



Alban Berg, Richard Wagner und Leitmotive der Symmetrie

Author(s): Nicholas Baragwanath

Source: *Archiv für Musikwissenschaft*, 58. Jahrg., H. 1 (2001), pp. 23-50

Published by: [Franz Steiner Verlag](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/930977>

Accessed: 04/01/2015 14:13

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Franz Steiner Verlag is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Archiv für Musikwissenschaft*.

<http://www.jstor.org>

Alban Berg, Richard Wagner und Leitmotive der Symmetrie*

von

NICHOLAS BARAGWANATH

Alban Berg's lifelong passion for the music of Richard Wagner suggests the possibility of specific musical parallels in both his tonal and post-tonal work. If, as Berg claimed, his move away from tonality after 1908 was the result of a continuation of nineteenth century developments, then there may be evidence, however underdeveloped, of corresponding non-tonal designs in Wagner's music. Analyses of *Tristan*, *Der Ring*, and *Parsifal* show that Wagner made use of symmetry, cyclical patterns, and cellular manipulation to connect passages with similar dramatic meaning. This article argues that such non-tonal designs in Wagner function as precursors of the language of atonality. In conclusion, Berg's analyses, sketches, and handwritten entries in his personal copies of Wagner scores demonstrate that he was not only aware of these designs but also exploited them in his own compositions.

I

Wenn Alban Berg ein Zimmer mit einem Klavier betrat, begab er sich immer sofort an die Tastatur und spielte den „Tristan-Akkord“¹. Diese Verhaltensweise bezeugt eine lebenslang andauernde Begeisterung für die Musik Richard Wagners. Nach Hermann Watznauers biographischen Notizen, die von Berg selbst korrigiert und genehmigt worden sind², rührte dieses Interesse ursprünglich von seinem älteren Bruder Karl (1881-1952) her, dem er sich besonders nahe fühlte, da zwischen den beiden nur vier Jahre lagen. Tatsächlich darf Karls Einfluß nicht unterschätzt werden, denn „den jüngeren Bruder Alban vergötterte er über alle

* Mein Dank gebührt Monika Smith von der Victoria University of Wellington, Regina Busch von der Alban Berg Stiftung und Patrick McCreless von der Yale University für ihren Rat und für zahlreiche hilfreiche Anmerkungen und Verbesserungen.

¹ Für diese Information, die auf den unveröffentlichten Erinnerungen von Theodor W. Adorno basiert, habe ich Douglas Jarman zu danken.

² Hermann Watznauers Biographie ist in Auszügen und mit Anmerkungen wiedergegeben in: Erich Alban Berg, *Der unverbesserliche Romantiker: Alban Berg 1885-1935*, Wien 1985. Für eine neuere Beurteilung siehe: Nick Chadwick, *From „Freund Heine“ to Hermann Hesse: Hermann Watznauer and his Friendship with Alban Berg*, in: *Music and Letters* 79, 1998, S. 396-418.

Archiv für Musikwissenschaft, Jahrgang 58, Heft 1 (2001)
© Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Sitz Stuttgart

Maßen³. Von Karl erbt Alban seine Leidenschaft für die Dichtung und für die satirischen Werke von Karl Kraus. Des weiteren betont Watznauer, daß Karl „ein grenzenloser Verehrer Richard Wagners“ war, der jede Gelegenheit nutzte, die Werke des Meisters vorzutragen:

„Obzwar er weit davon entfernt war, die Technik des Gesanges und des Klavierspieles zu beherrschen, spielte er die ‚Meistersinger‘, den ‚Ring‘ und ‚Tristan und Isolde‘ vom Anfang bis zum Ende und sang alle Gesangspartien, die männlichen als auch die weiblichen“⁴.

Trotz des manchmal wütenden Widerstandes von Albans Vater Conrad scheint es, daß sich die Familie Berg an dieses tägliche Ritual gewöhnt hatte. Zu ihrem Glück gewährten Karls geringe Fähigkeiten der Familie immer wieder eine Pause, da nach einer besonders anstrengenden Passage (wie möglicherweise Isoldes „Verklärung“ oder Brünnhildes „Schlußgesang“) seine Stimme aufgab: „Sie gab alles her, bis nichts mehr da war, dann versagte sie ihren Dienst, sie war ausgesungen“⁵. Trotz dieser technischen Schwächen ist Karls Wagnerverehrung für die Entwicklung von Albans musikalischem Empfindungsvermögen für ein volles Verständnis seines späteren Werks von größter Bedeutung. Watznauer geht sogar so weit anzudeuten, daß Albans Interesse an der Musik erst durch Karls enthusiastische Wagnervorträge geweckt wurde:

„Es ist anzunehmen, daß dieser seine ersten tiefen musikalischen Eindrücke den schwärmerischen Ergüssen des älteren Bruders zu danken hatte“⁶.

Leider teilte Conrad Berg diese Begeisterung keineswegs, und seine Mißbilligung führte zum Familienstreit. Der von Natur aus zurückhaltende Mann bezeugte manchmal seine Mißbilligung Wagners in sonst selten vorkommenden Wutausbrüchen, besonders wenn es um Karls Neigung ging, die Werke des Meisters vorzutragen. Ein Ereignis, das Karl Berg seinem Sohn Erich erzählte, läßt die Stimmung im Haus erkennen:

„Conrad Berg war seelengut, und er hatte es lange nicht vergessen können, daß er Charly [Karl], der ihm zum Geburtstag zu Smaragdas Begleitung mit seinem schönen Bariton Wolframs ‚Lied an den Abendstern‘ sang, in procuratio für Wagner eine kräftige Ohrfeige applizierte!“⁷

Daher ist es gut möglich, daß das Albans „erste tiefe musikalische Eindrücke“ begleitende Stirnrunzeln des Vaters seine Wagnerleidenschaft als leise Rebellion gegen die väterliche Autorität eher noch erhöhte. Tatsächlich sollten für Berg Wagners Leistungen für immer unangreifbar bleiben⁸.

³ Berg, *Der unverbesserliche Romantiker* (wie Anm. 2), S. 17.

⁴ Ebd., S. 15.

⁵ Ebd., S. 16.

⁶ Ebd., S. 17.

⁷ Ebd., S. 26.

⁸ Siehe Theodor W. Adorno, *Alban Berg: Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968, S. 36: „An Wagner durfte nicht gerüttelt werden“.

Bergs Wagnerleidenschaft wird vielleicht am besten durch eine bekannte Karikatur illustriert, die Frau Elke Miethke August 1909 in das Gästebuch des Berg-hofs (des Landhauses der Familie Berg) zeichnete. Sie zeigt Berg am Klavier über einer Partitur des *Parsifal* schwärmend, während ein Buch mit dem Titel „Schönberg“ unbeachtet am Boden liegt:

„Diese Karikatur ist symptomatisch: Helene Berg erzählte mir, wie ihr Alban jedesmal vor einem angekündigten Schönberg-Besuch in Hietzing den Auftrag gab, alles an Noten von Wagner, Strauss und so weiter wegzuräumen – ‚sonst ist er wieder unleidlich!‘“⁹.

Ewähnenswert ist, daß auch Schönberg in seinen jungen Jahren wie Webern, Berg und viele andere bekannte Musiker seiner Zeit ein begeisterter Bewunderer Wagners war und in dessen Neuerungen die zukünftige Entwicklung der Musik voraussah¹⁰. In späteren Jahren scheint sich diese Überzeugung nur unter ganz besonderen Umständen gezeigt zu haben. Zu Bergs fünfzigstem Geburtstag (am 9. Februar 1935) zum Beispiel, schickte Schönberg eine Aufnahme seiner eigenen Stimme, die nach den Erinnerungen von Soma Morgenstern in der folgenden Weise empfangen wurde:

„In der Hand hielt er eine Grammophonplatte. Zuerst zeigte er mir, wie schön die Platte war, dann setzte er sie gleich auf. Und nun kam es: ‚Heil dir, Alban Berg!‘ Von der Westküste über die Vereinigten Staaten über den ganzen Atlantischen Ozean kam der Ruf von Held zu Held. Der Wagnerruf! Jetzt verstand ich’s. (Die Schönberg-Schule war durch und durch dem Wagnerkult ergeben. Mit einer einzigen Ausnahme: Edward Steuermann)“¹¹.

Berg war von seinem Geschenk so entzückt und spielte es so oft, daß Soma Morgenstern sich gezwungen fühlte zu bemerken: „Es hätte mich keine Anstrengung gekostet, die Platte auch zum vierten Mal zu hören, wenn nicht das Wagner-Heil aus dem Munde Arnold Schönbergs [gewesen wäre]“¹².

II

Wenn man bedenkt, wie hoch Wagner von Berg, Webern und, zumindest zeitweise, Schönberg geschätzt wurde, sollte man durchaus annehmen können, daß sich spezifische Parallelen (sowohl harmonische als auch motivische) nicht nur in ihrer frühen tonalen Musik, sondern auch in ihren posttonalen und dodekaphonen

⁹ Die Karikatur und das Zitat finden sich in: Berg, *Der unverbesserliche Romantiker* (wie Anm. 2), S. 77.

¹⁰ Laut H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Zürich 1974, S. 42, behauptete Fritz Kreisler nach einem Treffen mit Arnold Schönberg 1894, daß er „um diese Zeit... auch ein begeisterter Wagnerianer“ gewesen sei. Schönberg sagte einmal zu seinem Schüler Dika Newlin, daß er bis 1899, als er 25 war, alle Musikdramen Wagners zwanzig oder dreißig Male gehört habe. Weberns Wagnerbegeisterung, die an Abgötterei grenzte, ist wohlbekannt; siehe Hans Moldenhauer, *Anton von Webern: A Chronicle of his Life and Works*, London 1978, S. 37.

¹¹ Soma Morgenstern, *Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe*, Lüneburg 1995, S. 25.

¹² Ebd., S. 26.

Werken finden ließen. Wenn, wie diese drei Komponisten behaupteten, ihre musikalischen Neuerungen aus der Fortsetzung von Entwicklungen des 19. Jahrhunderts resultierten, dann würde dieser historische Zusammenhang darauf hindeuten, daß es in Wagners Musik, wenn auch nur ansatzweise, ebenfalls korrespondierende nicht-tonale Entwürfe geben dürfte. Während die Verwandtschaft zwischen Wagners fortgeschrittener chromatischer Harmonik und der tonalen Musik der Zweiten Wiener Schule allgemeine Anerkennung gefunden hat, hat die Suche nach nicht-tonalen Entwürfen bei Wagner als Vorgänger der „Atonalität“ bis jetzt recht wenig akademische Aufmerksamkeit erfahren¹³. In diesem Artikel konzentriere ich mich auf eine für viele Musikwerke des frühen zwanzigsten Jahrhunderts charakteristische nicht-tonale Methode für die gesetzmäßige Organisation der Tonhöhe und auf ihre Bedeutung für die Werke von Wagner und Berg. Das Konzept der Inversions-symmetrie um eine Achsennote¹⁴, welches zuerst von Milton Babbitt 1976 im Zusammenhang mit den Harmonien am Beginn des *Tristan* hervorgehoben wurde¹⁵, wende ich dabei auf andere Teile dieser Oper sowie auf den *Ring des Nibelungen* an und versuche somit zu zeigen, daß Wagner solche Methoden durchaus bewußt anwendete. Zur Unterstützung dieser Theorie bringe ich Nachweise in Form von Skizzen und handschriftlichen Eintragungen in Partituren von Wagners Werken, die zeigen, daß Berg diese Entwürfe nicht nur kannte, sondern sie auch in seinen eigenen Kompositionen benutzte.

Bei meiner Suche nach entsprechenden Strukturen in Wagners späterem Werk sind dabei Verbindungen sichtbar geworden, die andeuten, daß zwischen vielen der dramatisch verwandten Themen und Leitmotiven ebenfalls musikalische Verwandtschaften bestehen, und zwar nicht durch ihnen gemeinsame Intervalle, Harmonien oder andere konventionelle Mittel, sondern durch gemeinsame Symmetrieachsen. Dieses Netzwerk scheint nicht nur als ein System symbolischer Leit-

¹³ Einige bedeutende Beispiele sind: Benjamin Boretz, *Meta-Variations, Part IV: Analytic Fallout (I)*, in: *Perspectives of New Music* 11, 1972, S. 159-217; Edward T. Cone, *Yet Once More, O Ye Laurels*, in: *Perspectives of New Music* 14, 1976, S. 294-301; Allen Forte, *New Approaches to the Linear Analysis of Music*, in: *JAMS* 41, 1988, S. 315-348. Zur Forschung über die Bedeutung des „Tristan-Akkords“ für Bergs Musik siehe u. a.: Joseph Straus, „*Tristan*“ and *Berg's Lyric Suite*, in: *In Theory Only* 8, 1984, S. 33-41; Marc DeVoto, *The Strategic Half-Diminished Seventh Chord and the Emblematic 'Tristan' Chord: A Survey from Beethoven to Berg*, in: *International Journal of Musicology* 4, 1995, S. 139-153.

¹⁴ Siehe George Perle, *Twelve Tone Tonality*, Berkeley / Los Angeles 1996, und Elliott Antokoletz, *The Music of Béla Bartók*, Berkeley / Los Angeles 1984, Kapitel 4, „Basic Principles of Symmetrical Pitch Construction“. Als erster hat Douglas Jarman (in *Dr. Schön's Five-Strophe Aria: Some Notes on Tonality and Pitch Association in Berg's Lulu*, in: *Perspectives of New Music* 8, 1970, S. 23-48) Bergs Verwendung von symmetrischen Formationen in *Lulu* diskutiert. In *Alban Berg: The Origins of a Method*, in: *Music Analysis* 6, 1987, S. 273-88, führt Jarman Bergs Symmetrien ebenfalls auf die Lieder von op. 2 zurück. Laut Perle, *Twelve Tone Tonality*, S. 6: „Die Umkehrungsergänzung als ein bedeutender Bestandteil der postdiatonischen nicht-dodekaphonen Komposition scheint 1910 mit Bergs Opus 3 zu beginnen“.

¹⁵ Milton Babbitt, *Responses: A First Approximation*, in: *Perspectives of New Music* 14, 1976, S. 21-22.

motive, die dramatische Themen in den Musikdramen verbinden, zu funktionieren, sondern es scheint tatsächlich auch eine strukturelle musikalische Rolle zu spielen. Zum Beispiel ist es offenbar so, daß die Tonhöhen vieler Leitmotive den ihnen zugrundeliegenden Symmetrieachsen – und nicht ihrem harmonischen Gehalt – entsprechend bestimmt werden.

Obwohl diese Theorie in ihrer Anwendung auf Musik sehr komplizierte Formen annehmen kann, ist sie im wesentlichen entziffend einfach. Jede Ansammlung von Tönen kann als symmetrisch angesehen werden, wenn sie ein Spiegelbild formt, eine „Grundgestalt“ und ihre „Umkehrung“ um eine zentrale Achsennote¹⁶. Wie Beispiel 1 zeigt, bildet ein Kleinterzzyklus (t3) der Töne D-F-As-H eine Symmetrie um nicht weniger als 8 Achsen: um jede der vier Grundtöne (Beispiele 1a und 1b) sowie die vier Paare der Halbtöne zwischen angrenzenden Tönen des Akkords (Beispiele 1c und 1d).

Beispiel 1: Symmetrieachsen eines t3 Zyklus (D-F-As-H)

a. symmetrische Summe 4

b. symmetrische Summe 10

c. symmetrische Summe 1

d. symmetrische Summe 7

Mit dem Ton D (oder As) als Achse zeigt Beispiel 1a, wie diese verminderte Septime aus einer vertikalen Ausrichtung der von der Achsennote ausgehenden aufsteigenden und absteigenden chromatischen Skalen abgeleitet werden kann. Jede Ansammlung von Tonhöhen aus einer oder mehreren dieser vertikalen „Dyaden“ kann als symmetrisch um die Töne D oder As angesehen werden. Beispiel 1b

¹⁶ Für eine gründlichere Erklärung der Symmetrie und verwandter Begriffe siehe Perle, *Twelve Tone Tonality* (wie Anm. 14), S. 3-11.

nimmt die übrigen Töne F oder H als Achse, während Beispiele 1c und 1d zeigen, wie dieselbe „verminderte Septime“ ebenso aus von zweitönigen Achsen stammenden Dyaden abgeleitet werden kann, die den Halbtonintervallen zwischen angrenzenden Noten des Kleinterzyklus entsprechen. Genau genommen, gibt es nur vier echte Achsenpaare (D/As, F/H, C-Cis/Fis-G, Es-E/A-B), da jede Achse ihrer Transposition am Tritonus gleich ist.

Um meine Erörterung dieser Symmetrien zu vereinfachen, wende ich George Perles Terminologie an, nach der Tonhöhenklassen so durch Ziffern bezeichnet werden, daß 0 immer für C steht, 1 für Cis oder Des usw. Auf diese Weise sieht man, daß die von den chromatischen Skalen in Gegenbewegung geformten vertikalen Dyaden eine gemeinsame „symmetrische Summe“ haben, die berechnet wird, indem man Tonhöhenklassen wie oben angegeben durch Ziffern ersetzt und dann die Einzeltöne zusammenzählt. Beispiel 1 demonstriert diese Methode durch die Berechnungen unter den Notenlinien. Die symmetrischen Summen der ersten beiden Dyaden von Beispiel 1a können so auf folgende Weise berechnet werden: $Des(1)+Es(3) = \text{Summe } 4$, $C(0)+E(4) = \text{Summe } 4$. In Fällen, in denen die Endsumme 12 übersteigt, wird eine Oktavtransposition durchgeführt, indem man 12 abzieht. So ergibt sich die symmetrische Summe der dritten Dyade von Beispiel 1a wie folgt: $H(11)+F(5) = 16$, $16-12 = \text{Summe } 4$. Diese symmetrischen Summen erleichtern die Aufgabe, die Achse einer bestimmten Auswahl und ihre Verwandtschaft mit anderen Achsen und Intervallzyklen zu beschreiben. So werden die Achsen in Beispiel 1c (Fis-G und C-Des) und ihre Beziehungen zum t3-Zyklus D-F-As-H durch die Formel „Summe 1“ klar zusammengefaßt.

Die verminderte Septime enthält mehr symmetrische Möglichkeiten als jede andere Ansammlung von vier Tönen, da sie gleichzeitig zu vier Summen gehört (Beispiele 1a-d), und ist daher besonders brauchbar als Mittel, verschiedene Achsen zu verbinden. Ich werde versuchen zu zeigen, daß Wagner diese Beziehungen in vielen seiner Melodien und Harmonien benutzte und daß er darüber hinaus absichtlich gemeinsame oder miteinander verwandte Symmetrieachsen in musikalischen Passagen von ähnlicher dramatischer Bedeutung beibehielt. Meistens findet sich diese Symmetrie entweder in der Melodie eines Themas oder in den begleitenden Akkorden, manchmal auch zwischen den strukturellen Sopran- und Baßlinien der Harmonie. Diese letztere Form der Symmetrie ist besonders in Wagners Kompositionsskizzen bemerkbar, die normalerweise eine grundlegende zweiteilige Textur aufweisen¹⁷.

¹⁷ Insbesondere Wagners „Gesamtentwürfe“ oder „Kompositionsskizzen“ sowie die vorausgehenden „Einzelskizzen“ und „Entwürfe“. Nach Robert Bailey, *The Method of Composition*, in: *The Wagner Companion*, hg. von Peter Burbidge und Richard Sutton, London 1979, Kapitel 8, S. 272: „Diese ausgedehnten Skizzen stehen fast immer auf zwei Liniensystemen – einem für die Gesangsstimmen und dem anderen für die Baßzeile der Instrumente, wobei u. U. die Harmonie teilweise in abstrakter musikalischer Notation angegeben ist... Seine ganze Karriere hindurch stellte diese Kombination von Gesangspart plus Baßzeile die abstrakte Essenz von Wagners musikalischen Einfällen dar.“

Was nun ihre tiefere Bedeutung in den Musikdramen angeht, so wäre denkbar, daß diese symmetrischen Entwürfe – die, soweit ich feststellen konnte, erstmals gegen Ende des Jahres 1854 auftauchen – einen Versuch darstellen, die essentiellen dramatischen Themen durch eine musikalische Technik zu vermitteln. Grob zusammengefaßt, stellen viele von Wagners Spätwerken den Drang nach Erlösung von einer Existenz dar, die aus Leid und Tod besteht. Diese Erlösung kann durch eine mystische Vereinigung der Geschlechter erreicht werden. Dieses Konzept der Liebeserlösung, dessen Anfänge zumindest bis zur frühen Oper *Rienzi* zurückreichen, finden ihre charakteristischste Form in diesem Verlangen von Tristan und Isolde, von Siegfried und Brünnhilde und sogar, auf einer abstrakteren Ebene, von Speer und Gral nach einer schließlich erreichten Vereinigung mit dem Unendlichen. In seiner Ausrichtung auf Dualität und Einheit kann dieses dramatische Thema in Wagners Vorstellung durchaus zu einer musikalischen Technik gepaßt haben, die den Tonhöhegehalt durch Grundgestalt und Umkehrung (die Dualität) um eine zentrale Symmetrieachse (die Einheit) bestimmt. Außerdem sind diese Symmetrien von einem theoretisch unendlichen Zyklus von Intervallen in der Form der verminderten Septime abgeleitet. Auf diese Weise gelang es Wagner vielleicht, in der Musik sein dramatisches Lieblingsthema der mystischen Vereinigung zweier Liebenden mit dem Unendlichen widerzuspiegeln.

In einem Brief an Mathilde Wesendonk vom 19. Dezember 1859, der einen Programmzettel und einen Schluß zum Vorspiel von *Tristan* enthielt, nahm Wagner vielleicht auf diese Verbindung zwischen der dramatischen Idee des Werkes und seiner Harmonie Bezug:

„Der Musiker, der dieses Thema sich für die Einleitung seines Liebesdrama's wählte, konnte, da er sich hier ganz im eigensten, unbeschränktesten Elemente der Musik fühlte, nur dafür besorgt sein, wie er sich beschränkte, da Erschöpfung des Thema's unmöglich ist“¹⁸.

Es ist nicht nur das dramatische Thema des Vorspiels, das Wagner in diesem Programmhinweis als unerschöpflich beschreibt – seine Repräsentation der Welt als eines endlosen Zyklus des Begehrens – sondern auch das musikalische Thema, welches daher, dem Ideal des Gesamtkunstwerks entsprechend, ganz offensichtlich zyklisch sein mußte. (In Wagners Theorie wird von allen Elementen des musikalischen Dramas – Text, Musik und Inszenierung mit eingeschlossen – angenommen, daß sie sich zu einer einheitlichen Darstellung des „Dramas“ zusammenfinden.)

Um dieser Vorgabe zu entsprechen, ergibt sich ein Hauptthema, welches, wie Rudolph Réti 1951 als erster beschrieb¹⁹, auf einem theoretisch unendlichen Zyklus von kleinen Terzen oder, in anderen Worten, einer „verminderten Septime“

¹⁸ *Richard Wagner's Prose Works*, übers. von William Ashton Ellis, London 1892-99, Bd. 8, S. 386-387. Ein Faksimile dieses Briefes erschien in *Richard Wagner an Mathilde und Otto Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe*, hg. von Julius Kapp, Leipzig 1915, gegenüber S. 273.

¹⁹ Rudolph Réti, *The Thematic Process in Music*, New York 1951, S. 336-342.

basiert. Aber Rétis zyklische Interpretation steht in scharfem Kontrast zu traditionellen tonalen Analysen. Beispiel 2 zeigt eine konventionelle tonale Analyse des Beginns von *Tristan*, das in allen wichtigen Einzelheiten den bekannten Analysen von Roger Sessions und William Mitchell entspricht²⁰. Beispiel 2a interpretiert diese 17 Takte als Kombination von benachbarten Tönen und von Durchgangstönen, die sich durch sehr mehrdeutige dominantische Vorbereitungen auf eine Serie von nicht aufgelösten Dominantseptakkorden zubewegen. Eine weitere Reduktion (Beispiel 2b) deutet ein unregelmäßiges Arpeggio der anfänglichen dominanten Harmonie an, die zu einem erweiterten Trugschluß in a-Moll führt. Eine derartige Interpretation stützt sich stark auf die Normen der tonalen Analyse, die diesen dominanten Akkorden die angedeuteten Auflösungen zurückerstatten, um dadurch zur vertrauten (Schenkerschen) I-III-V-(VI)-Entfaltung des tonalen Raums von a-Moll zu gelangen (siehe Beispiele 2b und 2c).

Beispiel 2: Tonale Analyse von Wagner, *Tristan und Isolde*, T. 1-17

a. Tonale Reduktion – Vordergrund

b. Tonale Reduktion – Mittelgrund

²⁰ Roger Sessions, *The Composer and his Message*, in: *The Intent of the Artist*, hg. von Augusto Centeno, Princeton 1941, S. 113-25; William J. Mitchell, *The Tristan Prelude: Techniques and Structure*, in: *The Music Forum* 1, 1967, S. 163-203. Beide Analysen sind wiedergegeben in: *Richard Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*, hg. von Robert Bailey, New York 1985, S. 162-68 und 242-67.

c. Harmonische Fortschreitung



Eine derartige tonale Analyse kann jedoch die unorthodoxe Stimmführung dieser Passage kaum einfangen. Die aufsteigende Kleinterzfolge der chromatischen Motive dagegen, sowie die analoge Kombination von halbverminderten Akkorden und Dominantseptakkorden bietet offensichtlich ein weniger zweideutiges Schema der Anfangstakte. Diese alternative Analyse (Beispiel 3) zeigt eine lineare Darstellung einer verminderten Septime mit sowohl horizontaler als auch vertikaler Symmetrie. Die einleitende Cellomelodie, das sogenannte „Liebessehnen“- oder Tristanmotiv ([A]-F-E-Dis-D) verbindet sich mit seiner Umkehrung auf der kleinen Terz in der ersten Oboe (Gis-A-Ais-H) zum bekannten Sehnsuchts- oder Isoldemotiv (Beispiel 3a). Diese zwei chromatischen Motive sind daher symmetrisch: Es sind Spiegelungen um die Summe 1-Achse von Fis-G ($F[5]+G[8]-12 = \text{Summe } 1$, $E[4]+A[9]-12 = \text{Summe } 1$ usw., siehe Beispiel 1c). Außerdem besitzen die beiden Akkorde, die diese Motive untermauern, aufgrund der Dis-E-Achse (Summe 7) derselben verminderten Septime eine Symmetrieverwandtschaft. Wenn man den Tristanakkord von T. 2 vertikal über die Dominantseptime auf E in T. 3 setzt, dann ist offensichtlich, daß die Achse im Raum zwischen der tiefsten Note (F) des Tristan-Akkords und der Septime (D) von E7 liegt (siehe Beispiele 3a und 1d). Beispiel 3b zeigt eine ähnliche Analyse der Takte 4-7, während Beispiele 3c und 3d die vier Schritte des Kleinterzzyklus mit einer theoretischen Fortsetzung der chromatischen Folge abschließen.

Beispiel 3: Symmetrische Analyse von Wagner, *Tristan und Isolde*, T. 1-17

a. T. 1-3 b. T. 4-7 c. T. 8-(11) d. theoretische Weiterführung

Summe 1 | Summe 7 | Summe 7 | Summe 1 | Summe 1 | Summe 7 | Summe 7 | Summe 1

So führt Wagner in den Eingangsmomenten seines Dramas die zwei Halbtonachsen der verminderten Septime auf D, F, As oder H (Summe 1 [Fis-G/C-Cis] und

Summe 7 [Dis-E/A-B]) ein, vielleicht um diese Symmetrien als musikalische Anspielungen auf das Eingangsthema im übrigen Werk zu benutzen. Diese Annahme wird dadurch unterstützt, daß die vier Stadien des in Beispiel 3 gezeigten Prozesses in eben dieser Form mehrmals im zweiten und dritten Akt vorkommen²¹ und daß auf dem Höhepunkt des Vorspiels (T. 79-83) der Tristan-Akkord auf F wiederholt gegen die Dominantseptime über B, die Tritonus-Transposition des Eingangsdominantakkordes (E7), steht, damit so die gleiche Summe 1 der Symmetrieachse erhalten wird.

In der ersten vollständigen Skizze für die ersten 17 Takte des *Tristan*²² plante Wagner ursprünglich einen Beginn mit dem Tritonus H - F, während die folgende Transposition die zugrundeliegende verminderte Septime durch einen Beginn mit den Tönen D - As ergänzen sollte. Darauf scheint auch Wagner selbst in der Oper immer wieder anzuspielden. In der „falschen Rekapitulation“ in T. 66ff. des Vorspiels erscheint das Anfangsmotiv (T. 1-3) erneut über einem ausgehaltenen Dominant-Pedalton mit seinem anfänglichen Tristan-Akkord, der der zugrundeliegenden verminderten Septime zurückgegeben wird. Eine ähnliche Vereinfachung des Beginns fügt Wagner in charakteristisch rätselhafter Manier der Bemerkung Isolde zu Brangäne in T. 353ff. von Akt I, Szene 2 hinzu: „Dünkt es dich dunkel, mein Gedicht?“.

Obwohl die Eröffnungspassage ursprünglich dem Kleinterzzyklus gemäß harmonisiert ist, unterbricht Wagner in T. 10 diese Folge in der Mitte, um die Tonart a-moll einzuführen. Der darüberliegenden Melodie gelingt es jedoch, wenn auch etwas umständlich, für das Sehnsuchtsmotiv die vier Schritte des in Beispiel 3 gezeigten Prozesses zu vervollständigen, indem sie chromatisch durch den Kleinterzzyklus von f nach f' ansteigt. Diese Unterbrechung der Folge stellt auch die dramatische Idee des Vorspiels dar: die unerfüllte Sehnsucht des Willens, das verzweifelte Versagen seines Verlangens nach Vollständigkeit. Eben dieses unbehagliche Nebeneinander von zwei Systemen, dem der Symmetrie und dem der Tonalität, verstärkt das dramatische Wesen des Vorspiels und verleiht vielen anderen Stellen der Oper ein besonderes Gefühl von Dringlichkeit und Eigendynamik. Wagner hätte seine Ideologie der „Erlösung durch Liebe“ nicht besser in Musik umsetzen können.

²¹ Beispielsweise führen Tristans dankbare Ausrufe in T. 965-971 von Akt II, „O Heil dem Tranke!“, zu einer um eine kleine Terz nach oben transponierten Reprise der Eröffnungssequenz des Vorspiels (entsprechend den Beispielen 3b bis 3d); und seine verfehlte Klage in T. 775-783 von Akt III, „Kein Heil nun kann, kein süßer Tod mich je befreien“, läuft durch die vier Tristan- oder halbverminderten Akkorde des Vorgangs (Beispiel 3) und ihre symmetrischen Ergänzungen. Die Eröffnungssequenz erklingt zum letzten Mal in T. 1581-1585 von Akt III und führt als Antwort auf Brangänes doppelt bedeutsames Geständnis „Des Trankes Geheimnis entdeckt' ich dem König“ mit ihrer teilweise wiederhergestellten „dritten Stufe“ (Beispiel 3c) eine Erinnerung an den vollständigen vierstufigen Prozeß herbei.

²² New York Public Library (JOB 73-92). Wiedergegeben in Robert Bailey, *The Genesis of Tristan und Isolde and a Study of Wagner's Sketches and Drafts for the First Act*, Ph. D. diss., Princeton University 1969, S. 161, 224, 242, und Wagner, *Prelude and Transfiguration* (wie Anm. 20), S. 131.

Dadurch, daß er einen theoretisch unendlichen Zyklus von Intervallen benutzt, in dem jeder Ton seinen Mittelpunkt, seinen Anfang oder sein Ende darstellen kann, vermittelt Wagner gleichzeitig die Schopenhauersche Idee des Ursprungs der Welt als der Teilung einer ursprünglichen Einheit wie auch das dramatische Konzept einer Wiederherstellung dieser seligen Einheit durch die Verbindung von Gegensätzen: im wesentlichen dem des Männlichen und Weiblichen. Auf diese Weise wird fast jeder dramatische Konflikt im *Tristan* in seiner symmetrischen Harmonie dargestellt: Sehnsucht und Leid, Verlangen und Erfüllung, Nacht und Tag, Instinkt und Pflicht, und vor allem die vorherbestimmte Vereinigung von Tristan und Isolde.

Aber bevor ihre Aufklärung erreicht wird, erscheinen die Symmetrien der 17 Eingangstakte in der Oper in vielen verschiedenen Verkleidungen. Jedesmal werden sie Wagners musikalisch-dramatischen Ideen angepaßt, um so die Handlung möglichst passend zu begleiten. In Akt III werden Tristans Qualen, erhöht durch sein neuerworbenes Wissen von der „Nacht“, durch die ursprüngliche Hirtenmelodie der ersten Szene, die „alte Weise“ dargestellt, die dementsprechend auf den Eingangsmotiven der Oper (den Leid- und Sehnsuchtsmotiven der Takte 1-3) basiert und sie einen ungewöhnlichen Entwicklungsprozeß durchmachen läßt (Beispiel 4). Der harmonische Aufbau der „alten Weise“ (wie die spätere Wiederholung im Orchester bestätigt) ist verhältnismäßig einfach. Der Anfang bringt zweimal das Hauptthema auf der Tonika F (T. 52-55 und 61-64), unterbrochen durch eine kurze Übergangspassage, die die Dominante andeutet (T. 56-60). Eine genaue Umkehrung der ersten zwei Takte des Themas auf der kleinen Terz (von As aus, T. 65-67) dann mündet in eine erweiterte Version des vorigen Übergangs (T. 68-87), hier mit einer vorübergehenden Modulation in die Dominante. Damit wird die endgültige Darstellung des Themas in der Tonika vorbereitet (T. 88-92), wobei die ersten zwei Takte mit leichten Abänderungen erneut auf der kleinen Terz (von As aus) invertiert werden. In dieser scheinbar ländlichen Naivität ist allerdings eine komplizierte Darstellung des anfänglichen symmetrischen Aufbaus verborgen. Das Anfangsthema (T. 52-54) ist nicht nur dem am Ende invertierten Thema (T. 88-90) durch die Summe 1-Achse Fis-G symmetrisch verwandt und bildet so eine Art symmetrisches Palindrom zur Melodie als ganzer (Beispiel 4a); vielmehr folgt auf seine zweite Darstellung auf F (T. 61-64) eine Umkehrung auf der kleinen Terz, die so eine weitere Symmetrie um Fis-G darstellt (Beispiel 4b). Es ist signifikant, daß die Symmetrie zwischen dem mittleren Themenpaar (T. 61-67) endet, sobald die in ihnen enthaltenen (in Beispiel 4b durch die inneren Balken gekennzeichneten) chromatischen Sehnsuchts- und „Liebessehnen“-Motive erklingen sind. Außerdem erklingen die Motive in genau derselben Tonhöhe wie in den Anfangstakten der Oper (T. 2-3), obwohl ihre Reihenfolge, als ob damit Tristans neue Perspektive aufgezeigt werden sollte, umgekehrt wurde. Sogar die wiederholte Figur auf dem Dominantakkord in T. 81-88 der „alten Weise“ scheint diese Summe 1-Achsen hervorzuheben: Ges-G und C-Des (siehe Beispiel 4c).

Beispiel 4: Wagner, *Tristan*, Akt III, T. 52-92 (*die alte Weise*)

a. T. 52-54 und 88-91

b. T. 61-64 und 65-67

c. T. 81-87

Summe 1

Summe 1

Summe 1

Dieselben Achsen kommen auch in Isoldes Verklärungsmotiv vor (Beispiel 5). So wie der von chromatischen Motiven und gepaarten Septimakkorden initiierte Zyklus der Symmetrien am Beginn von *Tristan* durch die Unterbrechung einer Kette von bereits in Bewegung gesetzten Ereignissen unerfüllte Sehnsucht andeuten mag, so könnte auch das Verklärungsthema die nahende Erfüllung derselben Sehnsucht andeuten, indem jetzt genau der Zyklus ausgearbeitet wird, der sich im Vorspiel nach nur zwei seiner möglichen vier Stufen auflöste. In diesem Zusammenhang beinhaltet das Thema (Beispiel 5a) die gleiche Summe 1-Achse wie die Anfangstakte. Während jedoch die anfänglichen Symmetrien (Beispiel 3a) ein Paar von chromatischen Motiven einschlossen, die möglicherweise Tristan und Isoldes Verlangen nach Vereinigung symbolisieren, wird hier ihre zukünftige Vereinigung durch eine einzelne symmetrische Melodie und eine ihr ähnliche, harmonisierte Baßdyade symbolisiert. Tatsächlich enthält die Melodie eine Umkehrung

des anfänglichen Sehnsuchtsmotivs der Oper (As-G-Ges-F), eingeschlossen in einer Spiegelung der fallenden Quarte des Basses (Es-B). Die Summe 1-Achse ist in Beispiel 5a durch schwarze Notenköpfe dargestellt. Durch diese weitgehende Verwandtschaft kann die Entwicklung des zentralen dramatischen Themas bis zu diesem Punkt reflektiert werden; vom ersten schwachen aufflackernden Verlangen im Vorspiel bis zu dem Punkt, an dem sich seine innere Bedeutung klarer erkennen läßt. Aber im Einklang mit der Frustration der Anfangssequenz (Beispiel 3) weicht Wagner schon nach dem zweiten Schritt des Kleinterzzyklus (Beispiel 5b) durch sich überlappende Motive, implizierte Töne (die vom linearen Schema der chromatischen Sequenz angedeutet werden) und die Umkehrung von Grundakkorden (Beispiele 5c und 5d) vom systematischen Schema ab.

Beispiel 5: Wagner, *Tristan*, Akt III, T. 1621-1628 („Mild und leise“)

1621 ISOLDE:

B. Kleine Bewegung.

Mild und lei - se wie er lä - chelt, wie das Au - ge
 Sehr mäßig beginnend.

B. Den Kopf sehr leise wendend.

hold er öff - net, - seht ihr's Freun - de? Säh't ihr's nicht?

B. Marke und Brangäne bli - ken während Isolde's Verklä - rung nicht in das Publikum, oder abseits, sondern unverwandt auf Isolde. - Brangäne, immer bereit ihr beizustehen, mit schmerzlicher Verklärung, so gut wie keine Gebärden.

B. Kleine Steigerung.

im - mer lich - ter wie er - leuch - - - - - tet,

a. T. 1621-22



Summe 1

b. T. 1623-24



Summe 7

c. T. 1625 d. T. 1626



(Summe 1) (Summe 7)

Nach der Anfangsphase geht das Verklärungsthema eine kleine Terz erhöht (T. 1632) in H-Dur weiter, in der Tonart, die die Oper beenden wird. In diesem Takt spiegelt Isolde's verzweifelter Ausbruch über das Unvermögen ihres Publikums, die Bedeutung der Transposition um eine kleine Terz zu erkennen, vielleicht auch Wagners eigene Gefühle wider: „Seht ihr's nicht?“ Tatsächlich zeigt ein Bogen in der Vorskizze eindeutig, daß Wagner die Zeilen „seht ihr's Freunde? seht ihr's nicht?“ ursprünglich als bestimmenden Refrain für die Eingangssektion konzipiert hatte. In den Takten 1638-1640 folgt eine variierte Form des Verklärungsthemas (Beispiel 6), die den chromatischen Abschnitt zwischen den Tönen seiner ursprünglichen melodischen Quarte vervollständigt. Auch diese Variante enthält eine perfekte Quartquintdyade um ein „Liebessehen“-Motiv mit derselben Symmetrie. Sie scheint zuerst sequentiell durch die vier chromatischen Schritte des Sehnsuchtsmotivs, von H nach D, ansteigen zu wollen, aber ihr dritter Schritt (T. 1642-1643) mit einer chromatischen Quarte von Cis nach Fis wird in T. 1644 durch eine Transposition am Tritonus mit einer ähnlichen Quarte von G nach C unterbrochen.

Beispiel 6: Wagner, *Tristan*, Akt III, T. 1638-1645 („Wie den Lippen ...“)

Summe 1 Achsen

chromatisches Segment H-E

B — C — C# — D

Eine so intensiv ausgearbeitete Darstellung der Summe 1-Achsen (C-Cis und Fis-G) kann Isolde's darauf folgender sublimer Vision eine eindeutige Bedeutung geben, da sich Wagner, in der Rolle seiner Heldin, in den tiefen Abgründen seiner Harmonie bewegt: „Freunde! Seht! Fühlt und seht ihr's nicht?“ Diese Zeilen, die den zweiten Abschnitt der Szene beenden, wurden in der Vorskizze außerdem durch einen Bogen über den Notenlinien betont. Das Verklärungsthema wird dann in der kleinen Terz (H-Dur) in T. 1649 mit den stolzen Worten „Höre ich nur diese Weise“ wieder aufgenommen.

Die bisher aufgezeigten Verwandtschaftsverhältnisse betreffen die dramatischen Themen der enttäuschten Sehnsucht und des Sehns nach Vereinigung. Aber es gibt in *Tristan* noch mehrere andere Symmetrienetzwerke. Einer dieser Komplexe ist um die dreitönige Figur (H-C-Dis) zentriert, nämlich um das manchmal so genannte Todesmotiv, das zuerst in den tieferen Holzbläsern und dem Kontrabaß in den Takten 28-31 des Vorspiels gehört wird. Eine transponierte Version des Motivs erscheint dann am Anfang von Akt I, Szene 2 (T. 318-324) als Element eines der wichtigsten Leitmotive der Oper (bei dieser Gelegenheit aufgeteilt zwischen Englischhorn und Trompete): „Todgeweihtes Haupt!“ (Beispiel 7). Während die tonale Reduktion von Beispiel 7a zeigt, daß das Motiv trotz der merkwürdigen chromatischen Harmonisierung einer oberen benachbarten Note (A) anscheinend überzeugend als kadenzielle Vorbereitung in c-Moll dient, zeigt die alternative motivische Analyse in Beispiel 7c, daß es sich hier um eine Darstellung des dreitönigen Todesmotivs in Grundgestalt und Krebs gleichzeitig (As-A-C über C-A-As) handelt.

Beispiel 7: Wagner, *Tristan*, Akt I, T. 310-324 („Mir erkoren ...“)

310 ISOLDE

Mir er - ko - ren, mir ver - lo - ren, hehr und heil, kühn und

317

feig! Tod - ge - weih - es Haupt! Tod - ge - weih - es Herz!

a. tonale Reduktion, T. 318-324

6 #5 6 07 7 6 5

VI IV V

b. symmetrische Analyse, T. 310-317

c. motivische Analyse,
T. 318-324

Auf diese Weise liefert das „Todgeweihtes Haupt“-Thema vielleicht einen Beweis für die wichtige Rolle solcher abstrakten Muster für die Bestimmung von tonalen Progressionen in Wagners späterem Werk²³. Wie die symmetrische Analyse der Takte 310-317 in Beispiel 7b zeigt, beginnt interessanterweise die Rückkehr des einleitenden Kleinterzyklus von Symmetrien hier (mit Isolde's „Mir erkoren“) mit seiner „vierten Stufe“ (Beispiel 3d), und verleiht dadurch den im Zusammenhang mit der theoretischen Beendigung der Anfangssequenz (T. 1-17) oben analysierten Annahmen einiges Gewicht. Abgesehen von den Elisionen der Takte 310-313, korrespondiert Beispiel 7b mit den Beispielen 3c, 3d, 3a und 3b; es nimmt, mit anderen Worten, die Anfangssequenz der Oper an dem Punkt, an dem sie in T. 10 des Vorspiels (Beispiel 3c) abbrach, wieder auf und führt sie fort.

Den ersten Akt hindurch gehört dieses dreitönige Motiv (As-A-C) zum Höhepunkt von Isolde's Trauer, zu ihrem Todeswunsch. Seine charakteristischste Form erlangt es in T. 1089-1100 von Szene 3, wenn Isolde ihrem Verlangen, den Todes-trank zu trinken, das erste Mal Ausdruck verleiht. In T. 1095-1098 erscheint das Motiv als sequenziertes Baßarrangement in Form des sogenannten Todesthemas (Beispiel 8). In Übereinstimmung mit Schopenhauers Idee vom Tod als endloser Folge von Wiedergeburten zeigt die motivische Analyse von Beispiel 8b, daß aufeinanderfolgende Darstellungen dieses Motivs sich hier durch einen Großterzyklus (A-Cis-F) miteinander verbinden und eine potentiell endlose Folge von Halbtönen bilden, die jeweils eine Achse für jeden der drei Kleinterzyklen (A-B, Cis-D, F-Ges, [A-B, usw.]) darstellen. In Szene 5 wird dann das Todesmotiv auf eine andere Weise dargestellt, nämlich durch einen Zyklus von perfekten Quartan. Aber in beiden Versionen wird die dramatische Todesthematik von einer theoretisch unendlichen Reihe von Intervallzyklen dargestellt. So wie in Wagners Ideologie der Tod nur eine vorübergehende Rückkehr zum endgültigen Grund des

²³ Diese dreitönige Figur erscheint in Wagners späterem Werk durchweg in Verbindung mit dem Thema des Todes: z. B. in den symmetrischen äußeren Stimmen der Harmonie (D-Es-Ges über A-As-F) in T. 78-83 von Akt III des *Parsifal* bei den Worten von Gurnemanz: „Kalt und starr. Diessmal hielt ich sie wohl für todt“ (es ist vielleicht bemerkenswert, daß dasselbe Motiv in ähnlichen Umwandlungen in Beethovens Streichquartetten op. 131 und 132 deutlich hervortritt).

Wesens (im Gegensatz zum „transfigurierten“ Tod der letzten Szene) darstellt, so besitzt auch die symmetrische Struktur des Beginns als ihren endgültigen Grund die Achsen der verminderten Septime, symbolisiert im Todesthema durch Arrangements von theoretisch unendlichen Intervallzyklen. Für Wagners Integration solcher Entwürfe in den tonalen Vordergrund ist das Todesthema in jeder beliebigen tonalen Darstellung durch seine gut definierte zyklische Struktur besonders problematisch. Wie die tonale Reduktion von Beispiel 8a zeigt, scheint es in diesem Fall eine verbindende lineare Funktion zwischen zwei Darstellungen eines Dominantseptakkordes (G7) auszuüben, indem es in der Oberstimme die Entfaltung eines harmonischen Tritonus (F-H) unterstützt.

Aber das Intervallmuster selbst (T. 1095-1098), mit dem zyklischen Todesthema als Baß, scheint die zugrundeliegende symmetrische Struktur des Themas eher durch einen Großterzzyklus von Dominantseptakkorden (A7-Cis7-F7) zu reflektieren, die durch weitere Dominantseptakkorde im wiederholten Schema: Grundstellung, dritte Umkehrung, Grundstellung, miteinander verbunden sind. Eine solche Folge von nicht aufgelösten Dominantakkorden ergibt, was ihre funktionelle tonale Harmonie angeht, wenig Sinn. Die symmetrischen Eigenschaften der Passage in Beispiel 8b, in der Form von zwei miteinander verschlungenen Großterzzyklen des Todesthemas scheinen daher den in Beispiel 8a gezeigten tonalen Funktionen vorauszugehen.

Beispiel 8: Wagner, *Tristan*, Akt I, T. 1089-1100 („Du irrst, ich kenn ihn besser“)

1089 ISOLDE
Du irrst ich kenn' ihn bes-ser; ein star-kes

1094
Zei-chen schnitt ich ihm ein.
cresc. poco a poco...

1098
Der Trank ist's, der mir

a. tonale Reduktion

b. motivische Analyse

„Todesthema“

Diese Schemata finden sich nicht nur in *Tristan*, sondern durchwirken, wie die folgenden zwei Beispiele zeigen, den gesamten *Ring*. Der dritte Akt der *Walküre* enthält eines der wichtigsten dramatischen Ereignisse im *Ring*: Es bereitet den Weg für die Zerstörung von Wotans Herrschaft durch die Ankündigung von Siegfrieds bevorstehender Geburt vor. Daher wird, als Brünnhilde die Schwangerschaft Sieglindes verkündet, in T. 493-496 ein wichtiges neues Thema eingeführt: das Siegfriedmotiv (Beispiel 9a). Obwohl, streng symmetrisch genommen, das Motiv einen Ton zu wenig besitzt, kann seine charakteristische erste Phrase (im ersten Teil von Beispiel 9a) als „potentiell symmetrisch“ angesehen werden: hier um die Summe 3-Achse Des-D, die dem Kleinterzzyklus C-Es-Fis-A angehört²⁴; die symmetrische Summe des ersten Teiles von Beispiel 9a wird aus der Gegenbewegung der inneren Töne dieses Motivs berechnet: (Des)[1]+D[2] = Summe 3, C[0]+Es[3] = Summe 3, G[7]+As[8]-12 = Summe 3. Das Siegfriedmotiv wird bald danach auf der kleinen Terz in T. 499-502 um die verwandte Summe 9-Achse E-F derselben verminderten Septime (siehe den zweiten Teil von Beispiel 9a) wiederholt. Sieglindes darauf folgender Ausruf in T. 531-535 (Beispiel 9b) „O hehrstes Wunder!“ ist ebenfalls diesem Entwurf verwandt, da er das Liebeserlösungs- oder Erlösungsthema einführt, mit dem der gesamte *Ring*zyklus endet. Diese Darstellung des Erlösungsthemas kann ebenfalls als symmetrisch um die Summe 3-Achse Des-D gesehen werden, wie seine vertikale Reduktion im zweiten Teil von

²⁴ Der Ausdruck „potentiell symmetrisch“ stammt von Douglas Jarman, *Alban Berg: The Origins of a Method* (wie Anm. 14), S. 274. Meine Betonung des fünftönigen „Kopfes“ des Motivs entspricht den Anzeichen von Unentschlossenheit in den Kompositionsskizzen, denen zufolge Wagner sich einigmaßen zuversichtlich für den „potentiell symmetrischen“ Teil des Themas entschied, dann aber erhebliche Schwierigkeiten in seiner Weiterführung hatte. Siehe Curt von Westernhagen, *The Forging of the Ring*, Cambridge 1976, S. 104.

c. *Die Walküre*, Akt III, T. 1689-1693

1689 "Wer mei · nes Spee · res Spi · tze fürch · tet"

Summe 9

d. *Götterdämmerung*, Akt III, T. 1572-1581 (letzte Paarung der *Siegfried*- und *Erlösungsmotive*)

1572 1575

Achsen

Summe 9

e. Kleinterzzyklus des *Siegfried*motivs und seine Umkehrung, das *Erlösungsmotiv*

erste Erscheinung:

Die Walküre, Akt III,

T. 493-535

letzte Erscheinung:

Götterdämmerung, Akt III,

T. 1572-81

Ein weiteres Beispiel bietet eine andere Serie von symmetrischen Verbindungen, die sich in der *Götterdämmerung* finden. Die Einführung zu Brünnhildes „Schlußgesang“ beginnt in T. 1226 von Akt III mit einer Darstellung des Todesverkündigungsmotivs, welches durch die Symmetrie zwischen seinen gepaarten halbverminderten und dominanten Septimakkorden die Summe 8-Achsennote E als Orgelpunkt für das folgende etabliert (siehe die symmetrische Analyse in Beispiel 10b). Weitere Darstellungen des Motivs in T. 1229-1231 schließen diese Symmetrie ebenfalls ein und unterstützen so die Annahme, daß Wagner die zugrundeliegende Achse E als Orgelpunkt geplant hatte. Das Schlußgesangsthema, welches mit dem Tempowechsel in T. 1232 beginnt, erinnert an die chromatische Kleinterzsequenz des Verklärungsthemas aus *Tristan* (Beispiel 5), wahrscheinlich weil Brünnhildes Tod eine kompliziertere Version von Isoldes Schicksal darstellt und seinem Ursprung entsprechend durch ein analoges symmetrisches Muster reflektiert wird. Wenn Brünnhilde ihren Schlußgesang beginnt, wird, ganz ähnlich wie bei Isolde, die Erlösung in einer Reihe von Symmetrien durch eine verminderte Septime prophezeit, die hier durch das Todesverkündigungsmotiv (Summe 8: E-

G-B-Cis) eingeleitet wird. Beispiel 10b zeigt, daß, wie immer man auch die abwechselnden halbverminderten Akkorde und Dominantseptakkorde des Schlußgesangs paart, dieser als auf den Achsen dieses Kleinterzzyklus basierende symmetrische Progression interpretiert werden kann.

Beispiel 10: Wagner, *Götterdämmerung*, Akt III, T. 1226-41 (Brünnhildes *Schlußgesang*)

a.

1226

1232 *Schr breit und langsam als zuvor.*

1236 BRÜNNHILDE
Star - ke Schei - te schicht - et mir dort am Ran - de des Rhein's zu

1240
Hauf! Hoch und

b. symmetrische Analyse

1226 1229 1232 1236 1240

Summe 8 Summe 11 Summe 2 Summe 8 Summe 2 Summe 5 Summe 11

Das dreizehntaktige Fragment in Beispiel 11, ursprünglich als *Porazzithema* identifiziert²⁶, ist ein kurioses Zeugnis für derartige angedeutete Entwürfe. Die ersten acht Takte der Melodie wurden ursprünglich in einer Skizze wahrscheinlich vom Dezember 1858 für den zweiten Akt des *Tristan* konzipiert. Dem Anfang dieses Werkes entsprechend, trägt es die Anweisung „schmachtend“.

Beispiel 11: Wagner, *Thema in As*, WWV 93 (nur Melodie)

The musical score for Wagner's *Thema in As* (WWV 93) is presented in two staves. The first staff, marked "Schmachtend", contains measures 1 through 7. It features a melodic line with various dynamics: *f* (forte) and *p* (piano) markings, with some notes beamed together. Below the staff, two annotations are present: "Achsen der Summe 7" under measures 1-4 and "Summe 0 Umkehrung" under measures 5-7. The second staff begins at measure 8 and continues to the end of the fragment. It shows a continuation of the melodic line with dynamics *p*, *più p*, and *pp* (pianissimo). The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 4/4.

Irgendwann im Winter 1881/82, während eines Kuraufenthalts in Palermo, vervollständigte Wagner dann das Thema, indem er fünf Takte in der auffälligen violetten Tinte hinzufügte, die sonst für das *Parsifal*-Manuskript reserviert war. Für sein neu aufflackerndes Interesse nach einer so langen Periode der Vernachlässigung gibt es eine ins Auge springende Erklärung: Das Thema korrespondiert mit den Summe 7-Symmetrieachsen (A-B/Es-Fes), die, wie Beispiel 3a zeigt, die Anfangsakkorde von *Tristan* verbinden. Wie um die Bedeutung der Anfangsmelodie als eine Darstellung von Summe 7-Achsen zu untermauern, fährt Wagner im fünften Takt mit einer Umkehrung (Es-D/A-As) fort. Obwohl sie in keinem seiner Musikdramen einen Platz fand, scheint Wagner diese kleine Melodie in *As* weiterhin sehr geschätzt zu haben. In Venedig, in der Nacht vor seinem Tod, war sie wahrscheinlich dasjenige Thema, das er „sehr ernsthaft“ vor seinem engsten Zirkel von Familie und Freunden aufführte²⁷.

III

Wenige würden bestreiten, daß Alban Bergs Musik Wagner sehr viel verdankt. Besonders von etwa 1907 an benutzt seine Arbeit Techniken, die in signifikanten

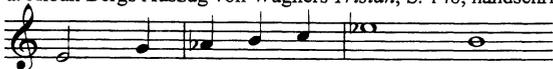
²⁶ Eine kurze Geschichte des Manuskripts (WWV 93) findet sich in John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, *Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*, Mainz 1986, S. 460f.

²⁷ Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, Bd. 4, London 1947, S. 681.

Details Wagners späterer Praxis zu entsprechen scheinen. Seine Verwendung von Symmetrien, zyklischen Mustern und Zellenmotiven können gut aus dem Verständnis und der Nachahmung der oben beschriebenen ähnlichen Entwürfe entstanden sein. Diese Beziehungen werden durch Einträge in Bergs eigenen Wagnerpartituren bestätigt. Zum Beispiel finden wir auf Seite 148 des Orchesterauszugs von *Tristan*²⁸ in der leeren Oboelinie über der ersten Erscheinung des Todesthemas (vgl. Beispiel 8) in einer unbekanntenen Handschrift – wahrscheinlich der Bergs selbst – die Ausarbeitung einer zwölftönigen Ergänzung durch eine Transposition des Tritonus (Beispiel 12).

Beispiel 12: Handschriftlicher Eintrag in Alban Bergs Orchesterauszug von Wagners *Tristan* (siehe Beispiel 8)

a. Alban Bergs Auszug von Wagners *Tristan*, S. 148, handschriftlicher Eintrag (Akt I, T. 1094)



b. Wagner, *Tristan*, Akt I, T. 1095-1098 (Baßzeilenreduktion)



Eine mögliche Anspielung auf derartige Entwürfe in seiner Musik kommt in Akt I von *Wozzeck* vor (T. 623-636), wo ein allmählich auseinanderstrebendes Keilmuster von Harmonien symmetrische Dyaden um die eröffnende Summe 1-Achse vom *Tristan* zeichnet, wenn der Doktor „immer mehr in Extase geratend“ den Zenit seiner Aufregung mit den Worten erreicht: „Oh! meine Theorie! Oh mein Ruhm! Ich werde unsterblich!“ Falls diese Entwürfe als Anspielung auf Wagners Verwendung von Symmetrie im *Tristan* gedacht gewesen sein sollten, so würde dies andeuten, daß Berg, durch die Figur des Doktors sprechend, seine eigene „Theorie“ der Entstehung solcher Methoden mit ziemlichem Stolz sah.

Ein Blick auf vier der grundlegenden Motivzellen und drei der grundlegenden Zwölftontropen in *Lulu* (Beispiel 13) – identifiziert von Douglas Jarman²⁹ – zeigt mehrere mögliche Verbindungen zwischen den Entwürfen der umgekehrten Tonhöhe, wie oben in bezug auf Wagners Musik diskutiert, und dem späten dodekaphonen Werk Bergs auf.

²⁸ Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Leipzig 1904/1905. Dieser Auszug, mit Bergs Unterschrift auf der Titelseite, ist im Besitz der Alban Berg Stiftung, Wien.

²⁹ Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg*, London 1979, S. 85f.

Beispiel 13: Alban Berg, *Lulu*, musikalisches Grundmaterial

a. motivische Zellen

Basiszelle I (Summe 7 Achsen) Basiszelle II (Siegfriedmotiv) Basiszelle III (verminderte Septime) Basiszelle IV (Tristan, Akt II, T. 1631: der 'Unterbrechungs' Akkord) Basiszelle V

b. Zwölffontropen

Trope I Trope II Trope III

Diese Verwandtschaft wird noch wahrscheinlicher durch die Tatsache, daß Berg in einer seiner Skizzen die Hauptrolle Alwa (ein dramatisches Selbstportrait) als „Tristan-Heldentenor“ bezeichnet. Die allererste Skizze für den Prolog zu *Lulu* vom 23. Juni 1928 zeugt sogar noch deutlicher von diesem Zusammenhang (Beispiel 14)³⁰. Nach einer Vorstellung der Grundreihe in Trillern sollte die Oper ursprünglich mit „Trope IIIb“ beginnen: einem Arrangement von allen zwölf Tönen, das der zugrundeliegenden symmetrischen Struktur der Anfangstakte des *Tristan* (Beispiel 3) in Form derselben verminderten Septakkorde plus seiner inhärenten Summe 1- und Summe 7-Symmetrieachsen entspräche.

Beispiel 14: Abschrift von Alban Bergs frühesten Skizze für das Vorspiel von *Lulu*, 23. Juni 1928 (Österreichische Nationalbibliothek, F21 Berg 80/VII, fol. 1v)

a. T. 3-5

3 Ausrufer tritt aus d. Zelteingang (col fag.)
Her - ein - spa - ziert in die Me - na - ge - rie
+ Kl. Tromm
Trp.
pizz.

³⁰ Österreichische Nationalbibliothek F21 Berg 80/VII, fol. 1. Dieses Manuskript wurde reproduziert in: *The Berg Companion*, hg. von Douglas Jarman, London 1989, S. 237, und ausführlich diskutiert in: Douglass Green, *A False Start for Lulu: An Early Version of the Prologue*, in: *Alban Berg: Historical and Analytical Perspectives*, hg. von David Gable und Robert Morgan, Oxford 1991, S. 203-213.

b. serielle Analyse (Trope IIIb)



Die Basiszelle I (siehe Beispiel 13a), mit der die Oper beginnt, enthält – selbst symmetrisch um eine Summe 1-Achse – die Summe 7-Achsen der Anfangsharmonien des *Tristan* (T. 2f.). Diese Achsen kehren in der gesamten Musik von *Lulu* als Determinanten des symmetrischen Entwurfs und als Leitmotive selbst fast immer in Zusammenhang mit dem Thema der Sehnsucht nach sexueller Vereinigung wieder. So dienen sie dazu, sowohl die Liebesgefühle zwischen Alwa und Lulu zu charakterisieren als auch die imaginäre sexuelle Verbindung, die – laut Otto Weiningers Theorien von 1903 über die veranlagungsgemäße Bisexualität – durch die lesbische Gräfin Geschwitz symbolisiert wird. Die Basiszelle III korrespondiert demgegenüber mit der verminderten Septime selbst, die an der Wurzel so vieler dieser Entwürfe liegt. Die Basiszelle II enthält genau die gleiche Auswahl von Tönen wie das Siegfriedmotiv zu Wotans letzten Worten in *Die Walküre*, „Wer meines Speeres Spitze fürchtet“ (siehe Beispiel 9c) und steht für ein ähnliches dramatisches Thema: Dr. Schöns Verfolgungswahn, seine Furcht davor, Lulus Zuneigung an seinen Sohn Alwa zu verlieren. Am offensichtlichsten erscheint diese Furcht in seinem Arioso in Akt II, „Das mein Lebensabend“, das die Basiszelle II (E-A-H-C-F) von der Inversion seiner Reihe auf A hervorhebt, während er seiner Besorgnis über Lulus Untreue Ausdruck verleiht. Auf diese Weise könnte Berg durchaus geplant haben, das komplizierte erotische Verhältnis zwischen Wotan, Siegfried und Brünnhilde mit der Rivalität, die wegen ihrer gemeinsamen Liebe zu Lulu zwischen Dr. Schön und Alwa herrscht, zu assoziieren.

Mit der Einführung der Zwölftontrope der Gräfin Geschwitz in T. 39-41 des Vorspiels (Beispiel 15) scheint Berg das fundamentalere Verhältnis zwischen dem Siegfried- und dem Erlösungsmotiv von Wagners *Ring* ausdrücken zu wollen.

Beispiel 15: Berg, *Lulu*, Akt I, T. 39-41 (Einführung zur Geschwitztrope)

a.

39 TIERBÄNDIGER

Sie schn das Kro - ko - dil und and - res mehr.

 A musical score for the vocal part (T. 39-41) and piano accompaniment. The vocal line is in G-clef and includes the lyrics "Sie schn das Kro - ko - dil und and - res mehr." The piano accompaniment is in F-clef and features complex rhythmic patterns and dynamics markings such as *mf*, *p*, and *sf*.

b. serielle und symmetrische Analyse (Geschwitztrope)

Summe 3

Nachdem der Tierbändiger sein Publikum angelockt hat: „Sie sehn das Krokodil“ (eine Anspielung auf die Geschwitz), entsteht ihre Trope in einer Form, welche, indem sie Basiszelle II in der Form G-C-D-Es-As enthält, das Siegfriedmotiv auf derselben Tonhöhe wie bei seinem ersten Vorkommen im *Ring* einschließt (siehe Beispiel 9a). Obwohl die entsprechenden Töne (in den Cello-, Fagott- und Baßklarinettenpartien – in der Klavierreduktion in Beispiel 15 eingeklammert) an dieser Stelle nicht wie sonst in der Oper besonders hervortreten, sind solche obskuren, sogar unhörbaren, „versteckten“ Anspielungen ein typisches Kennzeichen von Bergs Musik. Wenn der Tierbändiger die Bemerkung „und andres mehr“ anfügt, wird die implizite Symmetrie des Motivs analog zum anfänglichen Erlösungsthema der *Walküre* (Beispiel 9b) durch eine Inversion um die Summe 3-Achse Des-D (Beispiel 15a) vervollständigt. Wie im *Ring* wird auch dieses Schema in den letzten Takten der Oper aufgelöst. Am Anfang des „Liebestodes“ der Gräfin Geschwitz in T. 1315f. von Akt III (Beispiel 16a) steht ihre Trope in der Grundgestalt auf der Dyade A-E und, in T. 1317-1319, in der Umkehrung auf der Dyade Es-B, wodurch eine Symmetrie um die Summe 7-Achse Dis-E der Anfangsharmonien des *Tristan* (siehe Beispiele 3a und 16c) entsteht. Eine ähnliche Paarung von Grund- und Umkehrformen der Trope auf der Dyade A-E begleitet ihre Schlußworte in T. 1324-1326 „in Ewigkeit“ mit einer Symmetrie um die alternative Summe 1-Achse Fis-G derselben verminderten Septime (Beispiele 16b und 16c).

Beispiel 16: Berg, *Lulu*, Akt III, T. 1315-19 und 1323-26 (Geschwitz' „Liebestod“)

a. T. 1315-17

1315
Grave $\text{♩} = 42$ Geschwitz (p)
Lu - lu! Mein En gel!
pp p espr. espr.

b. T. 1323-26

1323

in E wig - keit

1325

sie stirbt

The image shows a musical score for two systems. The first system (measures 1323-1324) features a vocal line with lyrics 'in E wig - keit' and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings 'poco f' and 'mf'. The second system (measures 1325-1326) features a vocal line with lyrics 'sie stirbt' and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings 'f' and 'p'. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

c. serielle und symmetrische Analyse (Geschwitztrope)

T. 1315-19 (Summe 7)

The image shows a musical score for two systems. The first system (measures 1315-1316) features a vocal line with notes and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings 'p' and 'pp'. The second system (measures 1317-1318) features a vocal line with notes and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings 'p' and 'pp'. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

T. 1324-26 (Summe 1)

The image shows a musical score for two systems. The first system (measures 1324-1325) features a vocal line with notes and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings 'p' and 'pp'. The second system (measures 1326-1327) features a vocal line with notes and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings 'p' and 'pp'. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Auf diese Weise kann Geschwitz' „Liebestod“ als die Kombination der invers verwandten Siegfried- und Erlösungsmotive aus Wagners *Ring* mit den hauptsächlich zugrundeliegenden Symmetrien des *Tristan* gesehen werden. Hinweise auf eine solche Verbindung finden sich in Alban Bergs eigenem Klavierauszug der *Götterdämmerung*, in dem eine auffällige Serie von Markierungen in Blaustift statt des üblichen einfachen Bleistifts das letzte Erscheinen dieser gepaarten Motive mit den Worten „Siegfried m.“ und „Erlösung m.“ hervorhebt³¹. Obwohl eine solche

³¹ Richard Wagner, *Götterdämmerung*. Klavierauszug von Karl Klindworth, Mainz 1900, S. 319, 320, 338-340. Dieser Auszug, der ursprünglich Alban Berg gehörte, befindet sich gegenwärtig im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek (F21 Berg 203). Er enthält nur zwei weitere Eintragungen mit Blaustift: „Wälsungenleid“ auf S. 291 und „Fluch m.“ auf S. 305. Diese Motivkennzeichnungen wurden wahrscheinlich zur gleichen Zeit wie die sieben ähnlichen *Siegfried*-Blaustifteintragen auf Seite 281-284 in Bergs *Siegfried*-Klavierauszug (Ausgabe Klindworth, Mainz 1899), ebd., F21 Berg 204, gemacht.

übliche Motivbezeichnung nicht unbedingt eine musikalische Verbindung zwischen Wagners *Ring* und *Lulu* bedeuten muß, ist es doch immerhin bemerkenswert, daß, obwohl die Noten zahlreiche einfache Bleistifteinzeichnungen enthalten, Berg diese Motive mit Blaustift markierte.

Eines der offensichtlichsten Wagnerzitate in der *Lulu* enthält den als Basiszelle V bekannten Akkord, der die beiden Töne As-Des der Basiszelle IV mit einschließt (siehe Beispiel 13a). Es handelt sich um genau dieselbe Auswahl an Tönen wie diejenige, die etwa 75 Jahre vorher den Höhepunkt von Tristans und Isolde Leidenschaft (in T. 1631) ganz am Ende ihres Liebesduetts in Akt II zu Kurwenals *double-entendre* „Rette dich, Tristan!“ unterbrach. Damit übereinstimmend, erscheint Basiszelle V in *Lulu* durchweg, und gewöhnlich auf dieser Tonhöhe, um eine Art „Unterbrechung“ anzudeuten. Sie erscheint in der Anfangsszene völlig angemessen in Alwas Abschiedsadresse an Lulu: „Leider mich ruft die Pflicht, gnädige Frau“. In T. 1232-1234 von Akt I, wenn Dr. Schön Lulu anfleht, auf die Bühne zurückzukehren, um ihren Tanz zu beenden, könnte Berg diese Besonderheit von Basiszelle V gut benutzt haben, um Lulus ansonsten unschuldigem Ausspruch: „ich kann mich gar nicht aufrecht halten!“, eine verborgene risqué Bedeutung zu geben.

Solche Einblicke in Bergs Musik werfen nicht nur ein Licht auf die oben diskutierten symmetrischen Entwürfe, sondern deuten auch eine essentielle, spezifische Kontinuität zwischen Wagners Musik und der des frühen 20. Jahrhunderts an. Es scheint fast, als ob derartige abstrakte Entwürfe ihr volles Potential erst entwickeln konnten, nachdem sie von den Zwängen des tonalen Systems befreit waren. Daß so viele Komponisten um die Jahre 1908-1914, durch nationale Grenzen getrennt, aber durch ihre Passion für Wagner vereint, fast gleichzeitig so ähnliche musikalische „Entdeckungen“ gemacht haben, ist vielleicht mehr als bloßer Zufall. Bartóks symmetrische Formationen, Skrjabins Verwendung der „übermäßigen Sext“ und von Septimakkorden um einen Kleinterzzyklus und Weberns Faszination von Symmetrie können hier als Beispiele genannt werden, die es lohnen würden, weiter untersucht zu werden. Vielleicht ist die Antriebskraft hinter derartigen Innovationen zumindest teilweise in den embryonalen nicht-tonalen Entwürfen in Wagners späterem Werk zu finden.

Anschrift des Autors: Victoria University of Wellington, P. O. Box 600, Wellington, New Zealand