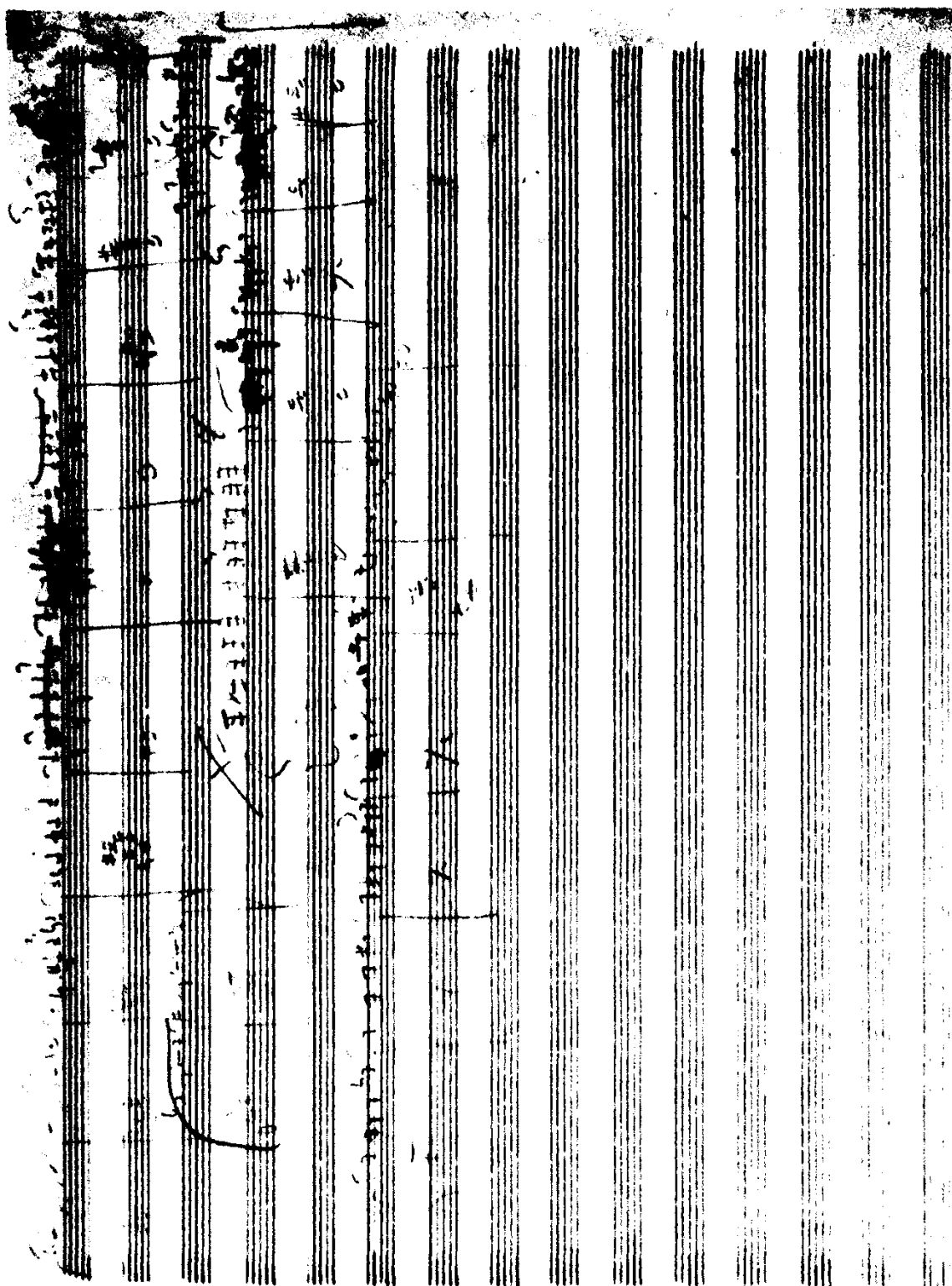
Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The handwriting is in a cursive style, typical of 18th or 19th-century manuscripts. The score is written on aged, slightly yellowed paper. The notation is dense and covers most of the staves, with some markings in the margins. The overall appearance is that of a historical musical manuscript.

Handwritten musical score for Act 2, Folio 17. The page contains ten staves of music, likely for a vocal ensemble or orchestra. The notation is in a historical style, featuring various clefs, notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

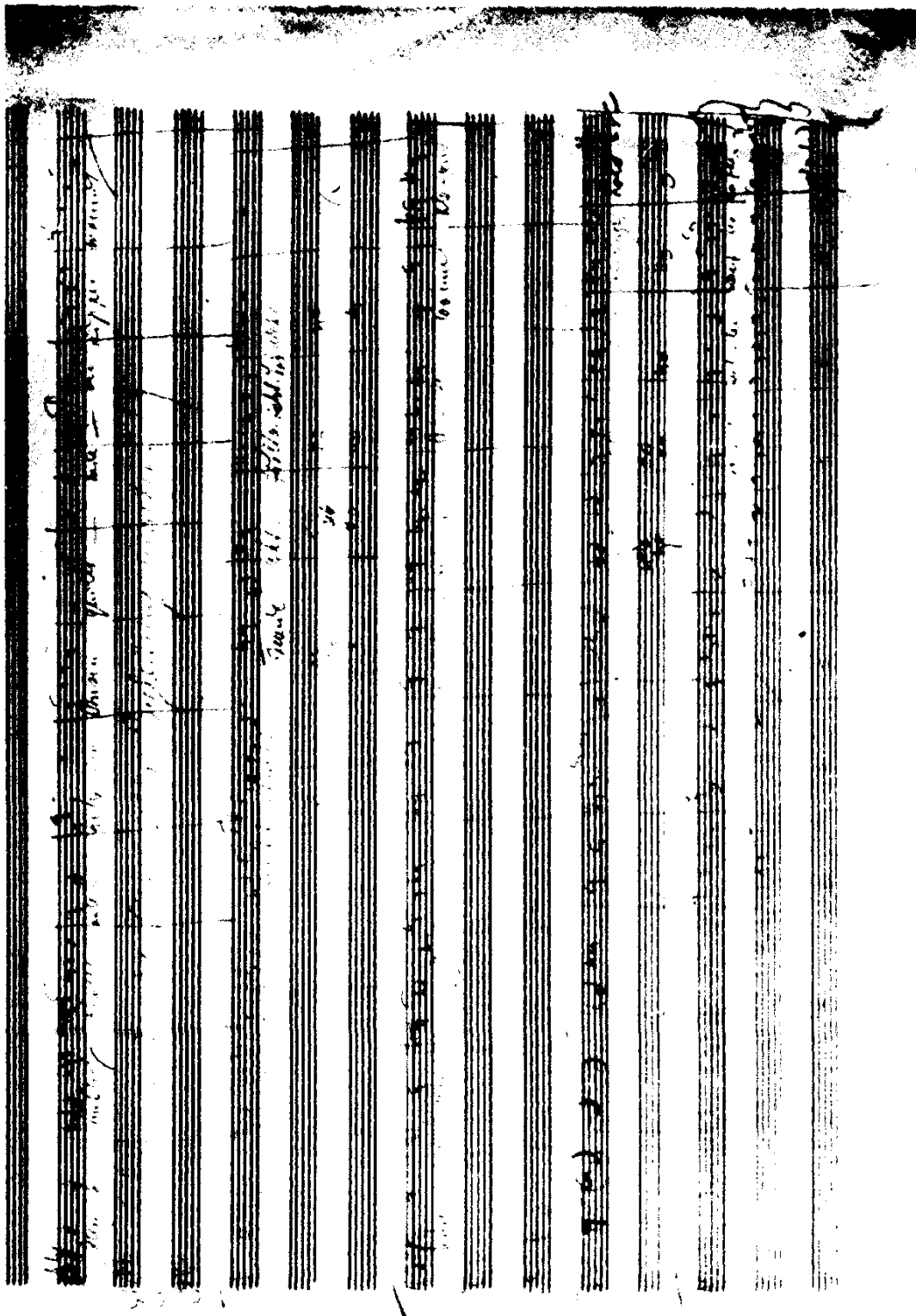
181

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a theatrical production. The page is numbered '181' in the top left corner. It contains ten staves of music, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper. The staves are arranged vertically, and the music appears to be a single melodic line. The notation is somewhat stylized and includes many accidentals and slurs. The page is numbered '2. AKT, f. 18' in the top right corner, indicating it is the second act, folio 18.





This image shows a handwritten musical score on 11 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The score is written in a cursive, handwritten style, typical of 19th-century musical manuscripts. There are some ink smudges and corrections visible throughout the piece.



Handwritten musical score for Act 3, page 19. The score consists of 12 staves. The first staff contains handwritten lyrics in German. The subsequent staves contain musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

19.