

Fachhochschule Nordwestschweiz
Musik-Akademie Basel

Hochschule für Musik
Schola Cantorum Basiliensis

Masterarbeit

Inszenierung und Überwindung

Satzmodelle und Tonalität in Richard Wagners *Lohengrin*

Jonas Wolf
Matrikelnummer: 20-465-183
Adr.: Gerwigstraße 19, 76131 Karlsruhe, DE
E-Mail: jw-wolf@web.de

Hauptfach: Theorie Alter Musik
Betreuung: Prof. Dr. Johannes Menke

Datum des Masterkonzerts: 30.05.2022
Abgabedatum der Masterarbeit: 27.04.2022

Abstract

Gibt es im *Lohengrin* von Richard Wagner etwas, was wirklich „neu“ ist? Die Arbeit untersucht diese Fragestellung in Hinblick auf die Behandlung von Satzmodellen, Periodik, Harmonik sowie Tonalität und versucht aufzuzeigen, inwiefern Wagner diese Parameter durch Zurschaustellung und Dekonstruktion bewusst so „inszeniert“, dass dadurch eine Wagner-idiomatische Musik entsteht. Die Einflussfaktoren der deutschen, italienischen und französischen Oper und ihrer Vertreter werden mit einbezogen, mit denen sich Wagner im Findungsprozess eines eigenen Kompositionsstils auseinandergesetzt hat. Nicht außer Acht gelassen kann dabei natürlich, wie dieses In-Szene-Setzen musikalischer Parameter mit der Entfaltung des Dramas und der in ihm dargestellten Konflikte in Zusammenhang steht. Ein ausführlicher Analyseteil mit vielen Notenbeispielen exemplifiziert sowohl anhand musikalisch-dramaturgisch wichtiger als auch anhand gerade weniger spektakulärer Passagen die kompositorisch-praktische Umsetzung Wagners.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	-	-	-	-	-	-	3
1. Vorwort							
1.1 Einführung	-	-	-	-	-	-	4
1.2 Vorgehensweise	-	-	-	-	-	-	6
1.3 Analysemethode	-	-	-	-	-	-	7
2. Grundlagen und Einflüsse							
2.1 Die Jahre 1825 – 1831	-	-	-	-	-	-	9
2.2 Christian Theodor Weinlig	-	-	-	-	-	-	11
2.3 Erfahrungen Wagners während der 1830er-Jahre	-	-	-	-	-	-	13
2.4 Kurze Entstehungsgeschichte des <i>Lobengrin</i>	-	-	-	-	-	-	18
3. Analyse							
3.1 Lohengrin Vorspiel	-	-	-	-	-	-	21
3.1.1 Klangflächentechnik und Modellverzerrung als Eröffnungsgestus	-	-	-	-	-	-	21
3.1.2 Das Elsa-Motiv – eine verzerrte „Folia“?	-	-	-	-	-	-	25
3.2 Lohengrin Erster Akt	-	-	-	-	-	-	30
3.2.1 „Die Wahrheit künd ich“ – Inszenierung Telramunds	-	-	-	-	-	-	30
3.2.2 „Bist du es, Elsa von Brabant?“	-	-	-	-	-	-	31
3.2.3 Lohengrin und die Überwindung tonaler Auflösung	-	-	-	-	-	-	33
3.2.4 Erneuter Auflösungsversuch und vorläufiges Scheitern Telramunds	-	-	-	-	-	-	38

3.3	Lohengrin Zweiter Akt	-	-	-	-	-	-	41
3.3.1	„Du fürchterliches Weib!“ – Inszenierung Ortruds	-	-	-	-	-	-	41
3.3.2	Elsas Belcanto-Arie	-	-	-	-	-	-	46
3.3.3	Duett Elsa-Ortrud	-	-	-	-	-	-	48
3.3.4	Oktavregel und reiner Quintfall im „Männerchor“	-	-	-	-	-	-	51
3.3.5	„Ihn soll die Reine meiden“ – „Retardatio“-Oktavregel	-	-	-	-	-	-	54
3.3.6	Zwischenmusik zur vierten Szene – Italienische Oper(?)	-	-	-	-	-	-	55
3.3.7	„Gottesgericht, es ward entehrt!“ – Harmonische Extreme	-	-	-	-	-	-	58
3.3.8	Harmonisierung der ersten Zweifel Elsas	-	-	-	-	-	-	61
3.4	Lohengrin Dritter Akt	-	-	-	-	-	-	64
3.4.1	Inszenierung einer Ehekrise	-	-	-	-	-	-	64
3.4.2	„Weh, nun ist all unser Glück dahin!“	-	-	-	-	-	-	70
4.	Fazit	-	-	-	-	-	-	74
	Abstract	-	-	-	-	-	-	77
	Literaturverzeichnis	-	-	-	-	-	-	78

Anhang

Eigenständigkeitserklärung

Abkürzungsverzeichnis

- Abb. – Abbildung
Anh. – Anhang
ders. – derselbe
ebd. – ebenda
et al. – et alii
ff. – fortfolgend
Hrsg. – Herausgeber/in
S. – Seite
T. – Takt
vgl. – vergleiche
Zz. – Zählzeit

1. Vorwort

„Charakteristisch ist, dass die Motive, die der Ballade zugrunde liegen, sämtlich 4-Takt-Phrasen sind. Durch Verschränkungen entsteht manchmal der Schein von 3-Takt-Gruppen; doch bleibt die ‚quadratische Tonsatz-Konstruktion‘, wie Wagner sie später nannte, stets unverkennbar“¹

schreibt Carl Dahlhaus in Bezug auf die Senta-Ballade im *Fliegenden Holländer*, um dann die Tragweite dieser Tatsache im Folgenden auszudehnen: „In der Rhythmik war Wagner im *Fliegenden Holländer*, und noch im *Lobengrin*, Traditionalist.“²

1.1 Einführung

Dass Richard Wagner ein in der Tradition des 18. Jahrhunderts ausgebildeter Komponist ist und dies sich in seinem kompositorischen Schaffen niederschlägt, ist keine völlig neue Erkenntnis mehr.³ Dennoch bedarf es näherer Erläuterung, wenn der Bezug zur traditionellen Kompositionspraxis – deren charakteristischstes Merkmal neben periodischem Satzbau die auf Generalbass basierende Harmonik ist – ausgerechnet auf *Lobengrin* ausgedehnt wird. Hat nicht Wagner, indem er diesem Werk die Bezeichnung „Romantische Oper“⁴ gab, den Anspruch formuliert, sich von den konventionellen Gattungen der deutschen, französischen und italienischen Oper seiner Zeit abheben zu wollen? Die Akte sind durchkomponiert, Leitmotive nehmen hier eine Funktion ein, die auf die expansive Leitmotivverwendung des *Ring des Nibelungen* zumindest vorausweisen. Bereits in den ersten Takten der Ouvertüre begegnet uns eine Klangflächentechnik, die in der Disziplin der Instrumentation völlig neue Wege beschreitet, und eine Melodie, der ohne Weiteres das Etikett der „Unendlichen Melodie“ angetragen werden könnte. Man ist im Gegenteil dazu geneigt, *Lobengrin* als *die romantische Oper schlechthin* zu bezeichnen, oder, um es mit Thomas Mann auszudrücken, als den „Gipfel der Romantik“.⁵

¹ Dahlhaus, Carl: Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Richard Wagner. In: ders. [Hrsg.]: Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 23. Band, Regensburg 1970, S. 20

² Ebd.

³ Die Quellenlage hierzu vgl. Kapitel 2

⁴ „Lohengrin I Romantische Oper in drei Akten“, Titelblatt der ersten Partitur-Ausgabe, Leipzig 1852

⁵ Thomas Mann im Süddeutschen Rundfunk im Frühsommer 1954, vgl.

<https://www.youtube.com/watch?v=tH5jx-l1Z3o> bei 1:53 [zuletzt abgerufen am 11.02.2022, 9.56 Uhr]

Demgegenüber stehen die Forschungsarbeiten jüngerer Jahre, die das Wagner'sche Oeuvre immer mehr in den Kontext seiner traditionell erworbenen Ausbildung und der Auseinandersetzung mit Vorbildern der deutschen, französischen und italienischen Oper rücken. *Lobengrin* liest sich vor dieser Schablone wie eine (nur teilweise durch fortwährende Kadenzfluchten verunschräpfte) Aneinanderreihung der traditionellen Gattungen Arie, Rezitativ und Chor auf Basis einer Generalbasssprache, deren harmonisch extremstes Mittel der verminderte Septakkord ist. Ich selbst habe mich lange vor dieser Masterarbeit der Analyse der Harmonik Wagners durch das Anfertigen ausgedehnter Auszüge des *Tristan* und der *Walküre* angenähert, die nur aus Melodie-, Bassstimme und Generalbassziffern sowie der Zuordnung der Bassstimme zu den Stufen der jeweils vorherrschenden Tonart(en) bestehen – ein Verfahren, das mit erstaunlich wenigen Ausnahmen zuverlässige und zufriedenstellende Arbeit leistet.

In diesem Spannungsfeld setzt diese Masterarbeit an: Welches sind die rhythmischen und harmonischen Elemente, die, verglichen mit der damals gängigen Kompositionspraxis, im *Lobengrin* wirklich „neu“ sind? Zu welchem Anteil handelt es sich um regelmäßige Periodik, etablierte Sequenzmodelle und harmonische Verbindungen, die – wie in Kapitel 2 näher erläutert werden soll – unter dem Stichwort der „stabilen Formen“⁶ vereinigt werden können und die in Wagner-typischer Manier so weit modifiziert werden, dass es eines (mehrfach) wiederholten Blicks bedarf, um als solche wiedererkannt zu werden?

Wie immer das Ergebnis ausfällt, es stellt die große Originalität des *Lobengrin* natürlich nicht infrage. Diese Arbeit zielt nicht auf einen Nachweis ab, dass *Lobengrin* ein bloßer „Gemischtwarenladen“⁷ gängiger Opernsujets und –gattungen wäre (wie sich ja über die erste Oper Wagners, die *Feen*, durchaus sagen lässt). Vielmehr soll aufgezeigt werden, wie gerade das Innovative aus der sukzessiven Dekonstruktion der „stabilen Formen“ hervorgeht. In diesem Sinne ist auch der Titel der Arbeit zu verstehen: Inwiefern wird Innovation im *Lobengrin* vor allem durch die „Inszenierung“ und „Überwindung“ traditioneller Parameter erreicht?

⁶ Wagner, Richard: Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit. In: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Leipzig 1911, Band 12, S. 20

⁷ Holtmeier, Ludwig: Von den *Feen* zum *Liebesverbot*. Zur Geschichte eines Dilettanten. In: ders. / Kiem, Eckehard [Hrsg.]: Richard Wagner und seine Zeit. Lillienthal 2003, S. 37

1.2 Vorgehensweise

Um das Innovative im *Lobengrin* zu identifizieren, ist es sinnvoll, erst einmal zu hinterfragen, in welcher Hinsicht sich das Werk von dem abhebt, was ein zeitgenössischer Opernbesucher⁸ zu erwarten hatte. Welche musikalische Sprache wäre ihm vertraut gewesen, was hätte jemand an der musikalischen Sprache des *Lobengrin* für ungewöhnlich (oder vielleicht sogar für abschreckend) befinden können? Oder anders formuliert: was für einen *Lobengrin* würden wir eigentlich erwarten, wenn eben nicht Wagner ihn vertont hätte?

Um dieser Frage nachzugehen, ist es lohnenswert, die Ausbildungsstationen Wagners nachzuvollziehen und den Einflussfaktoren für seinen Kompositionsstil auf den Grund zu gehen. Es fehlt der Platz, um eine erschöpfende Geschichte der Ausbildungs-, Wirkungsstationen und Einflussfaktoren des jungen Wagners zu schreiben. Das zweite Kapitel dieser Arbeit versteht sich als eine Paraphrase der wichtigsten Eckpunkte der Herausbildung Wagners zum Komponisten des *Lobengrin*, ohne die ein adäquates Verständnis der dort auftauchenden Eigentümlichkeiten nicht möglich ist.

Drei prägende Phasen in Wagners Entwicklung zu dem ab dem *Fliegenden Holländer* gemeinhin als ausgereift wahrgenommenen Komponisten der 1840er-Jahre sollen kurz beleuchtet werden: Zuerst das unbeständige Herantasten an die Materie der Komposition in den späten 1820er-Jahren. Die Ausbildung bei Thomaskantor Weinlig nimmt hier die zweite, in ihrer Bedeutung gar nicht genügend einzuschätzende Station ein. Die Erfahrungen des ausbleibenden Erfolgs, die der fertig ausgebildete Komponist in den 1830er-Jahren gemacht hat, und die Wechselwirkung mit einflussreichen Komponisten in dieser Zeit stellen den dritten Punkt dar. Zuletzt soll eine ganz kurze Entstehungsgeschichte des *Lobengrin* aufgezeigt werden.

Der eigentliche Hauptteil der Arbeit ist das dritte Kapitel, das sich vor dem Hintergrund der in Kapitel 2 zusammengefassten Erkenntnisse der Analyse verschiedener Passagen aus der gesamten Oper widmet. Die Vorgehensweise ist dabei nahezu ausschließlich chronologisch. Zur Auswahl herangezogen werden dabei nicht nur die außergewöhnlichen, harmonisch und inhaltlich markanten, sondern eben auch gerade einige kontemplative und (zumindest scheinbar) konventionell organisierte Passagen. Denn nur, wenn zumindest einzelne Passagen als Vergleich herangezogen werden, in welchen es keinen oder zumindest keinen großen Unterschied zwischen Wagner und

⁸ Der Einfachheit und inhaltlichen Irrelevanz halber, aber in vollem Bewusstsein der Problematik wird auf die konsequente Verwendung der sogenannten „gender-gerechten“ Sprache in dieser Masterarbeit verzichtet.

den von ihm anvisierten Vorbildern gibt, kann der Grad der Inszenierung und Überwindung der kompositorischen Konvention angemessen beurteilt werden.

Das Vorspiel zum ersten Akt stellt hierbei einen gesondert herausgehobenen Abschnitt dar, der in einem eigenen Unterkapitel behandelt werden soll. Nirgends sonst in der Oper werden in der Musik, losgelöst von Szene und Dialog, die von Sequenzen bestimmten Motive und Passagen so dicht zusammengedrängt; eine Unterordnung in ein anderes Kapitel würde nicht nur eine disproportionale Verteilung bewirken, sondern auch die besondere Stellung der Ouvertüre innerhalb der ganzen Oper verkennen. Vergleiche mit der Gralserzählung im dritten Akt, von welcher das gesamte Drama ja konzipiert ist, sollen dabei als einziges antichronologisches Moment ebenfalls aufgeführt werden.

Die Unterkapitel 3.2, 3.3 und 3.4 werden sich jeweils ausgewählten Episoden des ersten, zweiten bzw. dritten Aktes widmen (ich bitte, die resultierende, verwirrende Nummerierung zu entschuldigen). Ein abschließendes Fazit soll unter Punkt 4 die gewonnenen Erkenntnisse kurz zusammenfassen und eine generelle Schlüssel-formulierung für die eingangs geäußerte Fragestellung finden, inwieweit konventionelle Parameter wie Satzmodelle und Tonalität im *Lobengrin* „inszeniert“ und „überwunden“ werden.

1.3 Analysemethode

Wie oben bereits angeführt lassen sich auch spätere Werke Wagners mit nur wenigen Taktgruppen Ausnahme zufriedenstellend mit Generalbassziffern und Bassstufenbezeichnungen analysieren. Daher habe ich mich dazu entschieden, für die Arbeit mit dem *Lobengrin* grundsätzlich dieselbe Methode zu verwenden (vgl. Abb. 1.1): Bei der Vielzahl von Notenbeispielen des Analyseteils werden Melodie- und Bassstimme dargestellt, die als Außenstimmensatz verstanden werden sollen und deren zugrunde liegende Harmonisierung durch die beigefügten Generalbassziffern⁹ impliziert wird. Wie sich das damit ausgewiesene Chiffre tonal einordnen lässt, weisen die arabischen Ziffern

⁹ Dabei werden um der Eindeutigkeit willen alle von 3 und 5 abweichenden Ziffern angegeben, also z.B. 6-4-2, wo traditionell nur 4-2 bzw. 2 angegeben wären (zumal gerade ein solcher Akkord an einigen Stellen mit und an anderen Stellen ohne Sexte erscheint). Vorhaltsbildungen konnten aufgrund typographischer Schwierigkeiten nicht mit einem Bindestrich ausgewiesen werden, daher ist hier die Aufmerksamkeit des Lesers gefordert, wenn z.B. eine (für Wagner sehr charakteristische) 7-6-Bezifferung von einer 5 über demselben Basston gefolgt wird; gemeint ist hier, dass die 6 zur 5 herabgeführt wird, während die 7 liegen bleibt. Weitere mit dem Notenbild verbundene, von der hier beschriebenen Norm abweichende Markierungen werden in der jeweiligen Bildunterschrift erläutert. Vgl. Abb. 1.1

unterhalb des Systems aus, die die jeweilige Skalenstufe des Basstones bezeichnen (auf Umkreisungen wurde verzichtet); die referenzierte Tonart ist dabei in eckigen Klammern vorangestellt.

The image shows a musical score for an outer voice part. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests. The bass staff contains a figured bass line with numbers 1-7 and flats. Below the bass staff, there are several boxes containing figured bass notation (e.g., 6/4/2, 7/6/4, 8/5/3/2, 7/5/4/2, 7/6/5, 6/4/2, 6/4/3, 7/4/3) and a reference key signature [Eb]. The key signature is indicated as [Eb] 1. The figured bass notation is placed below the bass staff, and the reference key signature is placed below the first measure.

Abb. 1.1: Außenstimmensatz mit Generalbass-, Bassstufenziffern und Referenztonarten (2. Akt, T. 1348ff.)

Eine historische Systematik der Stufenbezeichnung, z.B. Förster, wurde nicht angewandt; Grundlage ist das diatonische Dur-Moll-Skalensystem („Melodisch-Moll“ aufwärts, „Natürlich-Moll“ abwärts). Bei tonalen Mehrdeutigkeiten werden die verschiedenen Deutungsvarianten untereinander aufgeführt; als Vorbild hierfür können Ludwig Holtmeiers Türme funktionaler Mehrdeutigkeit angesehen werden.¹⁰

Wo dies angemessener erscheint, werde ich harmonische Akkordsätze („Gerüstsatz“) oder mit Angaben versehene Particells („Reduktion“) einsetzen, je nach Bedarf auch eine Mischform der drei Darstellungsmethoden.

¹⁰ Holtmeier, Ludwig: Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse. In: ZGMTH 8/3, S. 465 – 487

2. Grundlagen und Einflüsse des Wagner'schen Kompositionsstils

2.1 Die Jahre 1825 – 1831

Richard Wagners frühe Lehrjahre lassen sich nur schwerlich als solche bezeichnen, waren sie doch abgesehen von einigen unsteten Phasen des Kompositionsunterrichts bei wechselhaft beliebten und stetigen Lehrmeistern weitgehend autodidaktisch geprägt und durch den überbordernden Ehrgeiz des jugendlichen Wagner mitunter chaotisch.

In seiner Autobiographie *Mein Leben* rückt Wagner die frühesten bewussten Begegnungen mit der Musik in den Kontext der musikalischen Ausbildung seiner beiden älteren Schwestern, Rosalie und (im Besonderen) Clara. Bereits hier wird anhand der Gestalten Carl Maria von Webers und des Kastraten Filippo Sassarolis die deutsche gegen die italienische Operntradition in gewisser Weise ausgespielt:

„Ich entsinne mich nun sehr deutlich, dass ich mich von je für die deutsche Oper erklärte [...] Dieser Mensch [Sassaroli] [war] mir gespenstisch widerwärtig; italienisch sprechen und singen hören, erschien mir als das Teufelswerk dieser Spukmaschine [...] Die seltenen Besuche *Weber's* scheinen dagegen in mir diejenigen ersten Eindrücke hervorgerufen zu haben, welche mich mein ganzes Leben lang mit unerlöschlicher Sympathie erfüllten.“¹¹

Es sind die Namen deutsch-sprachiger Komponisten, die Wagner für seine jugendlichen Jahre als Orientierungspunkte angibt, neben dem bereits genannten Weber („nichts ergriff mich so stark als die Musik des Freischützen“¹²) Mozart (dessen *Don Giovanni* er zunächst mit Ablehnung begegnete) und mit besonderem Enthusiasmus Beethoven.¹³

Ab Wagners 12. Lebensjahr treten die Namen verschiedener Privatlehrer auf, darunter Humann¹⁴ (1825), Christian Gottlieb Müller¹⁵, ein gewisser, bis zum plötzlichen Kontaktabbruch sehr verehrter (und offensichtlich überschätzter) Flachs, und wieder Müller (1829)¹⁶. Erster regsamer Kompositionsbetrieb fällt in diese Zeit.¹⁷ Hier lohnt insbesondere ein Blick in die Beschreibung des offenbar Adressaten-verfehlten Unterrichts bei Müller:

¹¹ Wagner, Richard: *Mein Leben*. Basel 1870 – 1880, München 1911, S. 38

¹² Ebd. S. 39. Zum Einfluss Webers vgl. auch Tusa, Michael: *Richard Wagner and Weber's Euryanthe*. In: *19th-Century Music*, University of California Press 1986, Band 9, S. 206 – 221

¹³ *Mein Leben* S. 40 – 41

¹⁴ Ebd. S. 39

¹⁵ Ebd. S. 43

¹⁶ Ebd. S. 43 und 47. „Dass dieser Mann [Flachs] nie auch nur etwas halbwegs Belehrendes gegen mich von sich geben konnte, fiel mir nicht auf“, Ebd. S. 44

¹⁷ Ebd. S. 45

„Seine Lehren und Aufgaben erfüllten mich bald ihrer vermeinten Trockenheit wegen mit grossem Widerwillen. Die Musik war mir durchaus nur Dämonium, eine mystisch erhabene Ungeheuerlichkeit; alles Regelhafte schien sie mir durchaus zu entstellen.“¹⁸

Wagner verwendet den Begriff des „Dämonischen“ bzw. „Gespenstischen“ immer wieder, wenn er von den emotionalen Erfahrungen der Musik aus seiner Kindheit und Jugend spricht. Komposition wird somit assoziativ ins Transzendente stilisiert, die dem methodisch Erlernbaren entgegensteht. Der Wortlaut des „Regelhafte“ könnte auch auf Sequenzen oder Intervallsätzen basierende Satzübungen andeuten, wie sie Wagner später im Unterricht bei Weinlig zuteil wurden (man beachte den Wortlaut „ihrer vermeinten Trockenheit wegen“). Müller verstand es offenbar im Gegensatz zu Wagners späterem Lehrer Weinlig (vgl. 2.2) noch nicht, „der üppig vorwaltenden Phantasie seines Schülers Zaum und Zügel anzulegen und seinem beweglichen Geiste ein sicheres Gleichgewicht zu verschaffen“.¹⁹

Im Jahr 1827 legte sich Wagner zum autodidaktischen Studium eine Ausgabe von Bernhard Logiers *Logier's Practical Thorough-Bass* an: „Wie es zu ermöglichen sei, schnell das nöthige Componiren mir anzueignen, sollte mich *Logier's* ‚Methode des Generalbasses‘ lehren“.²⁰ Die Lektüre scheint jedoch nicht zufriedenstellend für das „schnelle“ Erlernen der Komposition gewesen zu sein: „Die Wochen dehnten sich zu Monaten aus, und immer konnte ich noch nicht componiren, wie ich wollte.“²¹ Wesentlich fruchtbarer nahm Wagner die selbstständig betriebenen Partiturabschriften seiner „geliebten [ergo deutsch-sprachigen] Meister“²² wahr, wobei insbesondere die neunte Symphonie Beethovens nachhaltigen Eindruck hinterließ. Die Bedeutung der „Neunten“ kann nicht nur daran ermessen werden, dass Wagner den noch während dieser Zeit angefertigten Klavierauszug für zwei Hände beim Schott-Verlag einreichte, sondern auch daran, dass das Werk in weiteren, bedeutsamen Stationen immer wieder auftaucht, so etwa bei den Aufführungen in Paris und Dresden in den 1840er-Jahren oder anlässlich der Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses, aber auch durch die assoziative Vermengung mit der Uridee des *Rheingold*-Vorspiels in *Mein Leben*.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Glasenapp, Carl Friedrich: *Das Leben Richard Wagners*, Band 1, Leipzig 1905, S. 141

²⁰ *Mein Leben*, S. 42; Johannes Menke hat angemerkt, dass die Wahrscheinlichkeit höher ist, dass es sich dabei um Logiers in diesem Jahr in Berlin verlegten *System der Musikwissenschaft* gehandelt hat, vgl. Menke, Johannes: *Das Projekt Dreiklang. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt*. In: *Musik und Ästhetik*, Heft 70, Stuttgart 2014, S. 7 (Fußnote)

²¹ *Mein Leben*, S. 42. Zur erst später sich entfaltenden Nachhaltigkeit dieser Lektüre vgl. *Das Projekt Dreiklang*.

²² Ebd. S. 47

2.2 Christian Theodor Weinlig

Ab 1831 war Richard Wagner eingeschriebener Musikstudent der Leipziger Universität.²³ Johannes Menke hat in seinem Artikel „Deutsche Partimento-Rezeption im 19. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel von Siegfried Dehn und Richard Wagner“²⁴ bereits exemplarisch die Bedeutung herausgearbeitet, die die Studien bei Christian Theodor Weinlig auf seinen Kompositionsstil hatten. Dass diese Studien mutmaßlicherweise zum großen Teil von Generalbass- und Partimentoübungen ausgefüllt wurden, lässt Menke am Ende des Artikels resümieren:

„Ein ‚Generalbassist‘ ist er [Wagner] allemal gewesen [...] Wagner, mithin ein Komponist, dessen Werk als Inbegriff musikalischen Fortschritts gilt, wurde ganz nach der alten Schule ausgebildet [...]“²⁵

Hartmut Krones hebt darüber hinaus die Bedeutung Weinligs für die Vermittlung der Figurenlehre des 18. Jahrhunderts an Richard Wagner heraus, die dieser nicht nur konkret in den Kompositionen anderer Komponisten, etwa Glucks, benennen konnte, sondern in allen eigenen Werken zur Anwendung kommt.²⁶

Christian Theodor Weinlig (1780 – 1842) studierte erst Jura in Leipzig, widmete sich dann jedoch vornehmlich der Musik, was zu einem mehrjährigen Aufenthalt in Italien führte, wo er bei Stanislao Mattei (selbst wiederum ein Schüler Giovanni Battista Martinis) Kontrapunkt studierte. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland war er als Musiklehrer, ab 1814 als Kreuzkantor in Dresden, ab 1817 als Direktor der Dreysig’schen Singakademie und ab 1823 als Thomaskantor in Leipzig tätig; letztgenannte Stelle behielt er bis zu seinem Lebensende inne.²⁷ Seine Vorlesungen in Komposition behandelten die traditionellen Note-gegen-Note-Sätze, Skalenharmonisierungen und die (diatonisch erweiterte) Oktavregel, alle jeweils auf der Grundlage von Generalbassbezeichnungen; es darf davon ausgegangen werden, dass diese Priorität auch bei dem Wagner (möglicherweise ganz in der italienischen

²³ Ebd. S. 57

²⁴ Menke, Johannes: Deutsche Partimento-Rezeption im 19. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel von Siegfried Dehn und Richard Wagner. In: Musiktheorie, 33. Jahrgang, Heft 1, Lilienthal 2018, S. 49 – 61

²⁵ Mein Leben S. 53

²⁶ Krones, Hartmut: Zum Weiterleben der Figurenlehre in Richard Wagners Musiksprache. In: Loos, Hartmut: Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Markkleeberg 2013, S. 151ff, besonders S. 162 – 163

²⁷ Eitner, Robert: Weinlig, Christian Theodor. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften [Hrsg.]: Allgemeine Deutsche Bibliographie Band 41, München 1896, S. 507 – 508, Digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource, URL: https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Weinlig,_Theodor&oldid=- (Version vom 24. Januar 2021, 20:44 Uhr UTC) [zuletzt abgerufen am 06.09.2021, 11.44 Uhr]

Partimento-Tradition am Klavier spielend) erteilten Einzelunterricht angesetzt war,²⁸ gleichwohl die überlieferten Vorlesungsprotokolle seiner Schüler Franz Anton Morgenroth und Carl Borromäus von Miltitz aus einer Zeit etwa 20 Jahre vor den Studien Wagners bei Weinlig stammen.²⁹

Weinlig hinterließ eine zweiteilige „Theoretisch-praktische Anleitung zur Fuge für den Selbstunterricht“³⁰, wobei der erste Teil von einer theoretischen Betrachtung einzelner Fugenparameter über die Ausführung der Fuge bis zur Gestaltung von Doppel- und Tripelfugen und den Besonderheiten gesungener Fugen geht. Der zweite Teil enthält über 300 Notenbeispiele (ganz im Sinne anderer in der Tradition des Generalbasses stehenden Lehrwerke seiner Zeit³¹).

Die Bedeutung des Generalbasses und Übungen im Stil der italienischen Partimento-Tradition für den Wagner'schen Kompositionsstil lassen sich nicht nur daran ermessen, welche positive Wortwahl Wagner in den expliziten Beschreibungen seiner Unterrichtszeit bei Weinlig wählt, so zum Beispiel in einem Brief an seine Schwester Ottilie:

„Du musst nämlich wissen, dass ich schon über ein halbes Jahr her der Schüler des hiesigen Cantor's *Weinlig* bin, den man wohl mit Recht für den *größten jetzt lebenden Contrapunktisten* halten kann, und der dabei als Mensch so ausgezeichnet ist, daß ich ihn durchaus wie einen Vater liebe. Er hat mich mit einer solchen Liebe herausgebildet, daß ich schon jetzt meine Lehrzeit, nach seinem eigenen Ausspruche, für beendet betrachte, und er mir jetzt nur noch als rathender Freund zur Seite steht.“³²

An anderer Stelle heißt es: „Weinlig fühlte wohl richtig, wo es mir zunächst noch fehlte; er setzte das Erlernen des Kontrapunktes erst noch beiseite, um vorher meine Kenntnisse in der Harmonie aufs Gründlichste zu befestigen.“³³ Wagner, niemand, der um abschätzige Worte sonderlich verlegen war, hatte seine Studienzeit bei Weinlig Zeit seines Lebens in positiver Erinnerung und bedachte seinen früheren Lehrmeister auch

²⁸ Deutsche Partimento-Rezeption, S. 57; „Weinlig hatte gar keine spezielle ‚Methode‘, aber er war ein klarer Kopf und griff die Sache praktisch an“, Dannreuther, Eduard: Wagner, Richard. In: [Hrsg.] The New Groves Dictionary of Music and Musicians, Band 6, New York 1877, S. 347b.

²⁹ Leitfaden beym mündlichen Unterricht in der musicalischen Setzkunst, Abschrift, Scharfenberg ca. 1816, Sächsische Landesbibliothek (Signatur MB.8.429-3); Collection der Anfangs-Grundsätze zur Erlernung der Composition, Dresden 1810 – 1818, Sächsische Landesbibliothek (Signatur MB.228); Vorlesungen über General-Bass und Composition überhaupt, Dresden 1810 – 1813, Sächsische Landesbibliothek (Signatur MB.216)

³⁰ Dresden 1845, zweite Auflage Leipzig 1852

³¹ Deutsche Partimento-Rezeption, S. 51

³² Brief vom 03. und 21.03.1832 an Ottilie, in: Strobel, Gertrud et al. [Hrsg.]: Sämtliche Briefe, Band 1. Leipzig 1967 – 2000, S. 126

³³ Glasenapp, S. 141

in seinen späten Lebensjahren mit positiven Attributen, bezugnehmend auf eine Einzelstunde im Ausarbeiten einer Fuge: „Diese gemeinsame Fugenarbeit begründete zwischen mir und dem lebenswürdigen Lehrer das ergiebigste Liebesverhältnis, indem von nun an sowohl ihm wie mir die ferneren Studien zur angenehmsten Unterhaltung wurden.“³⁴ Wagner beschreibt aber auch, dass die „Neigung zum Sangbaren“ durch Weinlig in ihm erweckt worden war;³⁵ eine Aussage, die angesichts der später extensiven Opernproduktion gar nicht genug eingeschätzt werden kann.

Johannes Menke hat im benannten Artikel ein angenommenes Partimento zur Zwischenmusik nach Einzug der Gäste auf der Wartburg im zweiten Akt des Tannhäuser rekonstruiert und dabei darauf hingewiesen, wie periodisch regelmäßig die Phrasengestaltung Wagners ist, die charakteristischerweise verdächtig häufig mit phrygischen Halbschlüssen abgeschlossen wird. Menke stellt auch dar, welche geläufiger Außenstimmensätze (bspw. 3-5-Sätze, phrygische Halbschlüsse mit 5-6-Durchgang etc.) und welche idiomatischer Verzierungstechniken es bedarf, um zu einer typischen Arien- oder in diesem Falle Zwischenmusikpassage Wagners zu gelangen. Darüber hinaus sind die resultierenden Harmonien allesamt gut mit der diatonisch erweiterten Oktavregel im Sinne Weinligs erklärbar.³⁶

2.3 Erfahrungen Wagners während der 1830er-Jahre

Auf die Frage, warum die frühen Opern *Die Feen* und *Das Liebesverbot* derart nachhaltige Misserfolge Wagners sind, dass diese auch auf den Bühnen der heutigen Theater kaum jemals im Programm auftauchen, hat Carl Dahlhaus bereits – bezugnehmend auf die Kritik Eduard Hanslicks über die (posthume) Uraufführung der *Feen* (München 1888) – folgende Antwort formuliert: „Wagners frühe Opern [...] [sind] typische Produkte eines komponierenden Kapellmeisters.“³⁷ Dem liegt die Annahme zugrunde, dass hier noch nicht der gleiche Wagner der späteren Meisterwerke komponiert, sondern der einer professionellen Ausbildung entbehrenden – um mit Hanslick zu sprechen – „Dilettant“.³⁸ Die Phase des ausbleibenden Erfolgs hat Wagner nachhaltig geprägt und den Weg seiner später erfolgreichen Jahre vorgegeben.

³⁴ Mein Leben, S. 63

³⁵ Ebenda, S. 64

³⁶ Deutsche Partimento-Rezeption, S. 58 – 60

³⁷ Dahlhaus, Carl: Wagners Stellung in der Musikgeschichte. In: Müller, Ulrich / Wapnewski, Peter [Hrsg.]: Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart 1986, S. 66

³⁸ Hanslick, Eduard: Richard Wagners Jugendoper „Die Feen“. In: ders.: Musikalisches und Litterarisches, Berlin 1889, S. 53ff.

Dabei ist der Vorwurf der fehlenden professionellen Ausbildung gar nicht einmal angebracht, da Wagner ja zuletzt einen formalen Ausbildungsgang durchlaufen war (wenngleich verspätet und in Tiefgang und Gründlichkeit schlicht denen seiner Generationsgenossen, etwa Mendelssohn oder Chopin, unterlegen). Hinzu kommt, dass die Aufführungen einiger früher Instrumentalwerke bereits durchaus positiv aufgenommen worden waren. Indem er jedoch auf dem Gebiet der Oper seine seit Kindertagen gepflegte Neigung zur Lyrik und dem inzwischen erworbenen Kompositionshandwerk zu kombinieren versuchte, nahm er sich eines Genres an, das in seiner Multidimensionalität die ihm zuteil gewordene Ausbildung schlicht und ergreifend überstieg³⁹ – und dieser Überforderung begegnete er mit der für seinen Ehrgeiz typischen „Mehr-ist-mehr“-Mentalität.

Ludwig Holtmeier macht auf die vorsätzlichen Bemühungen Richard Wagners aufmerksam, sich mit Komposition der *Feen* in der Tradition der deutschen romantischen Oper Webers, Spohrs und Marschners zu etablieren und mit dem in schneller zeitlicher Folge komponierten *Liebesverbot* einen Gegenentwurf vorzulegen, der an den Stil des zwischenzeitlich rezipierten Bellini anknüpft. Dabei versucht der ehrgeizige junge Komponist in beiden Fällen, das jeweils angestrebte Vorbild durch ein verdichtetes Auffahren sämtlicher Mittel noch zu überbieten. In den *Feen* macht sich dies insbesondere durch die hohe Zahl der Kadenzfluchten und die dichte Abfolge weitläufig modulierender Akkordfolgen bemerkbar:

„Quantität und Qualität der harmonischen Progressionen übersteigen bei weitem das, was an entsprechender Stelle in einer Oper Spohrs, aber auch Marschners und sogar Webers zu finden wäre: sie hätten mit diesem harmonischen Material [einer einzigen Arie] eine ganze Szene füllen können.“⁴⁰

Im *Liebesverbot* breitet Wagner sehr schablonenartig immer wiederkehrende Kadenzmuster über der ganzen Oper aus, die geradezu überdeutlich den Rahmen für den regelmäßigen Periodenbau und die melodischen Formeln bilden, die Wagner bei

³⁹ Zum Zeitpunkt der *Feen*-Komposition dürfen auch die zwischenzeitlich im Amt als Würzburger Chordirektor vorgenommenen Einstudierungen und Assistenzen der ihm zuteil gewordenen Ausbildung zugerechnet werden. In dieses Repertoire fallen allein im Jahr 1833: Freischütz, Oberon (Weber), Fidelio (Beethoven), Zampa (Hérold), Camilla (Paër), Wasserträger (Cherubini), Die Stumme von Portici, Fra Diavolo (Auber), Tancredi (Rossini), Robert der Teufel (Meyerbeer), Der Vampyr, Hans Heiling (Marschner). Vgl. Ewert, Hansjörg: Zwischen Aneignung und Inszenierung. Wagners Dramaturgie von Musikgeschichte. In: Holtmeier, Ludwig / Kiem, Eckehard: Richard Wagner und seine Zeit. Lillienthal 2003, S. 317

⁴⁰ Von den *Feen* zum *Liebesverbot*, S. 39

Bellini als effektiv wahrzunehmen schätzen gelernt hat: „Das *Liebesverbot* [...] ist eine gigantische Etude in den ‚stabilen Formen.‘“⁴¹

Egon Voss beschreibt das, was unter dem Terminus „stabile Formen“ zusammengefasst ist, in Bezug auf einen Auszug des vierten Satzes der B-Dur-Klaviersonate WWV 21 wie folgt:

„- die überaus prägnante Periodik, die die Viertakter einerseits durch Pausen strikt voneinander trennt, und sie andererseits durch fast überdeutliche Korrespondenzen miteinander verbindet, so daß sich eine besondere Einprägsamkeit der Melodie ergibt;
- dem korrespondierend die offenkundige Neigung, um der zündenden Wirkung willen Trivialität nicht zu scheuen (den Terminus „Trivialität“ bitte nicht von vornherein pejorativ zu verstehen!)“⁴²

Johannes Menke führt den bedeutenden Einfluss Bellinis, insbesondere seiner *Norma*, auf Wagner näher aus.⁴³ Besuche von Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* in Leipzig am 19. und 22. März 1834 hinterließen tiefen Eindruck bei dem jungen Mann. Seiner autobiographischen Skizze ist zu entnehmen, dass er sich in der bisherigen Annahme erfolgsversprechender Kompositionstechniken getäuscht sah.⁴⁴ An anderer Stelle hebt er hervor:

„[...] daß den deutschen Komponisten doch endlich einmal solche Melodien und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchten. [...] es sind die stabilen Formen, die der Italiener einmal nicht anders kennt, und die in manchem Betracht gar nicht so verwerflich sind. [...] und in der Tat wird die augenblickliche klare Erfassung einer ganzen Leidenschaft auf der Bühne bei weitem erleichtert werden, wenn sie eben ganz mit allen Nebengefühlen und Nebenempfindungen mit einem festen Striche in *eine* klare, fassliche Melodie gebracht wird, als wenn sie durch hundert kleine Kommentationen, durch diese und jene harmonische Nuance, durch das Hineinreden diese und jedes Instrumentes verbaut und endlich ganz hinweggeklügelt wird.“⁴⁵

⁴¹ Ebd. S. 51

⁴² Voss, Egon: Einflüsse Rossinis und Bellinis auf das Werk Wagners. In: Mahling, Christoph-Helmut / Pfarr, Kristina [Hrsg.]: *Richard Wagner und seine „Lehrmeister“*. Mainz 1997, S. 99

⁴³ Menke, Johannes: „Erfüllung der Tragödie“. Bellinis *Norma* und ihr Einfluss auf Wagner. In: *Musik und Ästhetik*, Heft 93. Stuttgart 2020, S. 27 – 41

⁴⁴ „Ich gerieth in Zweifel über die Wahl der Mittel, die zu großen Erfolgen führen können [...] nichtsdestoweniger erschien mir aber der Stoff, aus dem seine Musik gemacht war, glücklicher und geeigneter, warmes Leben zu verbreiten [...]“ Wagner, Richard: *Autobiographische Skizze*. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Band 1, Leipzig 1911, S. 9

⁴⁵ Wagner, Richard: *Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit*. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1911, Band 12, S. 20

Bellini sollte auch nach seinem frühen Tod 1835 in der Hochachtung Wagners verbleiben⁴⁶, auf Kosten Beethovens und des Symphoniesatzes vor allem in den Jahren 1834 bis 1838, wie Egon Voss hervorhebt.⁴⁷ Gut möglich also, dass Wagner ohne ein (maßgeblich von der Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient geprägtes) „Bellini-Erlebnis“ als bedeutender Symphonien-Komponist mit nur gelegentlicher Opernproduktion im *Feen*-Stil in Erinnerung geblieben wäre.

Menke fasst zusammen: „Es sind also viele Aspekte, die Wagner faszinieren: Die stabile Form, der Melodienreichtum, die Klangfarben, der Stil im Allgemeinen und nicht zuletzt der Ausdruck und Gehalt.“⁴⁸ Bellini’scher und Wagner’scher Belcanto sind dabei stilistisch einander sicherlich viel näher als von eigenwilligen Aufführungstraditionen, die sich erst im 20. Jahrhundert durchgesetzt haben, häufig suggeriert wird.⁴⁹ Hinzu kommt, dass Wagners Ausbildung als Komponist in der Partimento-Tradition (vgl. 2.2) von der Bellinis, der am Konservatorium in Neapel groß geworden ist,⁵⁰ so unterschiedlich gar nicht ist. Menke rückt Bellini dabei auch in Bezug auf den Kompositionsprozess näher an Wagner heran als etwa an Rossini oder Donizetti: „Bellini zeigt sich nicht als Vielschreiber, dem alles leicht von der Hand geht, sondern als musikdramatischer Perfektionist, der um die optimale Wirkung ringt.“⁵¹

Rossini und Donizetti fungieren in Wagners Rezeption als Gegenbilder, die für eine degenerative „Italienisierung“ der französischen Operntradition stehen (deren von Wagner hoch gelobter Vertreter Auber vor allem Projektionsfläche eigener Qualitäten stilisiert wird).⁵² Es ist natürlich mit Vorsicht zu genießen, wenn Wagner etwa Donizetti „Versechtigung des Geschmacks“⁵³ vorwirft, da sie vor dem Hintergrund des eigenen Scheiterns, *Rienzi* in Paris zur Uraufführung bringen zu können, und den anhaltenden Erfolg des Italieners geäußert wurden. Wagner war dabei nicht nur gezwungen, diesem Erfolg beizuwohnen, sondern durch das Notenaufbereiten an der *Favorite* auch noch zum Erfolg beizutragen.

⁴⁶ vgl. auch Einflüsse Rossinis und Bellinis auf das Werk Wagners, S. 97

⁴⁷ Voss, Egon: Apotheose des Tanzes. Ein Beitrag zum Thema „Wagner und Beethovens Sinfonien“ mit einem bislang unbekanntem Text Wagners über den letzten Satz von Beethovens 7. Sinfonie. In: Wißmann, Friederike et al. [Hrsg.]: wagnerspectrum. Schwerpunkt Wagner und Beethoven. 16. Jahrgang, Würzburg 2020, Heft 1, S. 17 – 19

⁴⁸ Erfüllung der Tragödie, S. 27

⁴⁹ Erfüllung der Tragödie, S. 28

⁵⁰ Della Seta, Fabrizio: Bellini, Vincenzo. In: Finscher, Ludwig [Hrsg.]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil, Kassel 1999, S. 1009

⁵¹ Erfüllung der Tragödie, S. 30 – 31

⁵² Zwischen Aneignung und Inszenierung, S. 317 – 318

⁵³ Wagner, Richard: Erinnerungen an Auber. In: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Band 9, S. 43

Auch der Faktor seines deutsch orientierten Sendungsbewusstseins darf hier nicht vernachlässigt werden. Hinter der scharfzüngigen Fassade wird der ausübende Kapellmeister-Komponist die Qualitäten Donzitti'scher Musik, insbesondere deren sexuell-laszive Komponente, genauer studiert und in sein eigenes Werk zu integrieren versucht haben:

„Bei der musikalischen Gestaltung des Venusberges im *Tannhäuser* kann er diese Erfahrungen der wollüstig-sinnlichen Qualität von Musik [etwa in *Lucrezia Borgia*] dringend gebrauchen, die ihm weder die deutsche romantische Oper noch die Grand Opéra Meyerbeerscher Bauart je so hat vermitteln können.“⁵⁴

Von Rossini scheint Wagner nicht nur musikalische, sondern auch dramaturgische Inspirationen gewonnen zu haben, wenn etwa in Betracht gezogen wird, dass große Teile des ersten Aktes des *Fliegenden Holländers* in der von Wagner benutzten Textvorlage, Heines *Memoiren des Herren von Schnabelewopski*, nicht vorkommen, in Rossinis *Li marinari* jedoch auffällige Korrespondenzen aufweisen (selbiges gilt auch für die Traumerzählung Eriks in Bezug auf Bellinis *Norma*).⁵⁵

Ein weiteres, für Wagners Schaffen einflussreiches Erlebnis war der Besuch von Spontinis *Fernand Cortez* im Mai 1836, der unmittelbaren Vorbildcharakter für *Rienzi*, aber in Dimensionierung von Bühne und Szene, Durchbrechung des Nummernopern-Schemas und Instrumentationstechnik auch auf die späteren Werke Einfluss hatte.⁵⁶ Neben Auber sei hier noch Meyerbeer als weiterer Vertreter der Grand Opéra aufgeführt, der großen Einfluss auf das Schaffen Wagners hatte, vergleichbar zu Spontini weniger in der konkreten musikalischen oder dramaturgischen Ausgestaltung seiner Werke, sondern vor allem in ihrer konzeptionellen Anlage und insbesondere ihrer politischen und eschatologischen Dimension (dies wurde aufgrund Wagners eher auf Selbst-Rechtfertigung und -stilisierung kalkulierten Polemiken gegenüber Meyerbeer lange Zeit übersehen).⁵⁷

⁵⁴ Hortschansky, Klaus: Wagner und Donizetti. In: Richard Wagner und seine „Lehrmeister“, S. 124

⁵⁵ Einflüsse Rossinis und Bellinis auf das Werk Wagners, S. 116 – 117

⁵⁶ Mungen, Anno: Wagner, Spontini und die Grand Opéra. In: Richard Wagner und seine „Lehrmeister“, S. 129 – 143

⁵⁷ Döhring, Sieghart: Meyerbeer und Wagner. In: Richard Wagner und seine „Lehrmeister“, S. 145 – 154

2.4 Kurze Entstehungsgeschichte des *Lohengrin*

Wagner hatte das mittelhochdeutsche Gedicht *Lohengrin* bereits in seiner Pariser Zeit in der Abhandlung *Über den Krieg von Wartburg* von Christian Theodor Lucas, der er auch den Stoff zum *Tannhäuser* entnahm, kennen gelernt.⁵⁸ Im Sommer 1845 studierte er das Gedicht in der Edition von Ferdinand Gloekle,⁵⁹ außerdem den *Schwannritter* von Konrad von Würzburg, die entsprechende Fassung im 2. Teil der *Deutschen Sagen* der Gebrüder Grimm sowie in den *Niederländischen Sagen* von Johann Wilhelm Wolf. Der Stoff machte zunächst einen „unangenehmen“⁶⁰ Eindruck auf Wagner; erst durch die Stilisierung der Rolle Elsas zu dem, was er später in *Eine Mitteilung an meine Freunde* als „Weib der Zukunft“⁶¹ bezeichnen wird, wurde sein Interesse intensiviert.⁶² Die Abfassung des eigenen Gedichts erfolgte im Herbst 1845, im November erfolgten erste Probelesungen im Freundskreis, darunter Ferdinand Hiller und Robert Schumann.⁶³

Diese ersten Lesungen sind Teil eines seit *Lohengrin* weitgehend gefestigten, fünfteiligen Kompositionsprozesses von der ersten Idee bis zum fertigen Werk:⁶⁴ An erster Stelle stand eine knappe, oft nur wenige Zeilen lange Zusammenfassung in Prosa, die nach der ersten Bestandsaufnahme durch Freunde oder seine Frau Minna auf einen mehr oder weniger ausführlichen Prosaentwurf ausgedehnt und wiederum zur Diskussion gestellt wurde. Die an zweiter Stelle stehende Dichtung wurde (ganz oder in Teilen) in Lesungen wie beispielsweise in der oben erwähnten einem Publikum vorgetragen, wobei der Begriff der „Lesung“ hier missverständlich ist, da davon ausgegangen werden darf, dass Wagner das entworfene Drama in der Verkörperung aller beteiligten Rollen schauspielerisch aufführte.

⁵⁸ Mertens, Volker: Durch Gottes Sieg... Gottesurteile im Lohengrin und anderswo. In: Bermbach, Udo et al.: wagnerspectrum. Schwerpunkt Lohengrin. Würzburg 2014, S. 68

⁵⁹ Scheinbar ohne großes Vergnügen, attestierte er dem in mittelhochdeutscher Sprache erhaltenen Gedicht, es sei „das dürftigste u. platteste, was in dier Art auf uns gekommen“, Brief an Albert Wagner vom 04.08.1845, in: Strobel, Gertrud et al. [Hrsg.]: Sämtliche Briefe, Band 2, S. 446

⁶⁰ Wagner, Richard: Werke, Schriften und Briefe, „Autobiographische Skizze“ Zweiter Teil: 1842 – 1850. Berlin 2005, S. 339

⁶¹ Wagner, Richard: Eine Mitteilung an meine Freunde. In: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Band 4, S. 266

⁶² Haenchen, Hartmut: Gedanken zu Lohengrin, S. 1

<https://www.haenchen.net/fileadmin/media/pdf/Lohengrin-Text.pdf> [zuletzt abgerufen am 10.02.2022, 09.04 Uhr]. Zum „Weib der Zukunft“ vgl. auch meine eigene Arbeit: Die Frau als Erlösungsmedium. Senta und Brünnhilde – ein Vergleich. Zulassungsarbeit fürs Erste Staatsexamen, Karlsruhe 2018

⁶³ Mein Leben, S. 388

⁶⁴ Knust, Martin: Wagners Kompositionsprozess – Eine Detailbetrachtung. In: Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung, S. 137 – 138

Hatte das entworfene Drama das Urteil dieses Publikums (einschließlich Wagners) bestanden, sah Wagner ziemlich konsequent von einer weiteren öffentlichen Darbietung seines Dramas ab und machte sich an die Kompositionsskizzen, die er am Klavier improvisierend angefertigt hat. Dabei gab es bis auf wenige Ausnahmen Kompositionsskizzen in zwei Stadien, einer eher schnell und mit Bleistift hingeworfenen Skizze und einem mit Tinte geschriebenen, kaum mit Korrekturen versehenen Entwurf, der von Szene zu Szene jeweils direkt im Anschluss an die entsprechende Skizze angefertigt wurde.

Ein Blick in die Skizzen offenbart die tiefe Verwurzelung des Generalbasses in Wagners Kompositionsprozess, der vom Unterricht bei Weinlig fundiert worden ist. Wagner notiert in einem Klaviersystem mit Melodietönen, Akkorden oder nur den wichtigen Gerüsttönen der Akkorde sowie Basstönen, gelegentlich ergänzen oder ersetzen Generalbassbezeichnungen die ausnotierte Harmonie. Exemplarisch sei unten der Auszug einer Skizze aus der Kirchenszene im *Lohengrin* (vgl. 3.3.5) vorweggenommen.

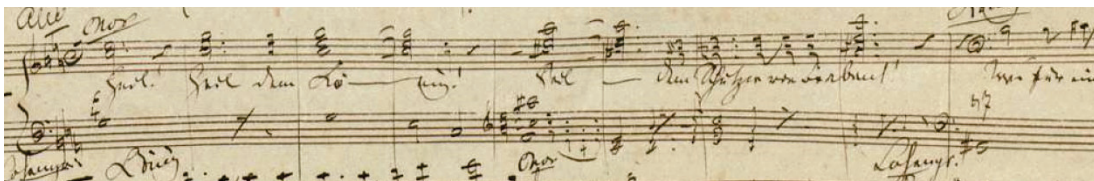


Abb. 2.1: Skizze zu *Lohengrin*⁶⁵

Die Kompositionsskizzen wurden in minutiöser kalligraphischer Arbeit zu einer Partitur (selten mit einem Particell als Zwischenschritt) ausgearbeitet. Als letzten Schritt im Werkentstehungsprozess (vielfach hervorgehoben in seinen Schriften und Briefen) sah Wagner die eigentliche Aufführung des Werkes an. Entsprechend engagiert war Wagner, was die Direktion der szenischen und darstellerischen Umsetzung auf der Bühne anging (äquivalent zur Funktion eines modernen Regisseurs). Dies gilt ebenfalls, aber bezeichnenderweise nicht in vergleichbarem Umfang für die musikalische Umsetzung.

Die Skizzierung der Musik zu *Lohengrin* erfolgte im Sommer 1846,⁶⁶ wobei die Ausführung von der Gralsszene im dritten Akt ausging, unter anderem, um von einer soliden dramaturgischen Entwicklung ausgehend die gesamte Handlung entwerfen zu

⁶⁵ Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 8492

⁶⁶ „Als ich an den ersten Entwurf der Musik zu ‚Lohengrin‘ gehen wollte, störte mich zu meiner höchsten Pein unaufhörlich das Nachklingen *Rossini*’scher Melodien aus ‚Wilhelm Tell‘, der letzten Oper, welche ich zu dirigieren gehabt hatte [...]“, *Mein Leben*, S. 399

können, der ihm bei den Lesungen im Vorjahr noch die Kritik zweier Zuhörer eingebracht hatte.⁶⁷ Die Kompositionsskizze war im August 1847,⁶⁸ die Partitur im März 1848 fertig gestellt.⁶⁹ Die Uraufführung erfolgte am 28. August 1850 unter der Leitung Franz Liszts in Weimar. Wagner war zu diesem Zeitpunkt bereits ins Zürcher Exil geflüchtet, konnte also dem letzten Schritt des Entstehungsprozesses zunächst nicht beiwohnen.

⁶⁷ Mein Leben, S. 400

⁶⁸ Ebd. S. 409

⁶⁹ Ebd. S. 429

3. Analyse

3.1 Lohengrin Vorspiel

3.1.1 Klangflächentechnik und Modellverzerrung als Eröffnungsgestus

Die ersten vier Takte der Ouvertüre wendet Wagner eine reine Klangflächentechnik an, die denselben A-Dur-Akkord durch unterschiedliche Register verschiedener Streichinstrumentengruppen sowie Flöten und Oboen reicht. In Takt 5 geht aus dem Moment des Quartsprungs von der Akkordquinte zur –oktave und zurück das melodische Ursprungsmoment des Gralsmotivs hervor, welches sich im folgenden Takt über den Wechsel zur Tonikaparallele fis-Moll und wieder zurück nach A-Dur zu entfalten beginnt. Durch die Wiederholung des dieser Akkordprogression zugrunde liegenden 5-6-5-Wechsels nimmt die melodische Gestaltung Fahrt auf. Wagner schafft hier einen fließenden Übergang von einer dem zeitgenössischen Publikum unvertraut erscheinenden reinen Klangflächenkomposition zu einer in Melodie und Harmonik konventionellen Setzweise.

Abbildung 3.1 stellt die Takte 5 – 7 in einer Reduktion (links) und einem um Verzerrungen reduzierten, rhythmisch geglätteten Gerüstsatz (rechts) gegenüber. Es tritt eine Mixtur aus dem Beginn einer 7-6-Konsekutiven und einem Fauxbourdon zu Tage, deren Sequenzglieder metrisch unregelmäßig aneinander gereiht werden. Das zugrunde liegende Modell wird durch die unregelmäßige rhythmische Bildung der Melodiestimme noch mehr verschleiert, welche die Sexte des Sextakkords in Takt 6 Zählzeit 4 als Durchgangston in einer Triole einfasst. Auch durch das drei Viertelzählzeiten dauernde Verharren auf der fünften Stufe, die auf metrisch schwacher Position beginnt, wird die übliche Rhythmisierung des Modells verzerrt. Auffällig sind ebenfalls die in der Reduktion zu Tage tretenden Quintparallelen in Takt 7, die Wagner durch einen antizipierenden Quartsextakkord zu umgehen weiß.

The image shows a musical score for measures 5-7 of the Lohengrin Overture. It consists of two staves. The top staff is a reduction, and the bottom staff is a smoothed skeleton. The key signature is A major (one sharp). The reduction shows a complex melodic line with many notes and rests, while the skeleton shows a simpler, more rhythmic line. Below the staves, there are some annotations: [A] 6. 1. 7. 6. 5. 1. and a sequence of numbers: 5 6 7 6 6 6 5 6.

Abb. 3.1: Reduktion T. 5 – 7, Gerüstsatz T. 5 – 7

Wagner bewegt sich damit schon in der Eröffnungsmelodie des Lohengrin-Vorspiels im Spannungsfeld zwischen einem konventionell ausgeführten Satzmodell aus der Partimento-Tradition und einer melodischen Konzeption, die durch die Bewegungen der Hauptstimme die Unregelmäßigkeit in der rhythmischen Gestaltung zu kaschieren weiß. Das Urteil Ludwig Holtmeiers über eine Arienpassage aus den *Feen* könnte hierzu nicht passender ausfallen: „Er versucht nicht zwanghaft originell und neu zu sein, sondern überlässt sich der ‚zweiten Natur‘ der unversehrten Strukturen der Tradition und verändert sie [...] von innen heraus.“⁷⁰ Zum Vergleich hier die Fortführung im Rahmen eines „richtigen“ Fauxbourdon-Modells nach Fenaroli, in welchem sich auch die Herkunft der Triolenfigur aus einer Cadenza Doppia nachvollziehen lässt:⁷¹

Abb. 3.2: Gerüstsatz T. 5 – 7 (links), 7-6-Konsecutive nach Fenaroli mit abschließender Cadenza Doppia (rechts), Modifikation der Cadenza-Doppia-typischen Melodiebildung hervorgehoben

Nach einer ersten perfekten Kadenz in Takt 8 wiederholt sich dieser Fauxbourdon in neuartiger rhythmischer Ausgestaltung in Takt 9 und wird versteckt sogar bis Takt 10 fortgeführt (vgl. Abb. 3.3). Dieser „versteckte“ Fauxbourdon tritt voll zu Tage, wenn die kurze Ausweichung in die Tonikaparallele fis-Moll als schwache Zwischenstufe auf der zweiten Zählzeit und die Vorhaltsbildung in der Oberstimme von Cis nach H weggedacht werden.

Abb. 3.3: Gerüstsatz T. 9 – 10 (links), Hervorhebung des „versteckten“ Fauxbourdons, rhythmisch entzerrt (rechts)

Der Halbschluss in die fünfte Stufe wird diesmal durch eine Ausweichung auf die diatonische vierte Stufe verhindert, an die sich ein „Scherenmodell“ anschließt:

⁷⁰ Von den *Feen* zum *Liebesverbot*, S. 47

⁷¹ Fenaroli, Fedel: *Regole Musicali Per i Principianti di Cembalo*. Neapel 1775, S. 34

Oberstimme und Bassstimme sind gegenläufig, die Oberstimme (die in ihrer reduzierten Fassung im Prinzip den Quintzug aus T. 5 – 7 bzw. T. 9 – 10 wiederholt, vgl. Abb. 3.3) ist diatonisch, die Bassstimme hingegen vollständig chromatisiert. Die chromatischen Basstufen können prinzipiell mit einer erweiterten Oktavregel erklärt werden (als Abweichung sticht hier der Septakkord mit leitereigener Terz über der erhöhten vierten Stufe hervor, T. 11 Zz. 4), die diatonische Führung der Oberstimme versucht dabei zu verschleiern, dass Wagner zwischen den Oktavregeln der Tonarten h-Moll, fis-Moll und A-Dur springt. Die jeweils konsequent diatonisch bzw. chromatisch geführten Außenstimmen suggerieren dabei den Eindruck von Regelmäßigkeit, die aufgrund der wechselhaften Harmonisierung in Wahrheit gar nicht vorhanden ist (insbesondere wenn, wie in Aufführungen gerne umgesetzt, die triolische Melodieführung über dem Dis sehr stark rubato genommen wird). Die Passage endet auf der fünften Stufe von A-Dur und mündet in die nächste perfekte Kadenz (vgl. Abb. 3.4).

The image shows a musical score for two staves, measures 11 to 13. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in treble clef with the same key signature. The music consists of chords in the upper staff and a melodic line in the lower staff. Below the staves, there is figured bass notation. The figures are: [A] 4. (under measure 11), [Hm] 7. (under measure 12), [F#m] #4. (under measure 13), and 1. (under measure 14). There are also some numbers and symbols scattered around the figures, such as 6, 7, 7, #, 6, 8, 7, 4, 3, 3, 4, #4, 5, 1., #4., 5., 6., and a '3' with a slur over it in measure 13.

Abb. 3.4: Gerüstsatz T. 11 – 13

Die nächste Wendung deutet ein Wiederaufgreifen des Gralsmotivs an, wird aber von den Dreiklangsbrechungen in den ersten Violinen unterbrochen. Takte 13 – 16 lassen sich schwer in eine reduzierte Fassung bringen, weil die Wahrnehmung einer markanten Melodielinie durch das schnelle „Herumreichen“ der Oberstimme durch verschiedene Geigengruppen verunschärft wird. Wagner hilft dem Publikum auch nicht weiter, indem die ersten Violinen in immer wieder auf- und abschwelenden Dreiklangsbrechungen und Skalenfiguren die primäre Figurlinie zu übernehmen antäuschen. Soll aus diesen sowohl melodischen als auch instrumentatorischen Bewegungen eine kohärente Stimmführung reduziert werden, ergibt sich ein Gerüstsatz wie in Abbildung 3.5.

Abb. 3.5: Reduktion (oben) und Gerüstsatz (unten) T. 13- 17

Dieses Modell basiert auf einer chromatisch absteigende Melodielinie, zu welcher der Bass (diatonische) Oktaven und Terzen bildet. Dieser 3-8-Satz wird über insgesamt zwei Sequenzglieder durchgehalten, gleichwohl Wagner auch hier – in Zusammenhang mit den oben besprochenen Verunschärfungen durch die Dreiklangs- und Skalenfiguren in den ersten Violinen – den Rhythmus dieses durchaus konventionellen Satzmodells aus den Angeln hebt: Der Grundakkord über H, der dem vierten Sequenzglied entspräche, wird durch einen Quartsextakkord über den Verlauf eines ganzen Taktes hinausgezögert,⁷² um dann durch einen kurzen Quartvorhalt in eine Kadenz nach E-Dur geführt zu werden. An dieser Stelle steigt Wagner aus dem Modell aus und kadenziiert nach E-Dur, um von dort sofort die nächste Kadenz nach A-Dur zu bilden.

Die Tonika A-Dur wird umgedeutet zur sechsten Stufe eines phrygischen Halbschlusses in cis-Moll (T. 17). Aus der stufenweise bis zum Grundton Cis absteigenden Bassstimme geht ein Dezimensatz mit der Oberstimme hervor, der auch über die Fortsetzung der Abwärtsbewegung nach gis-Moll durchgehalten wird. Im Eigentlichen wird der Dezimensatz sogar bis über den erneuten Einsatz des Gralsmotivs hinaus bis zum Erreichen von E-Dur weitergeführt, da die Violinen ihre

⁷² Die aufsteigende melodische Skalenfigur in Takt 15 weiß von der langen Wartezeit auf die „richtige“ Einlösung des Modells abzulenken. Wäre diese Skalenfigur (oder ein anderes melodisches Moment) nicht vorhanden, würde der Eindruck eines durchbrochenen Modells deutlich zu Tage treten.

Dezimenkette fortsetzen und der derweil stattfindende motivische Einsatz der Holzblasinstrumente darüber „ablenkt“.

Doch nicht nur in dieser Hinsicht stört Wagner die Integrität des auf der rechten Seite der folgenden Abbildung dargestellten Dezimensatzes: Die Dezimenkette in den Violinen ist rhythmisch sehr unregelmäßig und mit Synkopationen gestaltet. In Takt 18 und Beginn 19 entstehen zwei kurze Undezimen-Vorhalte, dann wird der Ton über dem chromatisch absteigenden Bass liegen gelassen, ehe er „zu spät“ hinterhergeht, um auf der ersten Zählzeit von Takt 20 wieder in die Dezime zu gehen. Dieses H wird als Ausgangsnote des Gralsmotivs gehalten, während die Dezimenkette in den Violinen durch das synkopische Absteigen auf zunächst gis-Moll-diatonisches Ais, dann E-Dur-diatonisches A weitere Unregelmäßigkeit einbringt: Im unten gezeigten Gerüstsatz (rechts) wurde das Ais bewusst unterschlagen und der Satz auf eine regelmäßige akkordische Fortschreitung mit einem E-Dur-diatonischen Terzquartakkord über Fis reduziert, um die Modulation zu unterstreichen, gleichwohl diese Reduktion die von Wagner bewusst gewählte, instrumentatorisch begründete Verunschärfung des Dezimensatzes und der Modulation unterschlägt.

Abb. 3.6: Reduktion T. 18 – 20 (links), Hervorhebung des zugrunde liegenden Dezimensatzes (rechts)

3.1.2 Das Elsa-Motiv – eine verzerrte „Folia“?

Ab dieser Stelle greift Wagner das bereits bekannte thematische Material in der fünften Stufe, also sozusagen im Seitensatz, wieder auf. Die erste Änderung gegenüber dem Hauptsatz tritt nach der Kadenz des „Scherenmodells“ (vgl. Abb. 3.4) ein: anstelle des oben beschriebenen chromatisierten 8-3-Satzes tritt nun ein Motiv, das im Verlauf der weiteren Oper der weiblichen Protagonistin Elsa zugeordnet werden wird. Für diese Arbeit soll hier in Anlehnung an Carl Dahlhaus und der Einfachheit halber die Bezeichnung „Elsa-Motiv“ benutzt werden.⁷³ Die Kernidee dieses Motivs (Abbildung

⁷³Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner, S. 22. Wagner schreibt in *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* 1879 über dieses Motiv an dessen erstem Einsatz im ersten Akt: „Das fast lediglich aus einem Gewebe fern fortschreitender Harmonien bestehende Motiv, welches der Komponist des ‚Lohengrin‘ [...] der in selige Traumerinnerung entrückten Elsa zuteilt, würde sich

3.7) kann dabei – dies ist bewusst vorsichtig formuliert – als Modifikation des dritten und vierten Sequenzglieds des Folia-Modells gehört werden:

[E]	1.	[Em]	1.			
		[G]	6.	5.		
		[D]	2.	1.	[Dm]	1.
				[F]	6.	5.
						1.

Abb. 3.7: Außenstimmensatz T. 28 – 29, Hervorhebung des Folia-Modells

Die aus der Folia bekannte Durchgangsnote⁷⁴ wird in Wagners Fassung zu einer Antizipation, die mit dem auftaktig gespielten D-Dur-Akkord einhergeht (A). Anstelle des fünften Sequenzglieds wird D-Dur nun jedoch ebenfalls vermollt (B), und hier böte sich die Gelegenheit, den zuvor gezeigten Ausschnitt aus der Folia einfach zu wiederholen, um weiterzumodulieren. Wagner kaschiert die repetitive Faktur jedoch, indem der zu erwartende C-Dur-Grundakkord durch einen F-Dur-diatonischen Quartsextakkord verzögert wird. Auch die Durchgangsnote in der Melodiestimme ist über dieser Wendung eine andere als von dem Folia-Modell erwartet: nicht 5-6, sondern 8-9 wird von Wagner hier gewählt, was beim ungenauen Hinhören nahe genug an ein originales „Folia-Hörerleben“ heranreicht, sich beim genaueren Hinhören/-schauen jedoch als Verzerrung entpuppt.

Inwiefern Wagner hier bewusst die Idee des Folia-Modells aufgreift und dekonstruiert oder es sich nur um eine zufällige Ähnlichkeit handelt, muss hier jedoch offen gelassen werden. Die Behandlung des Folia-Modells hat in dem von Weinlig überlieferten Unterrichtsmaterial (vgl. 2.2), wo sequenz-artige Progressionen durchaus

etwa im Andante einer Symphonie sehr gesucht und unverständlich ausnehmen [...] ein einziger Aufblick ihres schwärmerisch verklärten Auges sagt uns, was in ihr lebt.“ Wagner, Richard: Über die Anwendung der Musik auf das Drama. In: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Band 10, S. 191

⁷⁴ vgl. die Variationen Corellis über die Folia in: Violinsonaten op. 5, Rom 1700

vorkommen, jedenfalls keine Rolle gespielt. Eine Referenz, die für Wagner eine größere Rolle in der Konzeption dieser Stelle gespielt haben könnte, ist möglicherweise der zweite Satz aus Beethovens siebter Sinfonie (bezeichnenderweise ebenfalls A-Dur), der ersten Beethoven-Symphonie, die er während eines Gewandhaus-Besuchs 1827 kennen lernte.⁷⁵



vorgetragene Modell von Wagner für den Aufbau zum Kulminationspunkt der Ouvertüre benutzt und dabei das archaische Element der mittelalterlichen Szenerie ins Spiel gebracht wird. Interessant ist der Gedankengang, wie hier in Szene gesetzt wird, dass das zentral mit Lohengrin verbundene Motiv eine wesentlich „unverdorbener“ Form des Modells ist, welches Wagner in Bezug auf Elsa bereits – wie oben aufgezeigt wurde – in wesentlich elaborierterer Manier verwendet hat.

[D] 1. 6. 5. 1. 5. 1. 7. 6.
[Hm] 3. 1. 5. 1. b7. 3.

Abb. 3.9: Gerüstsatz T. 51 – 53

Nebenbei bemerkt setzt Wagner über der sechsten Stufe im Bassdurchgang im Auftakt zu Takt 54 einen Akkord mit erhöhter Sexte, einer Bezifferung, die ebenfalls aus der Oktavregel vertraut ist.⁷⁶

Es folgen wieder Scherenmodelle mit derselben Kombination aus diatonischen, von Fis absteigenden Oberstimmen und chromatisch aufsteigenden Bassstimmen, die in Takt 56 in jeweils zweigliedrige Bausteine fragmentiert werden und schließlich in den Trugschluss fis-Moll münden. Bei der ab Takt 58 anzusetzenden Coda handelt es sich harmonisch fast ausschließlich um Kadenzharmonik mit Zwischenkadenzen nach cis-Moll (T. 61 – 62 geflohen, T. 64 – 65), E-Dur (T. 62 – 63 geflohen). Gehäuft (T. 61, 62 und 63) wird ein Sextakkord über der sechsten Stufe gebraucht, um den Trugschluss zu bilden; dies entspricht einer aus der Oktavregel geläufigen Harmonik.

[F#m] 5. 5. 6. 9 5# 8 6 7# 7 # 6 4 3
[C#m] 4. 5. [E] #4. 5. [A] 6.
6. #6. 3. 4.

Abb. 3.10: Außenstimmensatz T. 60 – 63

⁷⁶ Bezeichnenderweise weniger von Weinlig, der bei der abwärtsgehenden Skala die sechste Stufe im Bass eher mit einem Grundakkord harmonisiert (als Resultat eines davor stehenden, zwischendominantischen Terzquartakkord über der siebten Stufe).

So dicht wie im Verlauf der gesamten darauf folgenden Oper nicht mehr reiht Wagner in der Ouvertüre gängige Sequenzmodelle aneinander, die auf melodischer, insbesondere aber auf metrischer Ebene jedoch so stark modifiziert sind, dass sie noch als solche wiedererkannt werden können, ohne die Wirkung vom Aufwärmen und Abarbeiten hinlänglich bekannter Schemata zu erzeugen. Hier kann der von Ludwig Holtmeier in Bezug auf die *Feen* und das *Liebesverbot* formulierte Gedankengang weiterformuliert werden: Im Vorspiel des *Lohengrin* hat Wagner die gängigen Konstellationen in der Weise zurückhaltender modifiziert, dass das Publikum sich in gewisser Weise auf vertrautem Terrain wähnt und nicht von den innovativen Instrumentationsideen abgelenkt wird. Wie sehr die Behandlung der Satzmodelle bereits in der Ouvertüre dem Prinzip Auflösung verpflichtet ist, wird wohl kaum beim erstmaligen Hören gewahr.

3.2 Lohengrin Erster Akt

3.2.1 „Die Wahrheit künd ich“ – Inszenierung Telramunds

Wo er in der vorweggehenden Ouvertüre mittels Instrumentation, rhythmisch flexibler Melodik und Kadenzverzögerung die Musiksprache bewusst mystisch und abstrakt hält, bemüht sich Wagner zu Beginn des ersten Aktes, mit Auftritt von Heerrufer, Chor und König viel tonartliche Stabilität und klare Phrasenbildung herzustellen. Die in der Ouvertüre etablierte Lohengrin-Tonart A-Dur wird zugunsten von C-Dur (durch die Auflösung eines D-Dur-Septakkords in einen C-Dur-diatonischen Quartsextakkord über G von Takt 7 auf 8 abrupter als notwendig) verlassen, die C-Dur-Kadenz in Takt 13 wird durch eine akkordische Fanfare zusätzlich bestätigt. Das einsetzende Recitativo Accompagnato von Heerrufer und König im Wechsel mit dem bestätigenden Choreinwürfen weicht beim ersten Auftritt des Königs kurz nach E-Dur, bei dessen Schilderung der bedrohlichen Verhältnisse im Osten des Reiches nach Es-Dur aus, kehrt ab der Stelle „Nun ist es Zeit“ (Takt 83) wieder nach C-Dur zurück (vgl. Anh. 1), sodass die Tonart C-Dur die ganze Szenerie einrahmt und durch die Chorpartien, denen ausschließlich die Funktion einer kommentierenden Zusammenfassung und Bekräftigung des Geschehens zukommt, gewissermaßen bis zur Omnipräsenz affirmiert ist.

Die Dominanz der Tonart C-Dur endet jäh mit Auftritt Friedrich Telramunds („Dank dir König“, T. 120). Wagner weist hier Telramund als Antagonisten wenig subtil durch den ersten Trugschluss im ersten Akt aus. Und was für ein Trugschluss ist dies (T. 117 – 118, vgl. Abb. 4.1): die erwartete Kadenz nach F (ob Dur oder Moll ist aufgrund des vorhergehenden Taktes offen) wird in ein unisono Des ausgewichen, dem auf die letzte Zählzeit des Taktes ein Ces folgt, sodass ein gegebenenfalls in Richtung f-Moll bemühter Höreindruck hier allenfalls noch durch das enharmonische Äquivalent H als erhöhter vierter Stufe Abhilfe schaffen kann. Durch den im darauffolgenden Takt vollstimmig einsetzenden B-Dur-Septakkord macht Wagner klar, dass dies als Wendung nach es-Moll zu interpretieren ist (welches über Telramunds „feierlichen“ Einsatz in Takt 120 zunächst in seiner Durvariante erscheint). Dass der eintaktige Übergang vom erwarteten f(-Moll) nach es-Moll unisono gestaltet ist, macht es unmöglich, die Entscheidung zu treffen, in welchem Moment der Übergang von einer Tonart in die andere vollzogen wird. Obgleich die Verwirrung relativ schnell vorübergeht, darf nicht

übersehen werden, dass Wagner hier ganz bewusst mit einer – ganz kleinen – tonalen Auflösungserscheinung spielt, um Telramund einzuführen.

2 7^b t.s. 7^b 5^b

[F(m)] 4. #4. 5. 6. #4? 7^b 5^b [Eb] 1.

[Eb(m)] (b7.) (b6.) 5.

Abb. 4.1: Gerüstsatz T. 116 – 120, unter der eckigen Klammer das unisono C_{es}, das nur mit viel Bemühen (#4?) oder retrospektiv (b6.) den umgebenden Tonarten zugeordnet werden kann.

Dass Telramunds Aussagen (unbeabsichtigt, wie der Beginn des zweiten Aktes zeigen wird) falsch sind, weist Wagner auch im Folgenden durch melodische Auffälligkeiten („Die Wahrheit künd ich“, T. 123, mit der kleinen None des Akkords als Melodieton) und eine sehr stark vagierende Tonalität aus: Die Tonart as-Moll wird erstmals in T. 133 erreicht, welches wiederum relativ schnell zugunsten eines dem König vertrauteren e-Moll („Ermis nun, König“, T. 138) bzw. a-Moll gefolgt wird (wobei ein Trugschluss in T. 142 und die daraufhin folgenden enharmonischen Verwirrspiele um einen f-Moll-Akkord und einen verminderten Septakkord über G_{is} die tatsächliche Kadenzierung nach a-Moll bis T. 150 verzögert). Auch a-Moll ist nicht lange stabil, Telramunds Rezitativ kehrt über d-Moll (T. 156) und Des-Dur (T. 167) wieder nach es-Moll (T. 175) zurück, welches durch einen nicht aufgelösten dominantischen Akkord in Takt 185 noch einmal für einen kurzen Moment nach g-Moll auszuweichen scheint (T. 189), ehe mit Einsatz des Chores in Takt 196 die nächste Kadenz wieder nach es-Moll führt. Dass durch Telramunds großes, in seiner Dichte an die *Feen* gemahnende Tonartenspektrum die geschlossene C-Dur-Tonalität der vorhergehenden Akteure konterkariert ist, zeigt auch, dass der nun folgende Choreinsatz nicht mehr tonal geschlossen ist, sondern von es-Moll wegmoduliert – immerhin wird vom Chor mit c-Moll (T. 204) die Mollvariante der im bisherigen Verlauf standartisierten Chor-Tonart angestrebt.

3.2.2 „Bist du es, Elsa von Brabant?“

Die nächste Stelle, an welcher die Tonalität für einen kurzen Moment vollkommen in der Schwebel steht, findet sich im Übergang von der ersten zur zweiten Szene, just dem ersten Auftritt Elsas also. Das vorhergehende Rezitativ des Heerführers hätte konventioneller kaum ausfallen können (vgl. Abb. 4.2), da macht es aufhorchen, dass

das zum Schluss halbschlüssig zurückbleibende G (erneut unisono, aber eindeutig wahrzunehmen als fünfte Stufe von c-Moll) umgedeutet wird: Die in Oktaven zwischen erster Oboe und Englischhorn gehende Eingangsmelodie beginnt auf Es, was den c-Moll-Kontext für einen Moment zu retten scheint, dann schreitet sie jedoch in as-Moll-diatonischen Skalenstufen abwärts. Es ist aufschlussreich für Wagners Rollenverständnis von Elsa, dass bei ihrer Bühneneinführung das Element der tonartlichen Auflösung eine noch mehr hervorgehobene Rolle spielt als beim ersten Auftritt Telramunds, auch im Vergleich zum ersten Auftritt beider Charaktere im zweiten Akt (vgl. 3.3.1 und 3.3.2). „Eine Parallelität, die, wenn man sie nicht als Zufall ansehen will, auf einen bestimmten Zusammenhang zwischen Anklage und Elsas Wesen schließen lässt.“⁷⁷ Die Substitution des erwarteten c-Molls durch as-Moll mittels einer tonzentralen Modulation⁷⁸ ist auch deshalb geradezu exponiert, weil Elsa im Gegensatz zu Telramund ein richtiges Thema zuteil wird.

Heerrufer

Wo ihr des Königs Schild ge-wahrt, dort Recht durch Ur-teil nun er-fahrt! Drum ruf ich kla-gend laut und hell:

[Am] 1. 5. 4. [A] 1. [Gm] 1. 6. 5.

Oboe / Englischhorn

El - sa, er-schei - ne hier zur Stell!

6^b 4 t.s. 7^b 5^b

[Cm] 5. [Abm] 5.

Abb. 4.2: Außenstimmensatz T. 249 – 266

Abgesehen von diesem anfänglichen as-Moll möchte Elsa sich zunächst nicht auf eine andere Tonart festlegen lassen. Das aus der Ouvertüre bereits bekannte Elsa-Motiv (T. 271) kadenziiert kurzfristig nach A-Dur, wird von einem erneuten Einsatz des Eingangsmotivs (über den dominantischen Quintsextakkord über G) jedoch sehr schnell wieder in as-Moll eingefangen. Auch ein kurzzeitiger Modulationsversuch des Chores, mithilfe des Elsa-Motivs nach Ces-Dur zu modulieren (T. 283) wird nach

⁷⁷ Oberkogler, Friedrich: Lohengrin von Richard Wagner. Eine musikalisch-geisteswissenschaftliche Werkbesprechung. Schaffhausen 1984, S. 85

⁷⁸ in Solmisationssilben ausgedrückt ändert das Es seine Funktion von einem Fa zu einem La, ein anderer Aspekt, der die Mutation dieses exponierten Tones so eindrücklich macht.

as-Moll zurückgeführt (T. 287), die Tonart (einschließlich der erneuten kurzfristigen Modulation nach A-Dur mittels Elsa-Motiv) bleibt auch während der folgenden Befragung durch den König erhalten. Passend dazu ist, dass die Figur Elsa von Wagner als passiver Teilhaber der Szenerie eingeführt wird, deren Stimme sich erst im gar nicht mehr auf die Befragung des Königs bezogenen Ausruf „Mein armer Bruder!“ (T. 309, ebenfalls as-Moll) Bahn bricht. Solange Elsa nicht aktiv spricht oder handelt, ist sie das Opfer der Intrige Telramund-Ortrud, und dies wird auch durch die Dominanz der von Telramund zuvor eingebrachten Tonart as-Moll ausgedeutet.

Dies ändert sich bezeichnenderweise genau in dem Moment, da Elsa aus eigener Initiative zu sprechen beginnt („Einsam in trüben Tagen“, T. 324): hier hat sie die Varianttonart As-Dur nun ganz für sich eingenommen (Kadenzen in T. 327, 331, 342). Auch der erste Einsatz des Gralsmotivs (T. 352), Beginn der Passage „In leichter Waffe“, in welcher Elsa von der Visionserscheinung Lohengrins berichtet, steht jetzt in As-Dur. Die Tonart lässt sich nicht einmal mehr von der Kombination von Elsas Arie mit dem erneuten Einsatz ihres modulierenden Motivs verwirren: Die acht-taktige Passage „mit züchtgem Gebaren“ (T. 370, vgl. auch Abb. 4.3) öffnet und schließt in As-Dur (mit Zwischenkadenz auf der Tritonus-entfernten Tonart D-Dur), entsprechend verhält es sich mit dem imitierenden Choreinsatz in Takt 380. Elsas Tonart ist jetzt so dominant geworden, dass auch der König den Zweifel an den von Telramund vorgebrachten Vorwürfen äußern muss: „Friedrich, du ehrenwerter Mann, bedenke wohl, wen klagst du hier an?“ (T. 387, beginnt in As-Dur und moduliert nach B-Dur.)

3.2.3 Lohengrin und die Überwindung tonaler Auflösung

Die „Ankunft des auratischen Ritters im Krisenfall“⁷⁹ wird von Wagner durch lange Vorbereitung auf dramaturgischer Ebene inszeniert, aber auch hier spielt die Auflösung fester Tonalität eine Rolle, wie gezeigt werden soll. Die Vorahnung des Ritters manifestiert sich bereits durch Elsas Visionserzählung inklusive Gralsmotiv (T. 324, vgl. 3.2.2), die Herausforderung Telramunds zum Duell („Wer wagt von euch zu streiten wider meiner Ehre Preis?“, T. 407) und die Ausrufung des Gottesgerichts durch den König. Bei der Frage an Elsa, wen sie zum „Streiter“ in ihrer Sache wählt, lässt Wagner, zugespitzt von der Bemerkung Telramunds „Vernehmet jetzt den Namen ihres Buhlen!“ (T. 463), zunächst die Musik sprechen, ehe Elsa zu Wort kommt: Takte 466 – 469 greifen melodisch die Passage „mit züchtgem Gebaren“ (T. 370, vgl. 3.2.2) auf, ehe

⁷⁹ Neumann, Gerhard: „Nie sollst du mich befragen“. Zum Ritual der Liebesprobe in Wagners *Lohengrin*. In: *wagnerspectrum* 2014, S. 45

Elsa sozusagen einstimmt. Durch einen phrygischen Halbschluss zu Beginn von Elsas Phrase moduliert das Thema dabei nach Ges-Dur und kehrt somit nicht mehr, wie im vorigen Beispiel, nach As-Dur zurück. Abb. 4.3 zeigt einen direkten Vergleich der beiden Passagen.

The image contains two musical systems. The top system is for voice, and the bottom system is for Flöte / Oboe / Klarinette. Both systems show a melodic line with lyrics and a bass line with chord symbols and fingering numbers.

Top System (Voice):

- Lyrics: züch-ti-gem Ge-ba-ren gab Trös-tung er mir ein, des Rit-ters will ich wah-ren, er soll mein Strei-ter sein!
- Chord symbols: [Ab] 1. [Abm] 6. [Cb] 4. 3. [D] 5. 1. [F] 6. 5. [Ab] 4. 5. 1. [Fm] 6.
- Fingering numbers: 5b, 5b, 6# 4# 7 #, 5# #, 6# 4 7 #, # 5, 6 4 7 #, # 6 5, 6 4 3.

Bottom System (Flöte / Oboe / Klarinette):

- Lyrics: Des Rit-ter will ich wah-ren, er soll mein Strei-ter sein!
- Chord symbols: [Ab] 1. [Abm] 6. [Cb] 4. 3. [D] 5. 1. [Gb] (b6.) 5. 1. 6. 4. 5. 1.
- Fingering numbers: 5b, 5b, 6# 4 #, 5# #, (6#) 7b, 6 6 7 4b 3.

Abb. 4.3: Außenstimmensatz T. 370 – 377 (oben) und T. 466 – 473 (unten)

Erst zur Verkündigung der Konsequenz „will er Gemahl mich heißen, geb ich ihm, was ich bin“ (T. 486) kadenziiert Elsa nach As-Dur zurück und etabliert dieses durch eine vier Takte crescendierende Tremolo-Akkordauflächerung. Im Kontext dieser versuchten tonalen Affirmation geschieht es nun also, dass der König den unbekanntenen Streiter herbeirufen will: Unter der Aussage „Im Mittag hoch steht schon die Sonne“ (T. 500) erklingt in Posaunen und Tuba eine viertaktige Progression mit 7-6-Konsequente über sechster, fünfter und vierter Basstufe von es-Moll (welches über eine dazwischen liegende Chorpartie erreicht wurde). Die chromatisch erniedrigte Sexte über dem letzten Sequenzglied kann dabei als neapolitanische Sexte angenommen werden, doch da die Konstellation von dort in einen verminderten Septakkord über das enharmonische Äquivalent des Basstones flieht, wird die mit einem neapolitanischen Sextakkord verbundene Erwartungshaltung nicht eingelöst. Tatsächlich erfolgt hier eine enharmonisch-chromatische Modulation nach d-Moll, in welches der König kadenziiert, siehe Abb. 4.4.

Mit - tag hoch steht schon die Son - ne: so ist es Zeit, dass nun der Ruf er - geh'

Posaunen/
Tuba

[Eb] 1. 6. 5. 4. ? [Dm] (#4.) 5. 1.

Abb 4.4.: Reduktion T. 500 – 507

Eine kurze, sehr lebhaft punktiert gestaltete Überleitung bestätigt die Tonart d-Moll, dann kündigt eine Fanfare den Auftritt des Heerrufers an. Die bereits aus dem Beginn (vgl. 3.2.1) bekannte Fanfare wird unverändert über eine C-Dur-Akkordbrechung gegeben, der gehaltene Liegeton G suggeriert eine halbschlüssige Wendung. Dass die Passage immer noch von der Tonart d-Moll eingerahmt wird, wird durch den plötzlichen g-Moll-Akkord in Posaunen und Tuba in Erinnerung gerufen; dieser leitet eine plagale Kadenz nach d-Moll ein, doch sowohl durch den etwas unerwarteten Mollklang als auch die Tatsache, dass der darauf folgende Einsatz des Heerrufers („Wer hier im Gotteskampf zu streiten kam für Elsa von Brabant, der trete vor!“, T. 516) vollkommen unbegleitet ist, nimmt Wagner die ausbleibende Erfüllung der ausgerufenen Aufforderung vorweg.

Wie vergebens das Warten ist, wird in der nun eintretenden Stille noch durch die Akkorde verstärkt: der zunächst als solcher wahrgenommene Halbschluss in Posaunen und Tuba wird von zwei weiteren Halbschlüssen im Pizzicato der tiefen Streicher wie ein schwaches Echo beantwortet, welche jedoch beide „zu tief“ sind. Im Prinzip handelt es sich dabei um einen in der Oberstimme chromatisierten 3-5-Satz, rücken durch die resultierende Akkordprogression f-Moll-C-Dur-e-Moll-H-Dur tonartlich jedoch weit von d-Moll weg. Der in Takt 530 einsetzende Chor „Ohn‘ Antwort“ ist über eine enharmonische Verwechslung des zuletzt verbliebenen H-Dur und dessen Umdeutung zur sechsten Stufe nach es-Moll zurückgekehrt; der Weg von d-Moll nach es-Moll ist dabei durch die instrumentatorische und fragmentarische Inszenierung kaum noch nachvollziehbar. Wagner scheint hier den Weg der kurzfristigen tonalen Auflösung zur Einführung eines wichtigen Charakters noch einmal einen Schritt weiterzugehen, doch es ist entscheidend, dass Lohengrin hier eben noch nicht wirklich auftritt.

The image shows a musical score for Trompeten (Trumpets) and Posaunen / Tuba (Horns / Tuba). The score is in two systems. The first system features a vocal line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The lyrics are: "Wer hier im Got-tes-kampf zu strei-ten kam für El-sa von Bra-bant,". The second system continues the vocal line and bass line with lyrics: "der tre-te vor! Der tre-te vor! Ohn' Antwort ist der". The bass line includes chord markings: [Dm] (4.) 1., [Dm] 5., [Fm] 1., 5., [Em] (1.), [Eb] (6.) 5. The Posaunen / Tuba part includes a "pizz." marking.

Abb. 4.5: Reduktion T. 511 – 531

Auch die zweite Aufforderung des Heerrufers (T. 556) wird von derselben C-Dur-Fanfane eingeleitet, deren liegen bleibender Quintton erneut zum Grundton eines g-Moll-Dreiklangs umgedeutet wird. Dieser wird diesmal von einem es-Moll-Akkord gefolgt, entsprechend singt der Heerrufer seine in Wort und Ton exakt wieder aufgegriffene Rezitativ-Passage einen Halbton aufwärts transponiert. Das Warten wird diesmal nur noch von einzelnen Horn- und Paukentönen ausgefüllt, die durch das Verharren auf der Tonhöhe B im Prinzip die Tonart es-Moll zu bestätigen scheinen, sich dabei gleichzeitig in den übermäßigen Terzquartakkord über Fes in Posaunen und Tuba einfügen, durch welchen Wagner kurz vor Einsatz des Chorkommentars (T. 570) nach as-Moll wechselt. Der Wortlaut des Chorkommentars „In düstrem Schweigen richtet Gott!“ rückt damit assoziativ in die Ebene der fälschlichen Anklage Elsas durch Telramund.

Aus diesem tonartlichen Kontext startet nun der von Elsa durchgeführte dritte Versuch der Herbeirufung des Ritters, und Wagner bedient sich erneut des modulatorischen Elsa-Motivs, um die Tonart as-Moll zu verlassen und stattdessen die Lohengrin-Tonart A-Dur zu erreichen. Die Melodie und der letzte Modulationsschritt sind dabei im Prinzip der gleiche wie in der aus der Ouvertüre bekannten Variante, verdeckt wird die Ähnlichkeit jedoch von der unterschiedlichen Harmonisierung im ersten Melodieschritt, die von der Durparallele Ces-Dur nach Ges-Dur geht, während die ursprüngliche Variante mit den Dur-Mollvarianten spielt. Abb. 4.6 zeigt eine enharmonisch vereinfachte Gegenüberstellung beider Passagen.

Abb. 4.6: Außenstimmensatz T. 598 – 603 (links), Ouvertüre T. 28 – 29 (rechts)

A-Dur wird während der nun folgenden Ankunftsszene Lohengrins die ganze Zeit beibehalten, sowohl während des durch alle Stimmen sich aufbauenden Chorpassage (man beachte die markante trugschlüssige Rückung nach F-Dur in Takt 644 „Ein Wunder!“) und des voll orchestrierten Begrüßungsgesanges zu Beginn der dritten Szene als auch während Lohengrins Eröffnungsarie „Nun sei bedankt, mein lieber Schwan“ (T. 691), die motivisch das zwei Takte zuvor angeklungene Gralsmotiv aufgreift. Lohengrins tatsächliche Ankunft steht im Gegensatz zu den beiden vergeblichen Versuchen also nicht im Zeichen der tonalen Auflösung, sondern größtmöglicher tonaler Geschlossenheit. Dies gilt im Besonderen, da das aufgegriffene Gralsmotiv (T. 689) und die von ihm abgeleitete Melodik sowohl in Lohengrins Sologesang als auch im darauffolgenden Kommentar des Chores „Wie fasst uns selig süßes Grauen“ (T. 705) nun in der „richtigen“, aus der Ouvertüre bekannten und später im dritten Akt wieder aufgegriffenen Tonart A-Dur stehen und die Einzwängung auf die von der Auseinandersetzung zwischen Telramund und Elsa geprägte Tonart As-Dur / as-Moll sozusagen überwunden hat. Egon Voss hat auf die korrespondierende tonartliche Wendung von Es-Dur nach E-Dur in Rossinis *Moïse* hingewiesen, bezeichnenderweise, wenn der Protagonist dieser Oper ein „Wunder“ vollbringt.⁸⁰

Wie passend, dass der nächste Einsatz des Gralsmotivs, zu welchem Lohengrin „Wenn ich im Kampfe für dich siege, willst du, dass ich dein Gatte sei?“ (T. 761) auch melodisch die aus der Ouvertüre bekannte Fortsetzung inklusive verzerrter 7-6-Konsequente (T. 763), versteckten Fauxbourdons (T. 769) und Scherenmodell (T. 771, vgl. 3.1.) singt und damit assoziativ die Auseinandersetzung wieder hervorruft, in die Tonart As-Dur zurückkehrt. In diesem Abschnitt nennt Lohengrin gleich die Bedingung, auf der die angehende Beziehung zwischen ihm und Elsa fußen soll, dass sie nämlich niemals nach seinem Namen und seiner Herkunft fragen soll. Elsas einfache Bestätigung lässt er nicht durchgehen und setzt mit intensiviertem Ausdruck nach:

⁸⁰ Einflüsse Rossinis und Bellinis auf das Werk Wagners, S. 109

schnellen Wechsel zwischen D-Dur- und d-Moll-eigenen Harmonien allein in den ersten drei Takten (vgl. Abb. 4.8).

The image shows a musical score for two systems of instruments. The top system is for Trompete, Posaunen, Tuba, Pauken and the bottom system is for Fagotte, Celli, Kontrabässe. The score is in 3/4 time and features complex harmonic changes and chromatic movement in the first three measures. The key signature is D major, but the music quickly shifts to d minor and back to D major. The score is annotated with various symbols and numbers, including 'b', '5h', '7h', '#', '5#', and '7/5'.

Abb. 4.8: Reduktion T. 886 – 901

Ein von der gesamten Bühnengemeinschaft angestimmter Chor (in einem für die Oper Lohengrin einmaligen (!) Dreivierteltakt⁸¹) leitet in das Duell über. Abbildung 4.9 zeigt den harmonischen Verlauf des Duells, das in f-Moll beginnt und jeweils enharmonisch-chromatisch durch die Alteration eines verminderten Septakkords zu einem Dominantseptakkord in Kleinterzschritten aufwärts erst nach as-/gis-Moll, dann nach h-Moll moduliert. Von dort wird der Weg über die chromatische Alteration der Umkehrung eines H-Dur-Septakkords nach A-Dur gewählt, welches natürlicherweise mit dem erwarteten Siegestreich Lohengrins zusammenfällt. Telramund hat sozusagen auch auf musikalischer Ebene gegenüber Lohengrin das Nachsehen. Die Szenerie bricht in den erwarteten Jubel für Lohengrin aus; bemerkt sei an dieser Stelle, dass Wagner selbst die „Kontinuität des Gesangs“ im Finale des ersten Akts auf Spontini zurückführt, wie ein Tagebucheintrag von Cosima vom 12. Januar 1879 festhält.⁸²

⁸¹ „Der ‚Lohengrin‘ ist Wagners metrisch schlichtestes Werk, denn er ist nahezu komplett im Viervierteltakt vertont“, Knust, Martin: Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis, diss. Greifswald 2006, S. 377

⁸² Wagner, Cosima / Gregor-Dellin, Martin et al. [Hrsg.]: Die Tagebücher, Band 2, München / Zürich 1977, S. 289

[Fm] 1. 6. 7. [G#m] 6. 5. 1. 6. 7. [Hm] 6. 5. 1. 4. 7. [A] b6. 5.

Abb. 4.9: Gerüstsatz T. 1060 – 1076, enharmonische verwechsellte Akkorde unter Klammern

Es ist insgesamt bemerkenswert, wie vielschichtig die Figur Lohengrin von Wagner tonartlich inszeniert wird: Da er als eigentliche Hauptfigur erst als letzte der Protagonisten zu einem Zeitpunkt, da der oberflächlich besehen zentrale Konflikt bereits in vollem Gange ist, auf die Bühne kommt, besteht die Möglichkeit, sich auch musikalisch an den jeweiligen Kontext anzupassen, und dieses Potenzial schöpft Wagner nicht nur „allegorisch“⁸³ in Bezug auf die Tonarten, sondern auch auf die Leitmotive voll aus. Als Gesamteindruck verbleibt jedoch ebenfalls, dass die Figuren Telramund und Elsa in Momenten der völligen Auflösung eines eindeutigen Tonartenbezugs (im Gegensatz zu den tonal geschlossen agierenden König, Herrufer und Chor) die Bühne betreten und auch in Bezug auf Lohengrin durchaus (noch gesteigerte) Andeutungen dieser tonalen Auflösungserscheinungen gemacht werden, jedoch nur solange er nicht wirklich auf die Bühne kommt.

⁸³ Zur Geschichte der Leitmotivik bei Richard Wagner, S. 27

3.3 Lohengrin Zweiter Akt

3.3.1 „Du fürchterliches Weib!“ – Inszenierung Ortruds

Eingeleitet wird das Vorspiel zum zweiten Akt in düsterer Stimmung mit einer Cellostimme, die sich über einem von einem Paukenwirbel gehaltenen Orgelpunkt Fis in eine Melodie konkretisiert, die im Verlauf ihrer weiteren Ausführung motivisch Ortrud zuzuordnen sein wird. Sowohl in Hinblick auf die Vielzahl melodischer Akkordbrechungen über verminderten Septakkorden als auch die zunehmende Verlagerung melodischer Schwerpunkte auf leichte Taktzählzeiten sind diese einleitenden 17 Takte so gestaltet, dass jede Bezugnahme zu einem Orientierung gebenden harmonischen Zentrum und rhythmischen Schwerpunkt verweigert werden. Es ist „moderne Musik, die durch eine tonale Beziehungslosigkeit auffällt und sich durch besondere metrische Freiheit auszeichnet.“⁸⁴ Wie die Venus im *Tannhäuser*, wie Eglantine in Webers *Euryanthe*, so ist hier mit Ortrud die Antagonistin diejenige, die die harmonisch avancierteste Sprache spricht.⁸⁵

Interessant wird dieser Aspekt, wenn Wagner die motivisch Ortrud zugerechnete Akkordbrechung über den verminderten Septakkord ab Takt 35 mit Tremolo-Streicherklängen harmonisiert. Erwartbarerweise werden die Akkordtöne des verminderten Septakkordes durch die Begleitstimmen gedoppelt, wobei sich immer auf der letzten Viertelzählzeit, da der Melodieton auf die obere Wechselnote des Grundtons des verminderten Septakkordes geht, ein Sekundakkord ergibt. Als Bestandteil einer Terzfallsequenz wäre dies eine durchaus konventionelle Harmonisierung, wie Abbildung 5.1 aufzeigt. Im Unterschied zu einem Sequenzglied einer genuinen Terzfallsequenz, wie sie in der Abbildung in der Mitte angezeigt wird, weicht Wagner der Bildung einer Zwischenkadenz aus, indem anstelle des zu erwartenden Quintsextakkordes ein Septakkord gesetzt wird.

⁸⁴ Gedanken zu Lohengrin, S. 3

⁸⁵ Dahlhaus, Carl: Richard Wagners Musikdramen. Ditzingen 2020, S. 75

Abb. 5.1: Reduktion T. 38 – 39 (links), Ausschnitt aus Terzfallsequenz ohne (Mitte) und mit Septakkord (rechts) auf der siebten Stufe (in der Oberstimme auch Ais möglich, hier wegen Vergleichbarkeit ausgespart)

Im Folgenden rückt Wagner die Progression in kleinen Terzen aufwärts, wobei durch die enharmonische Umdeutung des verminderten Septakkordes im Prinzip immer dieselbe Harmonie entsteht. Bei der dritten Transposition wird diese Schema durch die Beibehaltung des Grundtones (Ais bzw. B) und die chromatische Aufwärtsrückung der drei Begleitstimmen durchbrochen. Durch das Spiel mit einem Halbtonanschluss deutet Wagner einen phrygischen Halbschluss in d-Moll an, der jedoch auf den unbetonten Zählzeiten pendelt. Durch eine weitere chromatische Transposition auf der schweren Zählzeit erreicht Wagner die Durchbrechung dieses Halbschlusses und die erneute Umdeutung von B nach Ais, die auf einem verminderten Septakkord über H mündet, der sich im weiteren Verlauf zur vierten Stufe von fis-Moll entwickelt. Dass sich diese Tonart (die im Übrigen als Mollparallele der aus Overtüre und erstem Akt etablierten Lohengrin-Tonart A-Dur das gesamte Vorspiel und erste Szene des zweiten Aktes einrahmt) erst retrospektiv erkennen lässt, deutet sich auch daran, dass eine geschulte Erwartungshaltung mit dieser Bassprogression eigentlich eine Kadenz nach e-Moll erwarten könnte.⁸⁶

Abb. 5.2: Gerüstsatz T. 48 – 49 (links), erwartbare 4-#4-5-Progression in e-Moll (rechts)

⁸⁶ Weitzmann würde hier von einer „Trugfortschreitung“ sprechen, vgl. Weitzmann, Carl Friedrich: Der Verminderte Septimenakkord. Berlin 1854, S. 25.

Eine sehr interessante, in ihrer „weichen“ Holzbläser-Instrumentation⁸⁷ geradezu unheimlich süße Progression geht der Offenbarung von Ortruds Plan zur Ausschaltung Lohengrins voraus (vgl. Abbildung 5.3). Die ersten drei Glieder dieser sequenzartig anmutenden Akkordfolge stellen dabei eine chromatisierte Variante der Oktavregel mit Modulation zur vierten Stufe dar, allenfalls der Durchgangsquartsextakkord anstelle eines Terzquartakkordes ist hierbei abweichend. Interessant ist, dass Wagner die diesem Modell zugrundeliegende chromatisch schrittweise absteigende Oberstimme bis zum Erreichen der großen Septime G weiterführt,⁸⁸ in der Zwischenzeit jedoch jegliche Form von regelmäßiger Sequenzbildung verlässt und auch Telramund, dessen Gesangspartien auch in dieser Szene bisher stets in reguläre Perioden gegliedert waren, dazu zwingt, das regelmäßige Schema zu verlassen („Du wilde Seherin“).⁸⁹

The image shows a musical score for Gerüstsatz T. 254-261. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords, with some notes marked with accidentals. The bass staff contains a sequence of notes, with some notes marked with accidentals. Below the bass staff, there is a series of figured bass notations: [F#] 1., 2., 3., 4., [Hm] 3., [H] 1., 2., 1., 7., [D] 1., 3., [C#m] 4., 5., 1., b2., 7.

Abb. 5.3: Gerüstsatz T. 254 – 261

Durch die H-Dur-D-Dur-Verbindung von Takt 256 auf 257 und 258 auf 259 finden sich Anklänge an einen Kleinterzzirkel, durch die Verbindung fis-Moll-Gis-Dur Takt 256 auf 258 eine Kadenzierungsmöglichkeit nach cis-Moll, durch die Verbindung D-Dur-Gis-Dur-7 in Quintsextstellung von Takt 259 auf 260 Anklänge einer neapolitanisch angehauchten Kadenz nach cis-Moll – doch unabhängig davon, wie lange gesucht wird, lässt sich eine Regelmäßigkeit oder Logik in der Harmoniebildung nicht vorfinden. Dies stellt einen Unterschied zu den „Schlafakkorden“ in der *Walküre* dar, mit denen diese Stelle immer wieder verglichen worden ist.⁹⁰ Die Außenstimmen gehen – bis auf die letzten zwei Takte des gezeigten Ausschnitts – in Gegenbewegung, doch die Basstimme wechselt zwischen schrittweisen Bewegungen und Sprüngen hin und her.

⁸⁷ zu Wagners Instrumentation von Gendertypen vgl. Rieger, Eva: Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik. Düsseldorf 2009

⁸⁸ „Ein wichtiges bedeutungsgenerierendes Element in Wagners Musiksprache ist die Chromatik, die bei gehäuften bzw. addierendem Auftreten immer negative Affekte einbringt, wobei Abwärtsführungen eher schmerzhaft, aufwärtsführende eher flehentlich bittende Gefühle versinnbildlichen“, Zum Weiterleben der Figurenlehre in Richard Wagners Musiksprache, S. 157

⁸⁹ Dahlhaus, Richard Wagners Musikdramen, S. 76

⁹⁰ Ebd. S. 75

Als einzige Konstante verbleibt die chromatisch absteigende Oberstimme – und selbst diese ist durch die unregelmäßige rhythmische Bildung nicht hundertprozentig vorhersehbar. Gleichzeitig hält die chromatische Oberstimme das Konstrukt zusammen und vermag, Ortruds Eigenschaft als im Verborgenen operierender Hexerin gleich, über die im Untergrund bebende Unregelmäßigkeit und Unvorhersehbarkeit hinwegzutäuschen.

Der in Oktaven gehende Schlussgesang der ersten Szene „Der Rache Werk sei nun beschworen“ bietet Wagner eine weitere Gelegenheit, durch die Affirmation des heraufziehenden Unheils mit harmonischen Progressionen zu arbeiten, die trotz grundsätzlich vertrauter Modelle den zeitgenössischen Usus sprengen. Die Partie beginnt und endet in der Ortrud-Tonart fis-Moll, erreicht innerhalb dieser 26 Takte jedoch in teils haarsträubender Geschwindigkeit Zwischenstationen in g-Moll, cis-Moll und d-Moll.

The image shows two systems of musical notation for Gerüstsatz T. 392-418. Each system consists of a treble and bass staff with a common key signature of two sharps (F# and C#). The first system covers measures 395 to 400, and the second system covers measures 405 to 415. Fingerings are indicated by numbers 1-7 in the bass staff. Chord progressions are labeled in brackets below the bass staff.

System 1 (Measures 395-400):

- Measure 395: [F#m] 5.
- Measure 396: 1.
- Measure 397: 6. [Gm]
- Measure 398: 5.
- Measure 399: 1. [Dm] 4.
- Measure 400: 5. 1. [A] 5. 3.

System 2 (Measures 405-415):

- Measure 405: 4. 3. [Em] 6. 7.
- Measure 406: 7. 7.
- Measure 407: 1. 6. [Hm] 6.
- Measure 408: 5. 7. 6. 5. 4. [Dm] 1. 7.
- Measure 409: 6. 6. 7. 6. 5. 4. 5. [Em] 7.
- Measure 410: 6. 7. 6. 5. 4. 5. [F#m] 5. #4.
- Measure 411: 6. 7. 6. 5. 4. 5. #4.
- Measure 412: 6. 7. 6. 5. 4. 5. 5.
- Measure 413: 6. 7. 6. 5. 4. 5. 5.
- Measure 414: 6. 7. 6. 5. 4. 5. 1.
- Measure 415: 6. 7. 6. 5. 4. 5. 1.

Abb. 5.4: Gerüstsatz T. 392 – 418

Die Tonart g-Moll wird erstmalig in Takt 397 durch die nachträgliche Umdeutung der sechsten Stufe von fis-Moll in einen dominantischen Akkord erreicht. Der vollverminderte Akkord im darauffolgenden Takt erscheint durch die Herabführung des B zum A wie eine vierte Stufe der Tonart d-Moll, wird durch das Erscheinen des cis-Moll-Akkordes in Quartsextstellung jedoch umgedeutet, indem der Basston G enharmonisch zu Fisis verwechselt wird.

Noch auffälliger die Progression, die sich nach der Kadenz nach cis-Moll anschließt (T. 402 – 405): Hier handelt es sich im Prinzip um eine 7-6-Konsequente, die in bereits gewohnter Weise von Wagner rhythmisch und harmonisch verzerrt wird. Abbildung 5.5 stellt die von Wagner komponierte Fassung (links) einer gewöhnheitlichen 7-6-Konsequativen gegenüber.

[A] 5. 4. [F#m] 5. 6. [A] 5. 4. 3. 2.
 [C#m] 3. b2.

Abb. 5.5: Gerüstsatz T. 402 – 405, 7-6-Konsequente

Klanglich auffällig ist vor allem der Quartsextakkord an exponierter Stelle im Phrasenbeginn Takt 402. Bei der um eine Quarte aufwärts transponierten Wiederholung in Takt 410 – 413 verzichtet Wagner auch an der weniger exponierten Stelle im dritten Sequenztakt auf den Einsatz eines Quartsextakkordes, stattdessen wird ein Einstieg über einen „gewöhnheitsmäßigen“ Quartanstieg im Bass gesucht, sodass – wie im obigen Beispiel – das zweite Sequenzglied das einzig regelmäßige ist. Auch der Rest der Sequenz gleicht ihrem Pendant in Takt 402 – 405 einzig und allein in der Führung der Oberstimme; Rhythmus und Harmonisierung sind – wiederum in anderer Weise als beim ersten Mal – bis zur völligen Unregelmäßigkeit verzerrt.

[A] 5. 4. [F#m] 5. 6. [F#m] 6. b2. [Em] 1. 7.
 [C#m] 3. b2. [D] 1. 4. 3. 2.

Abb. 5.6: Gerüstsatz T. 402 – 405 (links), T. 410 – 413 (rechts)

Wagner trickst die Hörerwartungshaltung des Publikums in der finalen fis-Moll-Kadenz ein weiteres Mal aus: Die prädominantische Bassprogression über die Skalenstufen 6-5-#4 ist an sich konventionell und könnte zum Beispiel mit Sextakkorden oder einem Gegenbewegungsmodell mit dem Fis als Liegeton („Preparamento alla Cadenza“, vgl. Abb. 5.7) ergänzt werden. Auffällig ist die von Wagner gewählte Harmonisierung, die sich vor Erreichen des His im Bass im

Eigentlichen noch nicht einmal in fis-Moll befindet. Wiederum entsteht eine Mixtur aus einem eigentlich bekannten Bass, der jedoch mit einem geradezu verstörenden Akkordmodell versehen wird. Carl Dahlhaus' Behauptung, der Schluss dieser Szene tendiere um der Theaterwirkung willen zum Herkömmlichen, muss klar widersprochen werden.⁹¹

[Gm] 5, 4.
 [Dm] 1, 7.
 [F#m] 6, 5, #4, 5, 1, 6, 5, #4, 5, 1, 6, 5, #4, 5, 1.

Abb. 5.7: Gerüstsatz T. 414 – 418 (links), „konventionelle“ Harmonisierungsmodelle einer Dominantumspielung mit Sextakkord (Mitte) oder Gegenbewegung (rechts)

Führen wir zum Vergleich verschiedene Beispiele anderer Komponisten über einer vergleichbaren Bassprogression an, mit welchen Wagner sein Publikum vertraut vermuten durfte: In Abbildung 5.8 sind Reduktionen von Beethovens „Pathétique“-Sonate (A), Cherubinis Requiem (B) und Mozarts „Zauberflöte“ (C) zu sehen.

[Cm] 5, 6, #4, 5, 4, 3, 2, 1, 7, [Gm] #4, 5, 6, 5, #4, 5, 6, #6, 5.

Abb. 5.8: Reduktionen von Beethoven „Pathétique“-Sonate, 1. Satz T. 17 – 18 (A), Cherubinis Requiem, Introitus T. 92 – 93 (B), Mozarts „Zauberflöte“, Arie der Pamina „Ach ich fühl’s“, T. 33 – 35

3.3.2 Elsas Belcanto-Arie

Mit Elsas Arie „Euch Lüften, die mein Klagen so traurig oft erfüllt“ bringt Wagner gleich zu Beginn der zweiten Szene einen Gegenentwurf zur Düsternis während Vorspiel und erster Szene und in gewisser Weise auch einen Gegenentwurf zu Elsas erstem Auftritt im ersten Akt an. Hier wird Elsas in der Tempoangabe „Langsam“ ausgeführter Sologesang von einem choralartig gesetzten Holzbläusersatz eingeführt, der

⁹¹ Dahlhaus, Richard Wagners Musikdramen, S. 75

von der einleitenden Modulation (T. 424 – 426) geschlossen in B-Dur steht. Die Arie Elsas ist, abgesehen von dramaturgisch komponierten, ein- bis zwei-taktigen Rezitativ-Einwürfen Ortruds und Telramunds, eine durch und durch konventionell organisierte Belcanto-Arie, die lediglich noch eines regelmäßigen rhythmischen Begleit-Patterns anstelle des Holzbläser-Chorals bedürfte, um etwa die Handschrift Rossinis zu tragen.⁹²

Unterteilt werden kann die Arie in drei acht-taktige und eine zehn-taktige Periode.⁹³ Die erste Periode (Abb. 5.9) kann dabei in einen vier-taktigen Vordersatz mit Halbschluss in der Tonikaparallele g-Moll und einen vier-taktigen Nachsatz mit Ganzschluss in der Tonart der fünften Stufe F-Dur unterteilt werden. g-Moll funktioniert dabei als modulatorisches Bindeglied zwischen B-Dur und F-Dur, aber nicht über den Halbschluss am Ende des Vordersatzes, da sich dieser durch den Bassdurchgang und die chromatische Alteration von Fis nach F in eine zweite Basstufe von B-Dur verwandelt. Durch die Modifikation des Sextakkordes über der sechsten Stufe in einen Grundakkord in Takt 440 sowie durch den darauf folgenden Sextakkord über Fis wird nicht nur eine Zwischenmodulation in die Tonart g-Moll, sondern auch ein chromatischer Lamento-Bass angedeutet, der durch das auf der ersten Zählzeit des darauffolgenden Akkordes F noch um ein Sequenzglied erweitert, an dieser Stelle jedoch bereits wieder verlassen wird. Der Terzquartakkord mit großer Sexte über D weist dabei auf die Modulation nach F-Dur voraus und entspricht durch den Einsatz einer übermäßigen Quarte Gis einer chromatisierten Variante der sechsten Stufe der Oktavregel.

Abb. 5.9: Außenstimmensatz T. 434 – 442

Die dritte Periode (Abb. 5.10) landet in Takt 457 in Ges-Dur; erreicht wird diese Tonart über eine Umdeutung des letzten F-Dur-Schlusses zur fünften Stufe von b-Moll

⁹² vgl. etwa (stellvertretend für viele weitere Beispiele) Arien wie „Una volta c’era un re“ (Cenerentola)

⁹³ Reduktion der gesamten Arie vgl. Anh. 2. Hier muss Martin Knust widersprochen werden, wenn er anführt, dass reguläre Periodik in den Gesangspartien Wagners höchstens vorkommt, wenn er sie als kompositorisches Stilmittel für diegetisch auf der Bühne vorgetragene Lieder einsetzt, vgl. Sprachvertonung und Gestik, S. 375

(T. 452 – 453) sowie eine Ausweichung nach c-Moll bzw. Es-Dur (T. 454). Das zu erwartende Es-Dur wird jedoch in seiner Mollvariante gebracht (T. 455) und moduliert durch die Umdeutung des Sextakkordes über der sechsten Stufe schließlich zum Dominantseptakkord über der fünften Stufe von Ges-Dur. Der Rückweg nach B-Dur, in Takt 460 mit einem Ganzschluss erreicht, geht über einen verminderten Septakkord über E, der in einen g-Moll-diatonischen Quartsextakkord über D überleitet.⁹⁴ Durch das Herabschreiten des Basses um einen weiteren Ganzton zu C läutet Wagner eine 2-5-1-Kadenz nach B-Dur ein.

Zu trock-nen mei-ne Zäh - ren hab ich euch oft ge - müht; wollt Küh-lung nun ge - wäh - ren der Wang, in Lieb er-glüht!

The image shows a musical score for T. 452-460. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The score includes lyrics: "Zu trock-nen mei-ne Zäh - ren hab ich euch oft ge - müht; wollt Küh-lung nun ge - wäh - ren der Wang, in Lieb er-glüht!". Below the vocal line, there are fingering numbers (e.g., 9b, 8, 6b, 7, 4b, 7, 5, 6, 4b, 4b, b, 6b, 7b, 5b, 5b, 6b, 7b, 6, 4, 3, 7, 6, 5). Below the piano line, there are chord symbols and fingerings: [Bm] 5., 4., [Eb] 2., 1., [Gb] 4., 6., 5., 1., 7., [Gm#6] 5., [B] 2., 5., 1.

Abb. 5.10: Außenstimmensatz T. 452 – 460

Wagner nutzt die regelmäßig und harmonisch unaufgeregt gehaltene Konstruktion von Elsas Arie dazu, um im Übergang von der ersten zur zweiten Szene einen Gegenentwurf zu der düsteren und verstörenden Harmonik Ortruds und Telramunds zu bringen. Unterstützend wirken die charakteristischen melodischen Wendungen wie etwa die chromatische Apoggiatura (T. 439, vgl. Abb. 5.9), die direkt von den Vorbildern der italienischen Oper gewonnen ist.⁹⁵ Vom Publikum mag die Arie Elsas als eine Rückführung auf vertrautes Terrain wahrgenommen werden, gleichwohl die rezitativisch gehaltenen Einwürfe Ortruds und Telramunds, die zwischen den Perioden kommen und auf die hier nicht weiter eingegangen wurde, daran gemahnen, dass diese Idylle nicht länger ungestört bleiben kann.

3.3.3 Duett Elsa-Ortrud

Im Duett mit Ortrud (vgl. Abb. 5.11) lässt sich der periodische Aufbau nicht ganz aufrechterhalten, hier fungieren sowohl Ortruds sehr deklamatorisch-syllabisch

⁹⁴ Würde zwischen E und D der Halbtonschritt Es eingefügt, würde dies einen einfachen Zyklus der Teufelsmühle ergeben.

⁹⁵ Erfüllung der Tragöde, S. 35

gestaltete Gegenstimme⁹⁶ als auch die Tatsache, dass Ortrud für die ersten zwei Takte das alleinige Sagen bekommt und Elsas Melodie durch die Violinen antizipiert wird, als Störfaktor für Elsas Melos. Bereits diese Antizipation bringt Unschärfe in die zunächst stabil erscheinende Periode von Elsas Melodie: Zählt die melodische Antizipation der Violinen mit? In diesem Fall wäre der Phrasenabschluss im vierten Takt sehr ungewöhnlich mitten im Satz auf der None über der zweiten Bassstufe. Wird Elsas Melodie ab ihrem Einsatz selbstständig gezählt, so ergibt sich melodisch im vierten Takt ein durchaus sinnvoller Phrasenabschluss, der jedoch durch Silbenverteilung und dem nicht abgeschlossenen phrygischen Halbschluss konterkariert wird. Der richtige Phrasenabschluss kommt erst nach einem Appendix von zwei weiteren Takten; wird die Antizipation der Violinen mit eingerechnet, ergibt sich also eine achttaktige Periode, die jedoch beim genaueren Hinschauen nicht regelmäßig gebaut ist. Wagner hat die Melodie hier durch Textierung, Harmonik und die Gegenmelodie Ortruds also derart organisiert, dass die Unregelmäßigkeit nicht auffällt und der Eindruck einer „stabilen Form“ aufrechterhalten wird.

Die Unregelmäßigkeit wird des Weiteren durch die Tatsache kaschiert, dass die folgenden Phrasen wieder regulär vier-taktig gebaut sind (der überzählige Takt in der Dominante am Schluss fällt nicht weiter auf). Charakteristisch für Wagners Handschrift sind auch die harmonischen Wendungen G-Dur-Sextakkord-E-Dur-Septakkord (T. 806), a-Moll-Sextakkord-Fis-Dur-Septakkord (T. 814) sowie die melodische Doppelschlagfigur (T. 810, auch T. 806 in den Violinen).

⁹⁶ „Ortruds Gegenstimme dagegen zeigt in ihren Wendungen und punktierten Rhythmen den verhaltenen Zorn auf, den sie mit aller Gewalt unterdrückt“, Oberkogler, Lohengrin von Richard Wagner, S. 155

Dieser Quartstieg wird interessanterweise im Orchesternachspiel ausgespart, welches die ersten zwölf Takte des Duettes kopiert und im Nachspiel die abgeschlossene G-Dur-Kadenz (T. 836 und 839) nachträglich durch den Einsatz verminderter Septakkorde auf der ersten Stufe (ab T. 840) ausflieht. Eine weitere Kadenz nach g(-Moll) wird in Takt 845 angedeutet, jedoch durch einen verminderten Septakkord über der fünften Stufe (T. 847) vermieden, der sich in Takt 849 nachträglich als enharmonische Verwechslung eines Akkords mit erhöhter Sekunde und Quarte über der leitereigenen sechsten Stufe von fis-Moll erweist. Diese prinzipiell aus Vorspiel und ersten Szene erreichte Tonartausweichung erscheint hier nicht von ungefähr: Telramund beschwört mit seinen ausformulierten Racheplänen noch einmal die Atmosphäre der Intrigen schmiedenden ersten Szene herauf. Passend hierzu sind nicht nur der Wiederaufgriff des Ortrud-Leitmotivs (bereits T. 840), die gehaltenen Tremolo-Streicherakkorde und die Tonart fis-Moll, sondern in T. 862 erneut der Einsatz einer entstellten 7-6-Sequenz, die prinzipiell an die abschließenden 7-6-Sequenzen aus der ersten Szene gemahnen (vgl. Abb. 5.12), mit einer Wendung von einem Terzsextakkord zu einem Quartsextakkord in T. 862 und der Abbruch der Sequenzführung bereits nach zwei Sequenzgliedern wiederum anders gestrickt ist als die vorigen Beispiele.

Ei - nes seh' ich mah - nend vor mir steh'n

[A] 5. 4. [F#m] 6.
[C#m] 2.

Abb. 5.12: Gerüstsatz T. 862 – 864

3.3.4 Oktavregel und reiner Quintfall im „Mannchor“

An dieser Stelle soll der Fokus auf den in der dritten Szene ab Takt 974 einsetzenden Mannchor „Im Frühn versammelt uns der Ruf“ gelenkt werden, der durchweg als Doppelchor gebraucht wird. Wagner suggeriert ab Takt 982 („Der hier so hehre Wunder schuf“) eine kontrapunktische Satzweise durch versetzte, teilweise imitatorische Einsätze, die aber verhältnismäßig einfach zu einem homophonen Satz zusammengefasst werden können (vgl. Abb. 5.13). Auffällig hierbei ist, dass der Rhythmus der resultierenden Harmonien, die für die Takte 982 – 988 durchgehend in

Vierteln voranschreiten, sich ausschließlich aus einer ausgesetzten D-Dur- bzw. A-Dur-Oktavregel erklären lassen.

Abb. 5.13: Kernsatz T. 982 – 988

In Takt 989 moduliert Wagner über einen übermäßigen Terzquartakkord nach H-Dur, welches sich durch ein einsetzendes Pendel zwischen einem Fis-Dur-Akkord und einem Cis-Dur-Septakkord nachträglich als die Tonart Fis-Dur erweist (der übermäßige Terzquartakkord steht in diesem Fall nicht, wie zunächst erwartet, auf der erniedrigten sechsten Bassstufe der Tonart, sondern auf der zweiten). Die Rückkehr nach D-Dur erfolgt in Takt 997 über einen D-Dur-leitereigenen Sekundakkord über einem frei eintretenden G, was der abwärtsgehenden vierten Stufe der Oktavregel entspricht. Hiermit suggeriert Wagner eine Rückkehr zu Oktavregel-Harmonik, wie in Abb. 5.14 eingesehen werden kann.

Abb. 5.14: Kernsatz T. 966 – 997

Beim Wiederaufgriff der Textstelle „der hier so hehre Wunder schuf“ (T. 1000), die gemäß Spielanweisungen *piano* und „zart“ auszuführen ist, setzt unvermittelt ein reiner Quintfall ein, der über insgesamt fünf Sequenzglieder den Bass von D bis B führt. Die Harmonisierung ist dabei von der Eingangsbassstufe D bis F völlig regelmäßig gestaltet (vgl. Abb. 5.15), erst die Bassstufe B entflieht durch die chromatische Alteration der konsequenten Fortführung. Im Gegensatz zum harmonischen Gerüst ist die Ausführung in den Stimmen abgesehen von der orchestralen Begleitung in keiner Weise

regelmäßig gestaltet.⁹⁷ Für das Publikum ergibt sich der reine Quintfall also nur rein äußerlich, da die Sequenzglieder vollkommen unregelmäßig gestaltet sind.

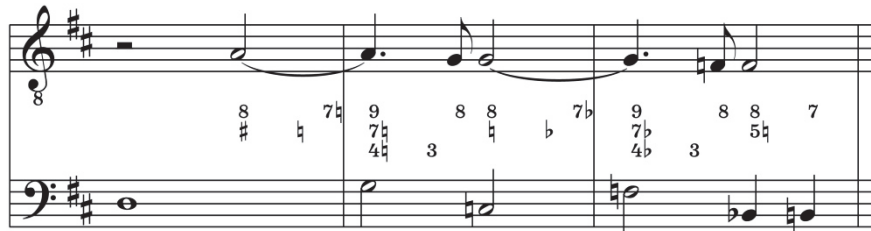


Abb. 5.15: Außenstimmensatz (Orchesterstimmen) T. 999 – 1001

Es ergibt sich für den gesamten weiteren Verlauf des Männerchores ein einziger weiterer Moment, der nicht ins Oktavregel-Schema passt: die neu eingesetzte Textstelle „die neue Tat er vollbringt“ (T. 1007) wird im Auftakt über einen A-Dur-Grundakkord eingeleitet, der sich (mittels Sextdurchgangs) in einen G-Dur-Grundakkord auflöst. Dieser Schritt ist möglicherweise insbesondere deswegen auffällig, weil A-Dur im Anschluss an den reinen Quintfall durch einen mehrfachen Anlauf eines E-Dur-Dominantseptakkordes etablierte Tonika war und der Wechsel nach D-Dur so recht ruckartig, auf jeden Fall im Sinne der von Wagner neu hervorgehobenen Textausdeutung eingelöst wird. Durch einen Wechsel zum Sekundakkord über G in der zweiten Takthälfte und der im Takt darauf folgenden Einlösung in einen Sextakkord über Fis kehrt Wagner sehr schnell wieder zum Oktavregel-Schema zurück.

Wagner bedient sich im Männerchor einer ganzen Palette von satztechnischen Ausdrucksmitteln: Die Inszenierung als Doppelchor, der Wechsel von homophoner und imitatorischer Setzweise, die Modulation in unterschiedliche Tonarten und der Wechsel zwischen Oktavregel, Tonika-Dominantpendeln und unerwarteten Sequenzen sorgen durch ständig neu durchgeführte Kombinationen dafür, dass die inhaltlich schnell abgehandelte Aussage umso pompöser und vielseitiger erscheint. Gleichzeitig wird der Männerchor von tonal geschlossener Harmonik mit unverdächtiger Aussetzung eingerahmt, der nach wie vor voll und ganz der bestätigend kommentierenden Rolle entspricht, mit der Wagner die Heerschar im ersten Akt vorgestellt hat.

⁹⁷ Auf den ersten Blick gibt es auch zwischen den Chorstimmen eine sequenziert gestaltete Entsprechung, nämlich erster Bass im ersten Chor T. 1000 – 1001 und erster Bass im zweiten Chor T. 1001 – 1002 (wenn von den Durchgangstönen im Anfang der Phrase abgesehen wird, die beim zweiten Einsatz fehlen). Interessanterweise ist die Textverteilung hier jedoch unterschiedlich gestaltet, sodass für eine/n Zuhörende/n nach wie vor ein differenzierter Eindruck verbleibt.

3.3.5 „Ihn soll der Reine meiden“ – „Retardatio“-Oktavregel

Nach Ankündigung des Heerrufers, dass über Telramund die Acht ausgesprochen wurde, stimmen die Männer den Chor „Fluch ihm“ an (T. 1059). Die ersten drei Takte dieses Chores sind zunächst gewöhnliche Oktavregel-Harmonik in g-Moll (vgl. Abb. 5.13). Ab Takt 1062 wird diese Harmonik über einem über vier Takte schrittweise aufwärts gehenden Bass um Zwischenmodulationen nach c-Moll und f-Moll erweitert.

[Gm] 4. 3. 6. 2. 5. 3. #3. 4. [Fm] 7. 1. [Gm] 4. 5.
 [Cm] 7. 1. 2. 3. #3. 4. 5. 6. #6. 7.
 [Eb] #4. 5. 6.

Abb. 5.16: Gerüstsatz T. 1059 – 1065

Der unerbärmlich weiter aufwärts schreitende Bass geht dabei einher mit dem Grad der Erregung der Chormenge. In der Passage „Ihn soll der Reine meiden“ (T. 1066) wird das harmonische Tempo halbiert, darüber wird jedoch hinweggetäuscht, indem der Bass nun in Synkopen geht und damit eine weiterhin in Vierteln fortschreitende harmonische Bewegung suggeriert, die in Wirklichkeit nicht vorhanden ist. Tatsächlich wäre der Bass harmonisch „passender“, wenn er jeweils den Wert einer Viertelnote nach vorne versetzt würde (wobei der Beginn der Phrase dann auf eine Dissonanz fallen würde). Es entsteht der vorhergehenden Passage im Prinzip ähnliche, chromatisch erweiterte Oktavregel-Harmonik, in welcher der Bass immer jeweils eine Viertelsynkope hinter der rechten Hand „hinterherhinkt“, eine „Retardatio“ nach dem Wortlaut Meinrad Spiess.⁹⁸ Dies bestätigen auch die Chorstimmen, die dem Tempo der „rechten Hand“ entsprechen.. Abb. 5.17a zeigt die Fassung Wagners (links) und eine rhythmisch entzerrte Gerüstfassung (rechts).

2. #3. 4. [Fm] 7. 1. 2. 3. #3. (4.) #4.
 [Cm] 7. 1. 2. 3. #3. 4. [B] 7. 1.

Abb. 5.17a: Reduktion (links) und rhythmisch entzerrter Kernsatz (rechts) T. 1066 – 1071

⁹⁸ Spiess, Meinrad: Tractatus Musicus. Augsburg 1745, S. 155

Im Prinzip ist diese Form der Darstellung eines hohen Erregungsgrades in der Musik nichts Neues; ein berühmtes Beispiel findet sich in der Ouvertüre zu Rossinis *Barbier von Sevilla* (vgl. Abb. 5.17b).

Abb. 5.17b: Rossini, Ouvertüre des *Barbier von Sevilla*, T. 244 – 247

3.3.6 Zwischenmusik zur vierten Szene – Italienische Oper(?)

Die vierte Szene wird von einem feierlichen, Holzbläser-dominierten Zwischenspiel in Es-Dur eingeleitet. Die ersten 16 Takte sind choralartig gesetzt und lassen sich wunderbar in zwei acht-taktige Perioden unterteilen (vgl. Abb. 5.18). In der ersten acht-taktigen Periode dominiert das aus dem Sekundakkord über der Tonika hervorgehende Motiv (mitunter als „Liebesweihethema“ bezeichnet⁹⁹), dessen charakteristische aus einer Halben, Viertel, punktierten Achtel, Sechzehntel, Halben und punktierten Viertel zusammengesetzter Rhythmus insgesamt viermal über verschiedenen melodischen Wendungen iteriert wird.¹⁰⁰ Phrasengrenzen werden nach jeweils vier Takten über einen Quintabsatz gebildet, beim ersten Mal mit Sextvorhalt, beim zweiten Mal mit Quartvorhalt.¹⁰¹

Die zweite acht-taktige Periode wird melodisch von einer aufsteigenden, weitgehend chromatisierten Skala von Es bis Es dominiert. Der zugrunde liegende Quintabsatz mit Quartvorhalt im vierten Takt wird durch den gleichzeitig stattfindenden chromatischen Aufgang in der Oberstimme kaschiert; die Phrase endet dafür umso gefestigter mit einer Quintkadenz. Aus dem Zusammenspiel der geringfügig vielfältigeren tonalen Stufen und der konsequenten Chromatik in der Oberstimme geriert sich eine Vorahnung der geradezu tristanesken Satztechnik, die bei Wiederaufgriff dieser Parameter weiter unten zum Zug kommen wird.

⁹⁹ Windsperger, Lothar: Das Buch der Motive und Themen aus sämtlichen Opern und Musikdramen Richard Wagner's, Band 1. Mainz 1984, S. 33 – 34

¹⁰⁰ Die exakte rhythmische Korrespondenz der Viertakter untereinander hat Voss als Element ausgewiesen, mit welchem Wagner den Stil Bellinis nachahmen wollte, vgl. 2.3, Fußnote 42

¹⁰¹ In beiden Fällen steht die gleichzeitig liegen gelassene Septime als einzige für eine charakteristische „romantische“ Harmonisierung.

[B] 1. 5. 6. 2. 5. 1. [Gm] 1. 5. 6.
 6 \flat 4 3 6 6 4 7 \flat 7 \flat 6 7 5 \sharp 6 6 5
 [Gm] 6. [Eb] 3. 6. 4. 7. 1.
 [B] 4. 2. 4. 5. 1. 6.
 [Cm] 2. 1. 3.

Abb. 5.19: Außenstimmensatz T. 1363 – 1377

Während die Besetzung im Orchester zunimmt, leitet das melodisch anschließend eingeführte Elsa-Leitmotiv in seiner bereits vertrauten Harmonisierung in die Tonart E-Dur über (vgl. Abb. 5.20), in welcher dann der Chor „Gesegnet soll sie schreiten“ einsetzt. Der Einbruch der auf Mollsubstitutionen basierenden, mit nur drei Schritten in die weit entfernt liegende Tonart E-Dur überleitende Elsa-Harmonik trifft aufgrund der vorausgehenden, geradezu auffällig „italienischen“ Passagen umso stärker. Wagner erleichtert dem Publikum damit die Wahrnehmung der Passage als bruchartigen Übergang zum nächsten Abschnitt abgesehen von der anschwellenden Orchesterbesetzung auf einer zusätzlichen harmonischen Ebene.

1. 3. 5. 1.

Abb. 5.20: Außenstimmensatz T. 1377 – 1380

Wagner konterkariert den Bezug zum Vorbild der italienischen Oper aber auch in dem darauf folgenden Chor „Gesegnet soll sie schreiten“. In der finalen Stretta-Passage dieser Chornummer (ab T. 1410) wird die chromatische Skala wieder aufgegriffen, wie sein Pendant aus Takt 1356 (vgl. Abb. 5.18) bezeichnenderweise in der Tonart Es-Dur.

Akkordprogressionen über den Hauptstufen von c-Moll. Die Kadenz nach C-Dur wird jedoch destabilisiert, indem anstatt eines liegenden Grundakkords ein in Achteln gehender Akkordwechsel erfolgt, der über den gesamten Kadenztakt gehalten wird (T. 1502, vgl. Abb. 5.22). Der Wechselakkord wird dabei erreicht, indem Grundton und Terz von C-Dur einen Halbton nach unten, die Quinte einen Halbton nach oben alteriert werden (as-Moll in erster Umkehrung also). Dieser an Schuberts „Wegweiser“¹⁰³ erinnernde Akkordwechsel avanciert zur eigenständigen harmonischen Progression, indem der as-Moll-Akkord im darauf folgenden Takt tatsächlich liegen gelassen und erst im Folgenden wieder durch einen Sekundakkord und enharmonische Verwechslung in das vertraute c-Moll-Gefilde zurückgeführt wird. Was bleibt ist eine umso deutlicher hervorstechende Phrasengrenze, in deren Anschluss Ortrud dann den an Elsa gerichteten, entscheidenden Vorwurf formulieren kann: „Der deine [Gemahl], sag! wer sollte hier ihn kennen, vermagst du selbst den Namen nicht zu nennen!“

Abb. 5.22: Gerüstsatz T. 1501 – 1505. Beachte, dass in T. 1502 Wagner für die Bratsche (linke Hand, eine Oktave höher als notiert) c-h notiert, in der zweiten Violinie hingegen tatsächlich e-es.

Bezeichnend ist, dass es auch in der darauffolgenden Antwort Elsas einen kurzen Moment harmonischer Ausweichung gibt, der wie im Beispiel zuvor in den Kontext einer ansonsten tonal geschlossenen Harmonik eingebettet ist, gleichwohl die Verbindung Es-Dur-Ces-Dur nicht nur aufgrund des höheren Verwandtschaftsgrads, sondern auch durch die gleichmäßigere harmonische Fortschreitung weniger extrem als das Ortrud-Beispiel ist und vor allem durch die Bezugnahme auf das Elsa-Leitmotiv aufleuchtet. In der von Elsa versuchten Beweisformulierung „Hat nicht durch Gott im Kampf geschlagen mein teurer Held den Gatten dein?“ (T. 1570) ist der Elsa-typische Terzaufgang in der Oberstimme nachgebildet, wird jedoch nicht konsekutiv, sondern von zwei verschiedenen Tonstufen ausgehend gebraucht. Dies wird durch die Tatsache kaschiert, dass Wagner genau an der Stelle des Melodiebruchs die aus diesem Motiv harmonisch gängige Substitution mit der Mollvariante des Akkords setzt. Die

¹⁰³ „[...] Stege durch verschneite Felsenhöhn?“, Akkorde: D-Dur(7), b-Moll in erster Umkehrung. Das Element einer in Achtel oszillierenden Harmonik mit Dur- und Mollvertauschung findet sich auch im *Siegfried* wieder, wenn Mime für Siegfried einen Giftrank zubereitet.

Akkordfolge weicht in eine Kadenzprogression nach Des-Dur aus, ein Grundakkord steht an der Stelle, wo gemäß dem Elsa-Leitmotiv ein kleinterzverwandter Quartsextakkord stehen sollte. Abb. 5.23 zeigt eine Reduktion (links) und eine gemäß dem Elsa-Motiv „korrekte“ Fortführung von Melodie und Harmonie (rechts).

The image shows a musical score for Gerüstsatz T. 1570-1575. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The left version (reduction) shows a sequence of chords with figured bass notation: 6, 5, 7, 5b, 5b, b, 5b, 5b, b, 6#, 4#. The right version (corrected) shows a similar sequence with figured bass notation: 7, 5, 1, 6, 3, 4, 1, 5, 4, 1, 6, 5. Below the bass staff, chord symbols are provided: [Eb], [Ebm], [Gb], [Db], [Gbm], [Gb], [A], [Gbm].

Abb. 5.23: Gerüstsatz T. 1570 – 1575 (links), melodisch und harmonisch nach dem Elsa-Motiv „korrekte“ Fortführung (B ist die gleiche Stelle wie A).

Telramunds Versuch in der fünften Szene, Zweifel in der anwesenden Volksmenge an der Integrität Lohengrins zu säen („O König, trugbetörte Fürsten!“, T. 1712) wird ab Takt 1758 („Wie schlecht ihr des Gerichtes wahrhet“) von einer Akkordfolge unterlegt, die im Prinzip auf einer Folge von Quintsextakkorden und Sextakkorden über chromatischen Bassstufen beruht, unterbrochen von jeweils einem Sekundakkord, der die Progression um jeweils einen Schritt zurückwirft (vgl. Abb. 5.24). Es ergeben sich zwei um einen Ganzton versetzte, jeweils sechs-taktige Phrasen, die erste in c-Moll, die zweite in d-Moll beginnend, wobei diese Tonarten durch die Substitution des jeweils erwarteten Grundakkords auf der ersten Bassstufe mit einem Sextakkord und die Chromatik im Übergang zum nächsten Sequenzglied nie wirklich erreicht werden. Zu dieser sehr starken chromatischen Verzerrung gereicht auch, dass in dem dazwischen geschalteten Sekundakkord die Sekunde des Akkords in der Melodie noch durch einen Vorhalt von der chromatischen unteren Nebennote bereichert wird, sodass sich (bei konsequenter Ausweisung der Stimmführung) die Generalbass-Bezifferung #1(!)-2 ergibt. Es ist sehr passend zu den präventösen Vorwürfen des zuvor von der Volksmenge als „Verruchten“ (T. 1740) bezeichneten Telramund, dass Wagner hier einen sehr stark chromatisierten harmonischen Weg geht, der das Publikum bis zur angedeuteten Kadenz nach a-Moll (ab T. 1771) unsicher lässt, in welcher Tonart die Musik sich eigentlich befindet.

The image shows a musical score for a six-measure phrase. The top staff is a treble clef with a melody line. The bottom staff is a bass clef with figured bass notation. The figured bass notation consists of numbers 1-7 and accidentals (sharps, flats, naturals) placed below the notes. The chord symbols are: [Cm] 7., 1., 7., 1., [Dm] 7., 1., 7., 1., [Em] 7., [Am] #4. The phrase is marked with a bracket above the first six measures and a dashed line below the first six measures.

Abb. 5.24: Gerüstsatz T. 1758 – 1769, sechs-taktige Phrase unter eckiger Klammer (Ganztontransponiert beim zweiten Mal), zugrunde liegende chromatische Quintsextakkord-Sextakkordsequenz unter gestrichelten Klammern

3.3.8 Harmonisierung der ersten Zweifel Elsas

Dass Ortruds Plan aufgegangen ist und in Elsa das Verlangen geweckt wurde, die verbotene Frage zu stellen, lässt sich zum Ende des zweiten Aktes nicht mehr verbergen, auch wenn noch bis in den dritten Akt gewartet werden muss, bis Elsa ihre Verteidigungshaltung gegenüber Lohengrin überwinden kann. Zwei Stellen sollen hier beleuchtet werden, die ausweisen, welche Veränderung die Figur Elsa seit ihrer eröffnenden Arie zu Beginn des zweiten Aktes (vgl. 3.3.2) und ihrem „Triosonaten-Duett“ mit Ortrud (vgl. 3.3.3) musikalisch durchlaufen hat.

Angeheizt von dem Zweifel, der die vom Chor gesungene Volksmenge längst erfasst hat („Welch ein Geheimnis muss der Held bewahren?“, T. 1881), schließt sich Elsa dem Gesang „der Umgebung entrückt vor sich hinblickend“ an: „Was er verbirgt, wohl brächt es ihm Gefahren, vor aller Welt spräch es hier aus sein Mund [...]“. Diese Phrase (T. 1899, vgl. Abb. 5.25) beginnt in c-Moll und deutet eine Zwischenmodulation nach f-Moll an, welches jedoch im neapolitanischen Sextakkord erreicht wird. Beim Betrachten der Melodie allein, die in T. 1904 auf einem H mündet, ließe sich annehmen, dass das F im Bass liegen gelassen und darüber ein Sekundakkord gesetzt wird; Wagner weicht an dieser Stelle jedoch zu einem D im Bass aus, über dem ein Quintsextakkord gesetzt wird (eine Umkehrung eines Terzquartakkordes über F, der anstelle des besprochenen Sekundakkords auch möglich gewesen wäre). Dieser Akkord ermöglicht es Wagner, in die (verminderte) Quinte zu springen, der Basston weicht eine Viertel später jedoch auf C aus, sodass erneut eine Sexte entsteht, die durch das Herabsinken der Oberstimme in die Quinte beantwortet wird. Hier liegt also im Prinzip eine rhythmisch verzerrte Sextparallelenbewegung in den Außenstimmen vor, die noch dazu von der Tatsache verdeckt wird, dass die Oberstimme dafür das übermäßige Intervall H-As überwinden muss. Auch im nächsten Takt lässt sich diese rhythmisch verzerrte Sextparallelenbewegung noch weiterverfolgen. Gleichzeitig geschieht hier die

melodische Wendung G-A über einem c-Moll-Grundakkord, der sich plagal in pikkardisches G-Dur auflöst. In Kombination mit dem gleichzeitig gesetzten Durchgangston Fis (4#) entspricht diese Konstellation der von Lorenzo Penna in den *Primi Albori Musicali* beschriebenen „Seconda Cadenza“.¹⁰⁴

The image shows a musical score for a piece titled 'Gerüstsatz T. 1899 – 1906'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests. The bass staff contains a figured bass line with numbers and accidentals. Below the bass staff, there are several chord symbols and figured bass notations: [Cm] 1., [Fm] 5., 6 4 2b, 9b 8 7 4, 6b, 6# 6 5, 6 6# 4# 3, and [Gm] 4. 1. The figured bass notation includes numbers 6, 4, 2b, 9b, 8, 7, 4, 6b, 6#, 6, 5, 6, 6#, 4#, 3, and 4. The chord symbols are [Cm] 1., [Fm] 5., 4. 1., 2. 1., [Gm] 4., and 5. 1.

Abb. 5.25: Gerüstsatz T. 1899 – 1906

Zum anderen ist hier die Reaktion Elsas auf Lohengrins entscheidende Frage „Willst du die Frage an mich tun?“ (T. 2046) natürlich von besonderem Interesse. Ein kurzes instrumentales Zwischenspiel, bevor Elsa das Fragebedürfnis in ihrer Hingabe erstickt („hoch über alles Zweifels Macht soll meine Liebe stehn.“), gemäß Tempoausgabe „Langsam“ (T. 2048) auszuführen, zeichnet den Denkprozess nach, der vermutlich in Elsa stattfindet.

Diesem Denkprozess zugrunde liegt ein phrygischer Halbschluss in e-Moll, der trugschlüssig in die sechste Bassstufe und von dort chromatisch in einen verminderten Septakkord geflohen wird, ehe Elsas Bekenntnis einsetzt. Ergänzt wird diese Progression von einer synkopischen, chromatisch absteigenden Oboen-Melodie,¹⁰⁵ die bei genauerem Betrachten „besser passen“ würde, wenn sie auf Kosten der Synkopen eine Viertelzahlzeit nach hinten versetzt würde. So ergibt sich eine chromatisch „retardierte“ Fassung, die Wagner vermutlich bewusst einsetzt, um die unterdrückte Verwirrung Elsas auszuweisen. Abb. 5.26 stellt die verwendete einer rhythmisch „polierten“ Fassung gegenüber.

¹⁰⁴ Penna, Lorenzo: *Li Primi Albori Musicali Per li Principianti della Musica Figurata*. Bologna 1679, S. 125

¹⁰⁵ Dahlhaus weist hier einen motivischen Bezug zum 1. Akt, T. 752 aus (in beiden Fällen Oboe als Solo-Instrument), wengleich die Harmonisierung unterschiedlich ist; vgl. *Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Richard Wagner*, S. 26

The image shows a musical score for guitar, divided into two parts: a standard version on the left and a rhythmically distorted version on the right. The score is written on two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the bass line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The standard version (left) consists of six measures with the following fret numbers: [Em] 5., 6., #6., 5., 6., #6. The rhythmically distorted version (right) also consists of six measures with the following fret numbers: 5#, 6#, 6., 5#, 6#, 5#.

Abb. 5.26: Gerüstsatz T. 2048 – 2050 (links), rhythmisch entzerrte Fassung (rechts)

3.4 Dritter Akt

3.4.1 Inszenierung einer Ehekrise

Ein Blick auf Vorspiel und erste Szene des dritten Aktes, den beiden großen Hits aus Lohengrin, soll hier kurz zusammengefasst werden: Beide sind harmonisch durchaus unspektakuläre, tonal sehr geschlossene Kompositionen (vgl. Anh. 3). Das „Hauptthema“ aus der Ouvertüre wird aus zwei acht-taktigen Perioden zusammengesetzt, die sich etwas sperrig aus einem Fünf- und einem Dreitakter zusammensetzen, aber danach ist alles wunderbar „quadratisch“ aufgebaut. Harmonisch am spektakulärsten ist der Wiederaufgriff des Hauptthemas in As-Dur (T. 88), welches innerhalb von zwei Takten – unter Beibehaltung des Motivs – in den e-Moll/G-Dur-Bereich des Anfangs zurückgeführt wird. Hier soll sorglose bis lebhaft Normalität suggeriert werden, die die zersetzenden Interaktionen Ortruds und des endgültig diskreditierten Friedrich längst vergessen hat.

Besonders interessant innerhalb des dritten Aktes ist die zweite Szene, in welcher Elsa schließlich die verbotene Frage nach Lohengrins Namen und Herkunft stellt. Dieser dramaturgische Wendepunkt wird nicht unvorbereitet, sondern in einer schrittweisen Steigerung erreicht, die einzig von der Interaktion zwischen Elsa und Lohengrin ausgeht, wobei die Avancen Ortruds und Friedrichs im zweiten Akt die Saat sind, die inzwischen aufgeht.

Nach dem Rückzug des Hochzeitschors verbleiben Elsa und Lohengrin allein auf der Bühne („Das süße Lied verhallt; wir sind allein“, T. 306). Das einleitende Recitativo *accompagnato* wird von der Tonart E-Dur eingerahmt und weicht in die nahe liegenden Stufen cis-Moll (T. 318), a-Moll (T. 321) und H-Dur (T. 325) aus, auch das anschließende Duett („Fühl ich zu dir so süß mein Herz entbrennen“, T. 334), das motivisch den Instrumentalstimmen des einleitenden Rezitativs entlehnt ist, ist vollkommen in eine gleichmäßige, tonal geschlossene Harmonik eingebettet, dabei (mit einer einzigen Ausnahme in der fünf-taktigen Phrase T. 342 – 346) regelmäßig aus vier-taktigen Blöcken zusammengesetzt, vgl. Abb. 6.1. Man beachte die rhythmische Kohärenz der Melodiegestaltung am Beginn jedes zwei-taktigen Einschnitts.

Abb. 6.1: Außenstimmensatz T. 334 – 346 mit Phrasenbildung unter eckigen Klammern

Diese harmlose Harmonik zieht sich auch durch die folgenden rezitativischen und ariosen Teile, versetzt in die Unterquinttonart A-Dur (ab T. 361). Vereinfacht ausgedrückt ließe sich sagen, dass auch auf musikalischer Ebene „alles gut ist“, solange Elsa und Lohengrin sich in ihrer Auseinandersetzung zu zweit nur anschnitten und sich so auf oberflächlicher Ebene ihrer gegenseitigen Liebe versichern.

Dies ändert sich ab der Stelle, da Elsa die Frage nach dem Namen erstmals in Erwägung zieht („wie ach! dein Name, den ich nie soll kennen [...]“, T. 403). Die Tonart wechselt abrupt nach a-Moll (T. 405). Elsa schließt mit zwei phrygischen Halbschlüssen auf der fünften Stufe von e-Moll (T. 419) bzw. a-Moll („Einsam, wenn niemand wacht, nie sei der Welt er zu Gehör gebracht!“, T. 420 und 422).

Wagner unterstreicht die Bedeutung dieser Wendung durch eine Passage, deren Harmonik im Abgleich mit den konventionellen Progressionen vor Elsas Andeutungen geradezu entgleisend wirkt. Auf das halbschlüssige E-Dur folgt As-Dur in erster Umkehrung, welches sich mit dem darauffolgenden G-Dur-leitereigenen Terzquartakkord über A retrospektiv als neapolitanischer Sextakkord interpretieren lässt (vgl. Abb. 6.2) – was der Tatsache nicht Abhilfe schafft, dass die unmittelbare Wendung von der Dominante in a-Moll zum neapolitanischen Sextakkord über der vierten Stufe in g(-Moll) sehr hart klingt und auch das schließlich erreichte G-Dur durch die Hinzufügung einer kleinen Septime kein stabiler Fixpunkt ist. Auch eine „ordnungsgemäße“ Auflösung nach C(-Dur) wird durch einen übermäßigen Akkord an der entsprechenden Stelle verweigert, der, wie Carl Friedrich Weitzmann in seiner Monographie über den übermäßigen Dreiklang schreibt, „durch einen Eintritt auf

gutem Takttheile [...] jederzeit mehr hervorgehoben [wird] als durch einen Eintritt auf dem schlechten Takttheile.¹⁰⁶

The image shows a musical score for 'Lohengrin' with three staves: Holzbläser (Woodwinds), Streicher (Strings), and Lohengrin (Vocal). Below the staves is a piano reduction with chord symbols and fingerings. The chord symbols are: [Am] 5., [Gm] 4., [C] 6. 2., 5., and [F] 1. 5#. The fingerings are: 8, 6b, 6# 4 3, 9 7, 8, and 5#.

Abb. 6.2: Reduktion T. 422 – 428

Die Beschwichtigungs- und Ablenkungsversuche Lohengrins (der Elsa gemäß Regieanweisung „freundlich“ umfasst und auf den Blumengarten vor dem Fenster deutet) werden musikalisch von dieser durch übermäßige Akkorde und (retrospektiv) neapolitanischer Sextakkorde geprägten Harmonik konterkariert (die an den syntaktisch gleichen Stellen bei den transponierten Wiederholungen der Phrase T. 444 und T. 475 wiederaufgegriffen werden). Eine Zwischenkadenz nach C-Dur in T. 435 driftet in die Mollvariante ab; dieser abwärts gehenden Halbtonbewegung schließt sich der Bass an, und für zwei Takte ergibt sich auf einmal eine (teilweise rhythmisch versetzte) Parallelbewegung in abwärts gehenden, chromatischen Dezimen (vgl. Abb. 6.3). Der in T. 437 resultierende a-Moll-Akkord wird zur vierten Stufe einer Kadenz nach e-Moll umgedeutet, der dominantische (um einen Nonvorhalt ergänzte) H-Dur-Septakkord wird jedoch trugschlüssig in einen (um einen Septvorhalt ergänzten) Sekundakkord mit übermäßiger Quarte über C geflohen. Dieser wird zwar folgerichtig in einen Sextakkord über H aufgelöst, dann jedoch chromatisch zu einer zweiten Bassstufe von a-Moll alteriert; diese Zwischenkadenz fungiert als Ausgangspunkt für eine 2-5-1-Kadenz nach G-Dur, welches in T. 443 für einen Takt erreicht und im folgenden Takt durch einen nach Es-Dur überleitenden Terzquartakkord über F abgelöst wird (ab dieser Stelle beginnt die eine kleine Terz aufwärts transponierte Wiederholung der Passage).

¹⁰⁶ Weitzmann, Carl Friedrich: Der Übermäßige Dreiklang. Berlin 1853, S. 9. Auf S. 29 („Ebenso ist der Dominantseptakkord als Vorhalt eines jeden übermäßigen Dreiklanges zu gebrauchen“) und 30 („Oder er macht eine Fortschreitung nach jedem der zwölf verschiedenen Dominantseptakkorde“) zeichnet Weitzmann in gewisser Weise genau die im Lohengrin an dieser Stelle herrschende Konstellation nach.

Sinn! Ge-heim-nis - voll sie na-hen durch die Lüf - te, frag - los geb ih-rem Zau - ber ich mich hin. So ist der Zau-be

7 6 2# 9 8 7 4# 6 6 4 3 6 6 4 5 7 6 4b 5b

[C]5. 1. 7. b7. [Em] 4. [G] 4. 3. 2. 4. 5. 1. [Eb] 2. 1.

Abb. 6.3: Außenstimmensatz T. 434 – 445

Lohengrins Versuche, die vormals tonal geschlossene Harmonik wieder aufzurufen, scheitern; Wagner macht hier allein durch die immer wieder trugschlüssige Verzerrung der gängigen Basstufen klar, dass die vormals zwischen Elsa und Lohengrin vorherrschende Harmonie verloren ist und alles unweigerlich auf das Stellen der verbotenen Frage hinausläuft. Wie sehr Elsas Hinführung Momente evoziert, in welchen die Tonalität instabil wird, lässt sich exemplarisch auch an der Passage „Wär‘ das Geheimniss so geartet“ (T. 496) darstellen, in welcher das Nachfragen Elsas mit dem Wechselspiel zwischen einem F-Dur- und einem halbschlüssigen E-Dur-Sextakkord unterlegt wird. Bei dem Wort „Unheil“ (T. 501) wird auf einmal ein Es-Dur-Sextakkord gesetzt, der mit dem darauffolgenden D-Dur-Sextakkord in ein einen Ganzton abwärts tranponiertes Halbschlusspendel eintritt, was tonartlich einer abrupten Rückung von a-Moll nach g-Moll gleichkommt.

Im Gegensatz dazu werden diejenigen Momente, in welchen Elsa Eintracht beschwört, um Lohengrin zum Erlauben der

Fragestellung zu drängen, in das Gewand umso konventionellerer arioser Passagen gehüllt. Der zunehmende Grad der Erregung und das erhöhte Tempo, in welchem sich die Charaktere gegenseitig ins Wort fallen, erlaubt hier freilich nur fragmentarische Arienpassagen. Beispielhaft hier kann die Aufforderung Elsas „O mach mich stolz“ (T. 515) herhalten, welche sich leicht zu einem Außenstimmensatz mit den belcanto-charakteristischen melodischen Wendungen (6-5 in T. 516, Sextsprung in 519 auf 520, Abschluss durch 5-6-7-1 in 522 etc.) und Vorhalten (T. 516 / 517 / 518 / 521) reduzieren lässt. Periodischer Phrasenbau wird hier jedoch zugunsten zweitaktiger Blöcke überwunden, wobei die Tatsache, dass gleich die erste Phrase mit einer überzähligen Länge von drei Takten gebaut ist, für den Grad der drängenden Erregung Elsas spricht.

O, mach mich stolz durch dein Ver-
trau-en, dass ich in Un-wert nicht ver-
geh! Lass dein Ge-heim-nis mich durch-
schau-en, dass, wer du bist, ich of-fen
seh!

[Eb] 5. 6. 5. 4. 5. 1. 6. b6. 5. 1.

Abb. 6.4: Außenstimmensatz T. 515 – 523

Entsprechendes lässt sich über Lohengrins Antwort „Höchstes Vertrau'n“ (ab T. 532, rezitativisch) bzw. „An meine Brust, du Süße, Reine!“ (ab T. 549) sagen, die inhaltlich nach wie vor in keiner Weise auf Elsas Eindringen einzugehen, sondern in Beschwörung der gemeinsamen Liebe von diesem abzulenken sucht. Insbesondere im ariosen Teil ab T. 549 dominieren tonale Geschlossenheit mit viel Kadenzbestätigung, innerhalb der vorherrschenden Tonart einfach zu erklärende chromatische Schritte wie die tief-alterierte sechste Bassstufe (T. 568) und melodische Durchgangsnoten auf der letzten (Achtel-)Zählzeit des Taktes (T. 563 – 564, entsprechend 574 – 575 und 576) sowie die für Wagner so typischen Doppelschlagfiguren (T. 565 und 578).

Ab dem Zeitpunkt, da Elsa sich in ihrem bisherigen Vertrauen gegenüber Lohengrin getäuscht sieht, tritt vielsagenderweise die aus dem Beginn des zweiten Aktes bekannte Ortrud-Motivik zutage. In Bassklarinette und Fagotten geht sie erstmalig im dritten Akt aus einem Ganzschluss in der Lohengrin-Tonart A-Dur hervor, gerade als dieser zu der entscheidenden Aussage ansetzt, der Elsa Vertrauen kippen lässt (T. 618). Ein Einwurf des Frageverbotmotivs (T. 622) unterstreicht Lohengrins „Drum wolle stets den Zweifel meiden“. Lohengrin werden im Folgenden die Phrasenabschlüsse durch perfekte Kadenzen, wie erst kurz zuvor demonstriert, verweigert: die Zwischenkadenz nach F-Dur (T. 624 auf 625) kommt vor dem Phrasenabschluss (T. 627), die erwartete perfekte A-Dur-Kadenz am Ende seiner Aussage (T. 633), die die Überzeugungskraft der letzten A-Dur-Kadenz (T. 617 auf 618) wiederherzustellen versucht, wird in einen trugschlüssigen Dis-verminderten Septakkord über der Bassnote A geflohen.

An dieser Stelle ergreift Elsa das Wort, die sich erstmals in ihrem gewachsenen Misstrauen gegenüber dem Frageverbot bestätigt sieht durch das Bekenntnis Lohengrins, dass er nicht nur Informationen über sich verweigert, sondern bewusst verfälscht hat. Begleitet wird Elsas „Hilf Gott, was muss ich hören! Welch Zeugnis gab dein Mund [...]“ (T. 635) von dem Ortrud-Motiv in den ersten Violinen und den Bratschen, die gemäß einer Spielanweisung Wagners „sehr leidenschaftlich“ spielen sollen. Wie bereits aus der ersten Szene des zweiten Aktes bekannt, wird die dem Motiv

zugrundeliegende Dreiklangsbrechung fragmentiert und der resultierende verminderte Septakkord durch mehrere Umkehrungen geführt.

Das nach der nächsten perfekten e-Moll-Kadenz einsetzende Arioso Elsas („Das Los, dem du entronnen“, T. 646) wird schlichterweise von akkordischen Bläsern und Bässen und synkopisch zupfenden Streichinstrumenten unterlegt, doch selbst diese geradezu operettenhafte Setzweise vermag nicht mehr, die zuvor gekannte „Alles ist gut“-Harmonik wiederherzustellen. Denn bereits der Motivkopf im Anfang dieser Arie ist aus dem Ortrud-Motiv abgeleitet (vgl. Abb. 6.5), und die Melodie übernimmt ab dem zweiten Achttakter (T. 655) das Ortrud-Motiv in völlig unveränderter Weise.



Abb. 6.5: Melodie T. 646, Derivat des Ortrud-Motivs (links), T. 654, Ortrud-Motiv (rechts)

Der Grad der Spannung, der nun zwischen den beiden Protagonisten herrscht, exempifiziert sich auch daran, dass der nächste Phrasenabschluss Elsas, der in eine klar vorbereitete h-Moll-Kadenz führt (T. 664 auf 665), anstelle des Grundakkords ein Sextakkord über der ersten Bassstufe gesetzt wird. Derartige trugschlüssige Sextakkorde als Kadenzabschluss finden sich auch in Takt 679 und 683, ehe Wagner wieder mit dem Kadenzabschluss auf verminderten Septakkord vorlieb nimmt (T. 688 und 707). Innerhalb dieser Passage, die inhaltlich Elsas Resignation angesichts der selbst empfundenen Unwürdigkeit und Zerbrechlichkeit anspricht („Ach, dich an mich zu wenden, wie sollt‘ ich mächtig sein? Voll Zauber ist dein Wesen [...]“), werden nicht nur die Fragmentierungen des Ortrud-Motivs über den Umkehrungen des verminderten Septakkords, sondern ebenfalls die Aneinanderreihung und zeitliche Ausdehnung mehrerer verminderten Septakkorde in Folge als Stiltyp der Ortrud-Thematik wieder aufgegriffen (vgl. Abb. 6.6). Dies wird bis zu der mit dem Ansatz zur expliziten Fragestellung Elsas verbundenen a-Moll-Kadenz in Takt 737 durchgehalten. Es lässt sich also sagen, dass Wagner die Zuspitzung bis zur entscheidenden Frage mit einer in entsprechender Weise zunehmenden Ortrud-Ästhetik inszeniert, der einzig eine Kadenzierung in die ihr eigene Tonart fis-Moll (dafür in die Mollvariante der Lohengrin-Tonart A-Dur / Frageverbotstonart a-Moll) verweigert wird.

The image displays a musical score for Gerüstsatz T. 687-738, focusing on reduced seventh chords and their inversions. The score is organized into four systems, each containing a treble and bass staff. Measure numbers 690, 695, 700, 705, 710, 715, 720, 725, 730, and 735 are marked above the staves. Fingering numbers (1-7) and accidentals are placed below notes. Several chords are enclosed in rectangular boxes, indicating they are reduced seventh chords or inversions as per the caption.

Abb. 6.6: Gerüstsatz T. 687 – 738, alle verminderten Septakkorde einschließlich Umkehrungen durch eckige Klammern ausgewiesen¹⁰⁷

3.4.2 „Weh, nun ist all unser Glück dahin!“

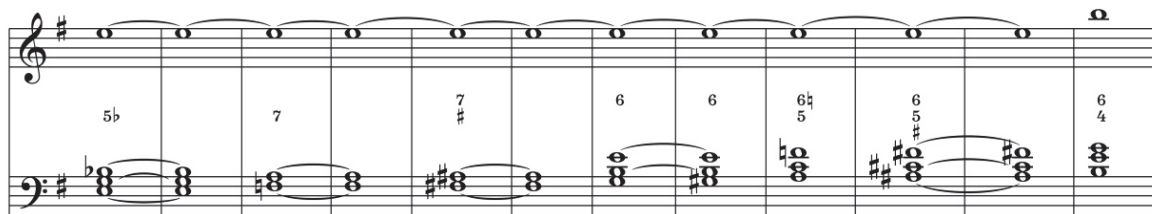
Die Frage selbst wird von einem letzten verzweifelten Versuchs vonseiten Lohengrins eingeleitet, selbige zu verhindern: „Elsa, was willst du wagen?“ (T. 739) imitiert melodisch das Frageverbotsmotiv in den Orchesterstimmen zwei Takte zuvor. Elsa selbst leitet über einen verminderten Dreiklang über E zur Ankündigung der Frage an, wobei das Wort „fragen“ auf der Septime E über der Terz F-A mit einem großen Septimsprung abwärts aufgelöst wird. Konventionellerweise wäre hier eher ein Quintsprung zu erwarten gewesen, ganz unabhängig davon, dass diese Intervallfolge auch aufgrund des zuvor erklingenen Frageverbotsmotivs naheliegend gewesen wäre (vgl. Abb. 6.7).

¹⁰⁷ fehlerhafte Umklammerung / Bezifferung T. 724



Abb. 6.7: Reduktion T. 745 – 746 mit Septimabfall in der Melodiestimme (links), konventionelle bzw. der Vorlage des Frageverbotmotivs entsprechende Lösung (rechts)

Die Parallelbewegung in den Unterstimmen ist Ausgangspunkt für einen Terzgybel, die sich unter den drei Aufforderungen Elsas „Den Namen sag mir an! Woher die Fahrt? Wie deine Art?“ (T. 747 – 754) unter dem seit der vorigen Kadenz in den Violinen tremolierte Halteton E chromatisch immer weiter aufwärts verschiebt und ab Takt 749 sogar zu einem Sextakkordsatz erweitert wird. Wagner belässt es jedoch nicht dabei, die entstehenden Akkorde einfach parallel aufwärts zu verschieben, sondern durchsetzt die Passage beispielsweise durch die Veränderung von einem Moll- zu einem Dursextakkord in Takt 749 – 750 oder der einmaligen Beschleunigung auf das doppelte harmonische Tempo im zweitletzten „Sequenz“-Glieder mit unregelmäßigen Elementen. Die Chromatik sorgt darüber hinaus dafür, dass bis zum Erreichen des finalen Quartsextakkords (der in einen Trugschluss über der sechsten Bassstufe C der zu erwartenden Tonika e-Moll geflohen wird) die Tonart unklar gehalten und der Sequenz-Eindruck weiterhin konterkariert wird (mir ist beim erstmaligen Durchhören die Parallelbewegung gar nicht aufgefallen).



[Em] 5?

Abb. 6.8: Gerüstsatz T. 743 – 754 mit Hervorhebung der gehaltenen Töne

Inhaltlich sehr ähnlich fällt Johannes Menkes Analyse über die Schlusspassage der Arie *Polliones Meco all' altar di Venere* in Bellinis *Norma* aus: Von einem „Showdown mit Orgelpunkt und chromatischer Akkordverschiebung“¹⁰⁸ kann in beiden Fällen die Rede sein! Aufhorchen macht die Tatsache, dass dies sowohl bei Bellini als auch bei Wagner ausgerechnet im Moment der Wendung in die totale Katastrophe geschieht. Der

¹⁰⁸ Erfüllung der Tragödie, S. 33

Eindruck lässt sich nicht abstreiten, dass die Passage aus *Norma* für Wagners Komposition Pate gestanden haben könnte.

Auch der bei der Tötung Telramunds einsetzende d-Moll-Quartsextakkord, der aufgrund des vorausgehenden verminderten Septakkords über H eine Kadenz nach d-Moll vermuten lassen würde, wird nicht zu einem dominantischen Grundakkord über A, sondern in einen verminderten Septakkord über G_{is} aufgelöst, der sich nach Abklang des Schockmoments zu einem Quintsextakkord über der gleichen Bassnote auflöst.¹⁰⁹ Die Einlösung in einen jetzt möglicherweise zu erwartenden a-Moll-Grundakkord wird durch ein leise unisono auf E pochendes Paukensolo, einer für Wagner so charakteristischen Darstellung eines Schockmoments, verzögert. Dann setzen die Celli mit einer von dem E abwärts gehenden Dreiklangsbrechung ein, doch anstelle des erlösenden a-Moll-Akkords ist es ein verminderter Septakkord.

Auch wenn die Rhythmik nur sehr weitläufig an eine Ortrud-Motivik angelehnt ist, so beschwört doch allein die Instrumentation in Kombination mit einer tonal vollkommen unsicher gewordenen Harmonik sehr stark die Stimmung der Eröffnung des zweiten Aktes herauf. Die Aussage Lohengrins „Weh, nun ist all unser Glück dahin!“ (T. 776), instrumental unterlegt von einer e-Moll-Kadenz in Posaunen und Pauken, wird von einer weiteren, vier-taktigen unisonen Cello-Passage gefolgt (deren letzter Takt sogar eine Ortrud-typische Dreiklangsbrechung auf unbetonten Zählzeiten hat); dann folgt eine choral-artige Allusion an das Duett „Fühl ich zu dir so süß mein Herz entbrennen“ (T. 334, vgl. Abb. 6.1). Für einen Moment scheinen hier regelmäßiger Phrasenbau und geschlossene Tonalität wiederhergestellt, doch flieht die Melodie im Abschluss der zweiten Phrase nicht wie erwartet in einen halbschlüssigen Durakkord über der fünften Stufe der Paralletonart, sondern über einen verminderten Septakkord über der vierten Basstufe (vgl. Abb. 6.9), der als Halteakkord liegen bleibt. Auch die nun anstehende e-Moll-Kadenz wird durch einen Trugschluss in die sechste Basstufe geflohen (T. 796), von diesem C ausgehend wird eine motivische Dreiklangsbrechung („Gotteskampf-Motiv“¹¹⁰) angestimmt, die relativ schnell nach f-Moll ausweicht – bestätigt von einem erneuten verminderten Septakkord, diesmal über H, der auf einen Ganzschluss in f-Moll Takt 801 auf 802 mündet (gleichwohl auch dieser wieder durch die darauf folgenden Passagen relativ schnell entkräftet wird).

¹⁰⁹ Auch hierzu vgl. der Umgang Bellinis mit einem entsprechenden Schockmoment: „Ein Crescendo fährt die aufwühlende Musik wie an die Wand und stoppt auf der Umkehrung eines verminderten Septakkords.“ Ebd.

¹¹⁰ Das Buch der Motive, S. 29

at-me ich Won-nen, die nur Gott ver-leiht,

(Oboe)

6 6 4 3 1. 6. # 6 6# 6 4# 3

[E] 3. 2. 1. 6. 3. 2. 1. [Em] 4.

[C#m] 1. 5.

Abb.: Reduktion T. 334 (links), T. 788 (rechts)

In diesem Versuch, die vormals vertraute Welt geschlossener Tonalität wiederherzustellen, ist die zweite Szene in nuce zusammengefasst. Die Entwicklung vom Vertrauen Elsas und Lohengrins bis zur Stellung der verbotenen Frage ist als groß angelegter, gradueller und konsequenter Übergang von einer tonal geschlossenen Harmonik mit konventionellem Arienaufbau zur Überhandnahme der Ortrud-typischen Motivik und Auflösungserscheinungen von Tonalität konzipiert.

4. Fazit

Wie Satzmodelle und Tonalität im *Lohengrin* „inszeniert“ und „überwunden“ werden, lässt sich unter folgenden Punkten zusammenfassen:

1. Die jeweils ersten Auftritte der vier Hauptfiguren (in dieser Reihenfolge) Telramund, Elsa, Lohengrin und Ortrud werden im Kontext tonaler Auflösungsbestrebungen Wagners dargestellt. Beachtenswert ist, dass hier bei den der jeweiligen Personenvorstellung des ersten Aktes vorausgehenden Passagen (Friedrich, Elsa, Lohengrin) der Grad an Auflösung mit jedem Mal gesteigert ist. Für Lohengrin gilt dies jedoch nur, solange er nur vermutet und noch nicht von Elsa herbeigerufen wird. Sobald er die Bühne betritt, sind alle Auflösungserscheinungen schlagartig und geradezu ostantativ überwunden. Das ist aussagekräftig für die Figur Lohengrin und die weitere Entwicklung des Dramas – dieser Held ist offensichtlich makelloser als die zuvor eingeführten Personen, passt damit aber auch von Anfang an nicht so recht in die irdische Entourage. Dass diese Makellosigkeit nur aufgesetzt ist und in der Auseinandersetzung mit der musikalisch deutlich tiefsinniger und vielseitiger gestalteten Elsa letzten Endes abfallen muss, deutet die Trennung am Ende des dritten Aktes von Anfang an voraus.

Der Auftritt Ortruds zu Beginn des zweiten Aktes steigert die zuvor gemachten „Auflösungserfahrungen“ noch einmal um eine weitere Stufe; hier werden die Passagen zu veritablen Szenenausschnitten ausgedehnt, in denen das Publikum über die tonalen und metrischen Zusammenhänge – vornehmlich vermittelt des rhythmisch sehr flexiblen Einsatzes einer Vielzahl verminderter Septakkorde – im Unklaren gelassen wird. Friedrichs kümmerliche Bemühungen, der Szene durch ariose Passagen tonale Verankerungen zu geben, werden durch die Vielzahl verminderter Septakkorde, metrischer Aufbrechungen, die höchst prominente „Du wilde Seherin“-Progression und den harmonisch sehr unsteten Schlussgesang, in welchem Friedrich sich Ortrud vollständig unterordnet, eingerahmt und konterkariert. An dieser Stelle kehrt sich heraus, dass Ortrud der für die Zuspitzung des Dramas potenteste Charakter der Oper ist.¹¹¹

2. Die Instrumentation der Ouvertüre ist innovativ, dafür wartet Wagner hier gleich zu Beginn mit einem Sammelsurium modifizierter Sequenzmodelle auf, die das Publikum im Prinzip auf vertrautes Terrain führen, wenngleich diese sich bei genauerem

¹¹¹ vgl. Mayer, Hans: Die politische Frau: Ortrud und Lohengrin. In: Csampai, Attila / Holland, Dietmar [Hrsg.]: *Lohengrin. Texte – Materialien – Kommentare*. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 249 – 253

Betrachten zumeist als metrisch unregelmäßig oder von einer freien, sehr prominenten (und Wagner-typischen) Melodiebildung überformt erweisen. Man wird hier den Eindruck nicht los, dass Wagner sich – völlig wertfrei gesprochen – einer in vielen Jahren Erfahrung erworbenen „Trickkiste“ bedient, dabei jedoch sein eigenes Kolorit um jeden Preis bewahren will. Auch wenn weitere Passagen mit offensichtlichen Sequenzmodifikationen sich über die gesamte Oper verteilt finden lassen, geschieht dies nirgends in so dichter und konsequenter Form wie in der Ouvertüre.

3. Der Grad tonaler Stabilität korreliert in etwa mit dem Grad der Stabilität der Beziehung zwischen Elsa und Lohengrin, der Grad der Überwindung schließender Kadenzformen und „stabiler Formen“ mit dem Grad ihrer zunehmenden Entfremdung. Je mehr die Beziehung begründende Frageverbot brüchig wird, desto mehr verlieren die konventionellen Gattungen (Arie, Rezitativ, Chor) und der periodische Bau von Melodiephrasen und Motiveinblendungen an Kontur, desto mehr nehmen verminderte Sept-, aber auch übermäßige Akkorde und Kadenzfluchten überhand. Dies gilt bereits für den zweiten Akt, entfaltet sich dann aber im dritten Akt voll auf zu einer der Handlung entsprechenden Metaebene, wie in 3.4 aufgezeigt wurde. Wie sinnfällig, dass im Moment der Katastrophe, da Elsa die verbotene Frage schließlich ausspricht, zwar das Frageverbotsmotiv erscheint, diese Passage aber von der inzwischen Oberhand gewonnenen Ortrud-Motivik und -Satztechnik eingerahmt wird. Als Moment motivischer Arbeit, das für die neue Motivkonzeption des *Ring* vorausweisend ist, darf dies nicht unterschätzt werden.

Die vielen konventionell organisierten, tonal geschlossenen Arien- und Chorpasagen, die klar abtrennbaren Rezitative, die noch in sehr starker Periodik eingefassten (und in ihrer Zahl übersichtlichen) Motive dürfen nicht davon ablenken, wie sehr *Lohengrin* eine Oper des Übergangs ist. Dies drückt sich nicht nur durch die Momente des Aufbrechens der Tonalität etwa beim jeweils ersten Auftritt der Protagonisten aus, welche als Einzelmomente rein stilistisch eingesetzt sind und sich nur mit viel Bemühen und noch mehr Zwischenschritten als ein Vorausgriff auf die völlige Auflösung von Tonalität einordnen lassen. Vielmehr macht sich im *Lohengrin* exemplarisch bemerkbar, in welchem Spannungsfeld zwischen den aus deutscher, französischer und italienischer Oper angelernten Mitteln und der Suche nach seiner eigenen Ausdrucksweise Wagner sich bewegt. Darüber hinaus setzt er im gesamten Verlauf der Oper Satzmodelle, Tonalität und „stabile Formen“ zur narrativen

Verstärkung des Bühnengeschehens ein. Dabei ist entscheidend, dass gerade die „Inszenierung“ der Auflösung von Satzmodellen, Tonalität und „stabilen Formen“ jeweils mit der Entfaltung des größtmöglichen dramaturgischen Konfliktpotenzials einhergeht.

Ich selbst bin letzten Endes mit Ankunft bei diesem Fazit vor allem überrascht, wie das in den *Zürcher Kunstschriften* konzipierte und im *Ring* inkarnierte „Musikdrama“ entlang der dramaturgisch entscheidenden Momente doch bereits im *Lobengrin* zum Ausdruck kommt. Es sind abgesehen von den instrumentatorischen Innovationen vor allem herausstechende, dramatisch-musikalisch unzertrennbar verwobene Einzelmomente der Auflösung insbesondere auf Ebene der Harmonik und Satzmodelle sowie – natürlich – Momente („leit-“)motivischer Arbeit, die diese Auflösungserscheinungen unterstützen, welche den *Lobengrin* von dem für die Mitte des 19. Jahrhunderts typischen Operschaffen abheben. Gerade diese Momente sollten für eine eingehende Beurteilung des im *Ring* erworbenen neuen Kompositionsstils Beachtung finden. Gleichwohl ist diese Entwicklung weder im *Lobengrin* vollständig neu noch im *Ring* bereits abgeschlossen. Wie Wagners „Inszenierung und Überwindung“ von Satzmodellen und Tonalität sich über ein längeres Spektrum seines Schaffens verändert hat, müsste die Fragestellung einer größer angelegten Arbeit sein.

Abstract

Gibt es im *Lohengrin* von Richard Wagner etwas, was wirklich „neu“ ist? Die Arbeit untersucht diese Fragestellung in Hinblick auf die Behandlung von Satzmodellen, Periodik, Harmonik sowie Tonalität und versucht aufzuzeigen, inwiefern Wagner diese Parameter durch Zurschaustellung und Dekonstruktion bewusst so „inszeniert“, dass dadurch eine Wagner-idiomatische Musik entsteht. Die Einflussfaktoren der deutschen, italienischen und französischen Oper und ihrer Vertreter werden mit einbezogen, mit denen sich Wagner im Findungsprozess eines eigenen Kompositionsstils auseinandergesetzt hat. Nicht außer Acht gelassen kann dabei natürlich, wie dieses In-Szene-Setzen musikalischer Parameter mit der Entfaltung des Dramas und der in ihm dargestellten Konflikte in Zusammenhang steht. Ein ausführlicher Analyseteil mit vielen Notenbeispielen exemplifiziert sowohl anhand musikalisch-dramaturgisch wichtiger als auch anhand gerade weniger spektakulärer Passagen die kompositorisch-praktische Umsetzung Wagners.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Miltitz, Carl Borromäus von: Leitfaden beym mündlichen Unterricht in der musicalischen Setzkunst, Abschrift, Scharfenberg ca. 1816, Sächsische Landesbibliothek (Signatur MB.8.429-3)

Morgenroth, Franz Anton: Collection der Anfangs-Grundsätze zur Erlernung der Composition. Dresden 1810 – 1818, Sächsische Landesbibliothek (Signatur MB.228)

Wagner, Cosima / Gregor-Dellin, Martin et al. [Hrsg.]: Die Tagebücher. München / Zürich 1977

Wagner, Richard / Deathridge, John, Döge, Klaus [Hrsg.]: Lohengrin. Romantische Oper in drei Akten. In: Sämtliche Werke, Band 7, I – III. Mainz 1996, 1998 und 2000

Wagner, Richard / Döge, Klaus [Hrsg.]: Lohengrin. Romantische Oper in drei Akten. Herausgegeben nach dem Text der Richard Wagner-Gesamtausgabe. Klavierauszug. Mainz 2010

Wagner, Richard: Mein Leben. Basel 1870 – 1880, München 1911

Wagner, Richard / Strobel, Gertrud et al. [Hrsg.]: Sämtliche Briefe. Leipzig 1967 – 2000

Wagner, Richard: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Band 1 – 12. Leipzig 1911

- Autobiographische Skizze. Band 1, S. 4 – 19

- Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit. Band 12, S. 19 – 21

- Eine Mitteilung an meine Freunde. Band 4, S. 230 – 344

- Erinnerungen an Auber. Band 9, S. 42 – 60

- Über die Anwendung der Musik auf das Drama. Band 10, S. 176 – 193

Wagner, Richard: Werke, Schriften und Briefe, „Autobiographische Skizze“ Zweiter Teil: 1842 – 1850. Berlin 2005

Weinlig, Christian Theodor: Theoretisch-praktische Anleitung zur Fuge für den Selbstunterricht. Dresden 1845

Weinlig, Christian Theodor: Vorlesungen über General-Bass und Composition überhaupt. Dresden 1810 – 1813, Sächsische Landesbibliothek (Signatur MB.216)

Sekundärliteratur

Dahlhaus, Carl: Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk. Regensburg 1970

Dahlhaus, Carl: Richard Wagners Musikdramen. Ditzingen 2020

Dahlhaus, Carl: Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. Regensburg 1971

Dahlhaus, Carl: Wagners Stellung in der Musikgeschichte. In: Müller, Ulrich / Wapnewski, Peter [Hrsg.]: Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart 1986, S. 60 – 85

Dahlhaus, Carl: Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Richard Wagner. In: ders. [Hrsg.]: Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 23. Regensburg 1970, S. 17 – 40

Dannreuther, Eduard: Wagner, Richard. In: Groves, George [Hrsg.] The New Groves Dictionary of Music and Musicians, Band 6. New York 1878, S. 347

Della Seta, Fabrizio: Bellini, Vincenzo. In: Finscher, Ludwig [Hrsg.]: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil, Kassel 1999, S. 1009 – 1026

Döhring, Sieghart: Meyerbeer und Wagner. In: Mahling, Christoph-Helmut / Pfarr, Kristina [Hrsg.]: Richard Wagner und seine „Lehrmeister“. Mainz 1997, S. 145 – 154

Eitner, Robert: Weinlig, Christian Theodor. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften [Hrsg.]: Allgemeine Deutsche Bibliographie, Band 41. München 1896, S. 507 – 508

Ewert, Hansjörg: Zwischen Aneignung und Inszenierung. Wagners Dramaturgie von Musikgeschichte. In: Holtmeier, Ludwig / Kiem, Eckehard: Richard Wagner und seine Zeit. Lilienthal 2003, S. 307 – 330

Fenaroli, Fedel: Regole Musicali Per i Principianti di Cembalo. Neapel 1775

Glazenapp, Carl Friedrich: Das Leben Richard Wagners, Band 1. Leipzig 1905

Hanslick, Eduard: Richard Wagners Jugendoper „Die Feen“. In: ders.: Musikalisches und Litterarisches. Berlin 1889, S. 52 – 56

Holtmeier, Ludwig: Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse. In: ZGMTH 8/3, S. 465 – 487

Holtmeier, Ludwig: Von den *Feen* zum *Liebesverbot*. Zur Geschichte eines Dilettanten. In: ders. / Kiem, Eckehard [Hrsg.]: Richard Wagner und seine Zeit. Lilienthal 2003, S. 33 – 73

Hortschansky, Klaus: Wagner und Donizetti. In: Mahling, Christoph-Helmut / Pfarr, Kristina [Hrsg.]: Richard Wagner und seine „Lehrmeister“. Mainz 1997, S. 119 – 127

Knust, Martin: Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis, diss. Greifswald 2006

Knust, Martin: Wagners Kompositionsprozess – Eine Detailbetrachtung. In: Loos, Helmut [Hrsg.]: Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Markkleeberg 2013, S. 137 – 142

Krones, Hartmut: Zum Weiterleben der Figurenlehre in Richard Wagners Musiksprache. In: Loos, Hartmut: Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Markkleeberg 2013, S. 151 – 163

Mayer, Hans: Die politische Frau: Ortrud und Lohengrin. In: Csampai, Attila / Holland, Dietmar [Hrsg.]: Lohengrin. Texte – Materialien – Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 249 – 253

Menke, Johannes: Das Projekt Dreiklang. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt. In: Musik und Ästhetik, Heft 70. Stuttgart 2014, S. 5 – 18

Menke, Johannes: Deutsche Partimento-Rezeption im 19. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel von Siegfried Dehn und Richard Wagner. In: Musiktheorie, 33. Jahrgang, Heft 1. Lilienthal 2018, S. 49 – 61

Menke, Johannes: „Erfüllung der Tragödie“. Bellinis *Norma* und ihr Einfluss auf Wagner. In: Musik und Ästhetik, Heft 93. Stuttgart 2020, S. 27 – 41

Mertens, Volker: Durch Gottes Sieg... Gottesurteile im Lohengrin und anderswo. In: Bermbach, Udo et al.: wagnerspectrum. Schwerpunkt Lohengrin. Würzburg 2014, S. 61 – 80

Mungen, Anno: Wagner, Spontini und die Grand Opéra. In: Mahling, Christoph-Helmut / Pfarr, Kristina [Hrsg.]: Richard Wagner und seine „Lehrmeister“. Mainz 1997, S. 129 – 143

Neumann, Gerhard: „Nie sollst du mich befragen“. Zum Ritual der Liebesprobe in Wagners *Lohengrin*. In: Bermbach, Udo et al. [Hrsg.]: wagnerspectrum. Schwerpunkt Lohengrin. 16. Jahrgang, Heft 1. Würzburg 2014, S. 39 – 60

Oberkogler, Friedrich: Lohengrin von Richard Wagner. Eine musikalisch-geisteswissenschaftliche Werkbesprechung. Schaffhausen 1984

Penna, Lorenzo: Li Primi Albori Musicali Per li Principianti della Musica Figurata. Bologna 1679

Rieger, Eva: Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik. Düsseldorf 2009

Spiess, Meinrad: Tractatus Musicus. Augsburg 1745

Stollberg, Arne: Schreiten – Schwimmen – Schweben. Zur „Formgebärde“ von Elsas Brautzug im II. Akt des *Lohengrin*. In: Bermbach, Udo et al.: wagnerspectrum. Schwerpunkt Lohengrin. 16. Jahrgang, Heft 1. Würzburg 2014, S. 138 – 144

Tusa, Michael: Richard Wagner and Weber's *Euryanthe*. In: 19th-Century Music, University of California Press 1986, Band 9. S. 206 – 221

Voss, Egon: Apotheose des Tanzes. Ein Beitrag zum Thema „Wagner und Beethovens Sinfonien“ mit einem bislang unbekanntem Text Wagners über den letzten Satz von Beethovens 7. Sinfonie. In: Wißmann, Friederike et al. [Hrsg.]: wagnerspectrum. Schwerpunkt Wagner und Beethoven. 16. Jahrgang, Würzburg 2020, Heft 1, S. 13 – 34

Voss, Egon: Einflüsse Rossinis und Bellinis auf das Werk Wagners. In: Mahling, Christoph-Helmut / Pfarr, Kristina [Hrsg.]: Richard Wagner und seine „Lehrmeister“. Mainz 1997, S. 95 – 118

Weitzmann, Carl Friedrich: Der Übermässige Dreiklang. Berlin 1853

Weitzmann, Carl Friedrich: Der Verminderte Septimenakkord. Berlin 1854

Windsperger, Lothar: Das Buch der Motive und Themen aus sämtlichen Opern und Musikdramen Richard Wagner's, Band 1. Mainz 1984

Wolf, Jonas: Die Frau als Erlösungsmedium. Senta und Brünnhilde – ein Vergleich. Zulassungsarbeit fürs Erste Staatsexamen, Karlsruhe 2018

Internetquellen

Eitner, Robert: Weinlig, Christian Theodor. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften [Hrsg.]: Allgemeine Deutsche Bibliographie, Band 41, München 1896, S. 507 – 508, Digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource, URL: https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Weinlig,_Theodor&oldid=- (Version vom 24. Januar 2021, 20:44 Uhr UTC) [zuletzt abgerufen am 06.09.2021, 11.44 Uhr]

Haenchen, Hartmut: Gedanken zu Lohengrin, S. 1
<https://www.haenchen.net/fileadmin/media/pdf/Lohengrin-Text.pdf> [zuletzt abgerufen am 10.02.2022, 09.04 Uhr]

Thomas Mann im Süddeutschen Rundfunk im Frühsommer 1954, vgl.
<https://www.youtube.com/watch?v=tH5jx-I1Z3o> bei 1:53 [zuletzt abgerufen am 11.02.2020, 9.56 Uhr]

13 Trompeten Heerrufer *

[C] 1. 6. 5. 1.

27 * Chor * Trompeten 3

[C] 4. [Am] 6. 5. [C] 1. 6. 5. [G] 6. 2. 5. 1. 7. 7. 6. 5. 3. 6. 5. 3.

44 König "seid von mir gemahnt" "Soll ich euch erst der Drangsal Kunde sagen" *

[C] 1. [Am] 6. 5. [E] 3. 5. 1. [Em] 1. 6. 4. 1. [Gm] 6. 2.

58 "Herr Gott, bewahr uns vor der Ungarn Wut" *

[Gm] 1. 6. [B] 2. 1. [Eb] 2. 3. 4. #4. 5. [Cm] 7. 6. 1. 3. 6. 1.

71 * "Nun ist es an der Zeit" *

[Eb] 7. 5. 1. 5. 1. [Ab] 7. 1. [Fm] 2. 5. [Cm] 6. [C] 5. 1. 6. 4. 4. 3. 6. 4. 3. 8. 7. [Am] 1. 6.

86 * Chor *

[Am] 5. 7. 5. [C] 1. 7. 1. 3. 4. 5. 1.

434 Euch Lüf-ten, die mein Kla - gen so trau - rig oft er - füllt, euch muss ich dan-kend sa - gen, wie sich mein Glück ent - hüllt:

443 Durch euch kam er ge - zo - gen, ihr lä-chel-tet der Fahrt, auf wil - den Mee-res - wo - gen habt ihr ihn treu be-wahrt.

452 Zu trock-nen mei-ne Zäh - ren hab ich euch oft ge - müht; wollt Küh-lung nun ge - wäh - ren der Wang, in Lieb er-glüht!

461 Wollt Küh - lung nun ge - wäh - ren der Wang in Lie - be, in Lie - be, in Lieb er - glüht!

Anh. 2: Außenstimmensatz 2. Akt 2. Szene, T. 434 – 471

Sehr lebhaft

5 3 6 4 3 # # # 6 # 6 7 6# 4 3

[G] 1. #1. 2. [Em] 6. 4. 1. 6. 5. p1. 4. 5. 6. [G] 4. 5. 1. 5. 1. [Em] 2. [Am] 5. 3.

7 6 6 4 3 7 5# # # 5# 6

[G] 6. #4. 5. 1. #1. 2. 6. [Am] 5. p1. [D] 4. [Em] 1. [D] 7. 1. [Hm] 4. 5. 1. [F#m] 3. 5. [Hm] 6. 3. 5. 6.

7 # 7 # 6 7 6 4 2 6 4 3 4 2

[D] 5. 1. 5. 6. 4. 5. 1. [G]

6 5 7 6 4 2 6 4 2 9 6 4 3 6 4 2 6 5 6 4 2 6 5 6 4 # 2 #

[G] 7. 2. 1. 7. 1. 7. 1. [Hm] 6.

6 4 7 3 4# 6# 4 3 # 6 6 4 5# 5 6 4 2 6 4 3 4 2

[G] 5. [D] 4. 5. 1. [G] [Hm] 3. #3. 4. b2. p1. [Em] 7. 1. 6. 5. 3.

36 8

6 5 7 6 4 2 6 4 2 9 6 4 3 6 4 2 6 4 2 6 4 2

[G] 7. 2. 3. 1. 7. 1. 7. [Hm]

43 8

6 4# 2# 6 7 4 3 4# 6# 3 4# 3 # 7 6 9 8 6 4 5 3 6 4 3

[G] 1. 5. [G] 4. 5. [Hm] 6. 3. #3. 4. b2. pl. 5. 6. [Em] 7. 1. 6. 4. [Em] 6.

51

5# 5# 6 7 # 7 # 6 7 # 3 3 3 3

[Am] 5. pl. [D] 4. 5. 1. 5. 6. 4. 5. 1. [G] 5. [Em] 5. pl. [Hm] 3. 5. 6. [F#m] 3. 5. 6.

57

6 5 7 7 6# 4 3 7 # 7 # 8 7

[G] 1. 7. 1. 5. 1. 5. 1. [Em] 2. 1. 6. [D] 5. 1. 5. 1.

65

6 5 7 7 6# 4 3 7 # 7 #

[G] 1. 7. 1. 5. 1. 5. 1. [Em] 2. 1. 6. [D] 5. 1. 5. 1.

Anh. 3: Außenstimmensatz 3. Akt, Vorspiel, T. 1 – 72, Umkehrungen mit eckigen Klammern ausgewiesen

Eigenständigkeitserklärung

Name Wolf

Vorname Jonas

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne die Mithilfe anderer Personen verfasst habe, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet sowie alle wörtlich oder dem Sinn nach aus der Literatur zitierten Stellen entsprechend gekennzeichnet habe.

Ort, Datum Karlsruhe, 27.04.2022

Unterschrift _____

**DECLARATION OF CONSENT
FOR MAKING YOUR MASTER THESIS AVAILABLE
IN THE REPOSITORY IRF OF THE FHNW**

I hereby declare that I agree to make my Master Thesis, written for the conclusion of my studies at the Schola Cantorum Basiliensis, available in the official repository of the FHNW, the IRF.

The rights to the text remain the property of the author and the Schola Cantorum Basiliensis.

Karlsruhe, on January 18th, 2023

“ ” _____