

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Fünftes Heft

3. Jahrgang

Februar 1921

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos,
für Nichtmitglieder 30 Mark, Einzelhefte 3 Mark u. L.-Z.

Das Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ und seine Motive

Ein Beitrag zur Hermeneutik des Musikdramas Wagners

Von

Siegfried Anheisser, Köln a. Rh.

Die Ausdeutung von Werken der Tonkunst ist erst durch Hermann Kretschmars bekannte Anregungen¹ aus ihrer früheren Unzulänglichkeit zu einem System ausgebaut worden, das sie zu einem Instrument machte, mit dem auch die Wissenschaft mit Nutzen arbeiten kann.

Etwas durchaus Neues bietet Kretschmar damit zwar nicht; er fußt, wie er selbst betont, auf der Affektenlehre der Musiker des 17. und 18. Jahrhunderts, die inzwischen praktisch nach und nach in Vergessenheit geraten war.

Der stark rationalistische Zug, der uns aus dieser Affektenlehre entgegenweht, und durch den sie sich als echtes Kind des Zeitalters der Aufklärung erweist, befremdet zwar im ersten Augenblick, und Männer wie Niemann² und Adler³ haben sich denn auch — j. T. recht entschieden — gegen sie ausgesprochen, allerdings mehr rein negierend, als wirklich stichhaltige Gründe bringend. Schering⁴ ist ihr mehr gerecht geworden, fordert aber gegenüber der von Kretschmar — auch für den Schaffenden — zu sehr in den Vordergrund gerückten Verstandestätigkeit mit Recht eine stärkere Berücksichtigung des Unbewußten. Wir dürfen eben nicht bei den verstandesmäßigen Ergebnissen halt machen, sondern sie nur als Durchgang zum gefühlsmäßigen Erleben betrachten. Wagner hat diese verwickelten Wechselbeziehungen zwischen Gedanken und Gefühl (er braucht für dieses das Wort Empfindung) wie folgt zu fassen versucht⁵: „Etwas, was nicht zuerst Eindruck auf unsere Empfindung gemacht hat, können wir auch nicht denken, und die vorangegangene Empfindungserscheinung ist die Bedingung für die Gestaltung des kundzugebenden Gedankens. Auch der Gedanke ist daher von der Empfindung angeregt und muß sich notwendig wieder in die Empfindung ergießen, denn er ist das Band zwischen einer ungewöhnlichen und einer gegenwärtig nach Kundgebung ringenden Empfindung“. Die Hermeneutik kann also nicht

¹ Zwei Aufsätze in den Petersjahrbüchern 1902 und 1905, wiederabgedruckt in den Gesammelten Aufsätzen, Bd. II, S. 168 ff., 280 ff.

² Niemann, Grundlinien der Musikästhetik. 2. Aufl. Berlin 1903, Vorwort u. S. 71 ff.

³ Adler, Methode der Musikgeschichte, Leipzig 1919, S. 126.

⁴ Schering, Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft 1914, S. 169 ff.

⁵ Wagner, Ges. Schriften IV, S. 229/30 (Volksausg. B. & H. IV, S. 183).

so sehr, wie Kresschmar sagt, eine „Dolmetschkunst“ sein, als vielmehr ein „Wegeweiser“ — das ist wohl auch die genauere Übersetzung — in das Reich des Gefühls. Unsere durch die Hermeneutik geschärften Sinne werden sich jetzt ungleich tiefer und vollkommener in das Kunstwerk einfühlen können.

Hatte Kresschmar seine Untersuchungen auf das Gebiet der „subjektivierenden“, der sog. „absoluten“ Musik beschränkt, so soll die vorliegende Arbeit sich mit „objektivierender“ Musik befassen, wobei sich allerdings wie wir sehen werden, diese Scheidung kaum als durchführbar erweisen wird, da sich vielmehr gerade in der Wagnerischen dramatischen Musik starke — vom Ton-
dichter als solche beabsichtigte — subjektivierende Elemente vorfinden. —

Zunächst haben wir nun den Anteil der Töne bei solchen Werken festzulegen, die allgemein der objektivierenden Musik zugewiesen werden, und wozu auch das Musikdrama gezählt wird.

Die Worte, die jetzt neben den Tönen auf uns wirken, sind zunächst Anlaß für die Musik, den Sinn, die Affekte, die in den Worten liegen, zu untermalen, zu verstärken, so daß wir in den Worten gewissermaßen eine Hermeneutik der Töne erblicken können.

Die Wechselbeziehungen können aber auch feiner, verwickelter werden: Was die Lippe spricht und was das Innere fühlt, kann oft verschieden, ja gegensätzlich sein, und so kann die Musik in Bereicherung des Kunstwerks uns auch das vermitteln, was sonst verborgen, unausgesprochen bleiben würde. Wollte jetzt die Hermeneutik den Sinn der Musik aus den Worten lesen, so würde das zu den ärgsten Fehlschlüssen führen müssen. Um davor bewahrt zu bleiben, müssen wir also stets die Deutung zunächst aus der Musik vornehmen, erst dann können wir zu der weiteren Untersuchung schreiten, ob und wie weit Ton und Wort sich decken, wie weit wir das Wort zur Ergänzung unserer Ergebnisse heranziehen dürfen.

Die so hervorgetretene Möglichkeit, etwas durch das Wort nicht Ausgesprochenes oder gar nicht Aussprechbares gleichzeitig durch die Musik zum Ausdruck zu bringen, war einer der Hauptfaktoren von Wagners „Kunstwerk der Zukunft“ und bildet ein wesentliches Charakteristikum seines Musikdramas. In ihm verbindet er Ton und Wort dadurch auf das Innigste, daß er den Tönen die Verdeutlichung der inneren Zusammenhänge, also vor allem die Schilderung der Gefühle zuweist, die die Triebkräfte der durch die Worte uns kund werdenden Handlungsmomente bilden. So sagt er in „Oper und Drama“¹; „In der modernen Sprache kann nicht gedichtet werden, d. h. eine dichterische Absicht kann in ihr nicht verwirklicht, sondern eben nur als solche ausgesprochen werden. Die dichterische Absicht ist nicht eher verwirklicht, als bis sie aus dem Verstande an das Gefühl mitgeteilt ist.“ Und weiter bewirken die Triebkräfte der Handlung ein Aufgehen der in ihnen enthaltenen „Verstandesmomente in ein entscheidendes Gefühlsmoment, zu dessen überzeugender Mitteilung der Wortdichter nur durch das ursprüngliche Organ des inneren Seelengefühls, die Ton-
sprache, gelangen kann“.

Betrachten wir nun, welche Kunstmittel Wagner verwendet, um diese Gefühlsunterstützungen und inneren Zusammenhänge zu verdeutlichen, so finden wir als wesentlichstes das sogenannte Leitmotiv. Aber es ist nicht mehr das alte Leitmotiv in der starren Form, wie er es bis in den Lohengrin hinein verwendet hat. Es ist nun schmiegsam und biegsam geworden und schließt sich individuell an jede Situation an.

Unter den Leitmotiven haben wir gewissermaßen zwei Hauptgruppen zu unterscheiden: Zunächst die sich zwanglos an das alte Erinnerungsmotiv anschließenden, der objektivierenden Musik angehörenden Gebilde. Sie haben einen programmmusikalischen Charakter, ihr Sinn wird erst durch die Worte der Dichtung, zu denen sie das erste Mal erklingen, voll verständlich. Entweder werden die Worte direkt unterlegt, wie z. B. im Fluchmotiv des Rheingolds

¹ Ges. Werke, IV. S. 124 (Volksausg. B. & H. S. 98/99).

oder im Todesmotiv des Tristan, oder es ist durch die Worte leicht die Brücke zu schlagen, wie etwa im Vertragmotiv des Rheingolds, im Siegfriedmotiv. — Die zweite Gruppe gehört aber der subjektivierenden Musik an; die Motive werden allein durch ihren Affektgehalt verständlich und ohne jedes erklärende Wort der Dichtung erfasst. Hierher gehören die Motive des Tristanvorspiels.

Doch auch bei der ersten Gruppe ist das Wort nur dazu da, den schon in der Musik enthaltenen affektlichen oder auch tonmalerischen Gehalt auf einen ganz besonderen individuellen Fall zuzuspitzen. Das Glückmotiv hat, subjektivierend betrachtet, schon einen gewaltsam drohenden Charakter, aus dem Todesmotiv klingt der geheimnisvoll schaurige Geisterhauch des Reichs der Nacht, das Melos des Siegfriedmotivs klingt sieghaft kraftvoll, und die lückenlos gereichte diatonische Folge des Vertragmotivs richtet sich gebieterisch wie eine undurchbrechbare, schützende Schranke vor uns auf.

Beide Motivgruppen sind nicht scharf geschieden, zwischen den Extremen gibt es manche Übergangsmöglichkeiten, zudem werden viele der objektivierenden Motive dank dem auch in ihnen liegenden Affektgehalt im weiteren Verlauf der Handlung mehr und mehr subjektivierend empfunden.

Die subjektivierenden Motive haben wir als das Wesentlichste in Wagners Reform nach dem Lohengrin zu betrachten. Zwar finden wir subjektivierende Motive gelegentlich auch schon in den früheren Werken, so das „Zerknirschungsmotiv“ Tannhäusers (3. Aufzug). Neu ist jedoch ihre systematische und folgerichtige Durchführung, die auch in einem starken Anwachsen der Zahl dieser Motive zum Ausdruck gelangt. Vor allem wird die Technik ihrer Anwendung eine grundlegend andere, eine wesentlich innerlichere, die Ausdrucksmöglichkeiten erhalten einen gewaltigen Zuwachs.

Über diese Motivart schreibt Wagner in „Oper und Drama“¹: „Wir dürfen diese ahnungs- oder erinnerungsvollen melodischen Momente nicht anders vernehmen, als daß sie uns als eine von uns empfundene Ergänzung der Kundgebung der Person erscheinen, die jetzt vor unsern Augen ihre volle Empfindung noch nicht äußern will oder kann. Diese melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu erhalten, werden uns durch das Orchester gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen vielgewundenen Bau des Dramas. An ihnen werden wir zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Teilnehmern an dessen Verwirklichung. Zwischen ihnen, als Ahnung und Erinnerung, steht die Versmelodie als getragene und tragende Individualität, wie sie sich aus einer Gefühls-umgebung, bestehend aus den Momenten der Kundgebung sowohl eigener als einwirkender fremder, bereits empfundener oder noch zu empfindender Gefühlsregungen, heraus bedingt. Diese Momente beziehungsvoller Ergänzung des Gefühlsausdrucks treten zurück, sobald das mit sich ganz einige handelnde Individuum zum vollsten Ausdruck der Versmelodie selbst schreitet; dann trägt das Orchester diese nur noch nach seinem verdeutlichenden Vermögen, um, wenn der farbige Ausdruck der Versmelodie sich wieder zur nur tönenden Wortphrase herabsenkt, von Neuem durch ahnungsvolle Erinnerungen den allgemeinen Gefühlsausdruck zu ergänzen, und notwendige Übergänge der Empfindung gleichsam aus unserer eigenen, immer rege erhaltenen Teilnahme zu bedingen“.

Hier finden wir also das Neue ausgesprochen, was Wagner will: Er will mit diesen Leitmotiven, den „Gefühlswegweisern“ oder wie er sie im nächsten Absatz nennt, den „plastischen Gefühlsmomenten“, eine Ergänzung bringen, er will mit ihnen etwas sagen, was das vor unsern Augen handelnde Individuum jetzt „noch nicht äußern will oder kann“. Und weil es das noch nicht äußern will oder kann, weil die Worte uns eben nicht zu „Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht“ machen, so wäre es grundverkehrt, den In-

¹ a. a. D. IV, S. 248 (200).

halt der Musik mit den Worten zu identifizieren, da diese ja gerade durch die Musik ergänzt werden sollen. Nein, die unausgesprochenen Gefühle der handelnden Person werden uns durch die Musik verdeutlicht, durch die Töne sollen unsere eigenen Gefühle, unsere Affekte in Schwingung gebracht werden, sie sollen uns zu Wegweisern werden, uns helllichtig machen für das, was das Wort uns vorenthalten will oder auch nicht geben kann.

Wenden wir uns so zur Hermeneutik zurück, so können wir nicht mehr im Zweifel sein, daß das Wort bei der Deutung der Motive nur eine sehr untergeordnete Rolle zu spielen berufen ist. Seinen wesentlichsten Anteil, den bei den objektivierenden Motiven, haben wir schon erwähnt. Es kam hier vor allem auf die Einführung des Motivs an unzweideutiger Stelle an. Hierauf können die subjektivierenden verzichten, da sie durch sich selbst völlig verständlich werden. — Als Regel müssen wir stets festhalten, das Wort niemals primär zur Erklärung heranzuziehen; nur in zweiter Linie darf es hinzutreten, nur die Probe aufs Exempel bilden, die Bestätigung der vorausgegangenen affektlichen Ergründung sein. Dann allein können wir äußerliche Ergebnisse vermeiden.

Ein Beispiel bestätigt das besser als alle Worte: es sei dafür das sogenannte Sieglindemotiv aus der Walküre gewählt. Aus den Worten, zu denen es erklingt, geht hervor, daß es Sieglinde zugehört, und der Wortinterpret nennt es darum nicht ohne Recht „Sieglindemotiv“. Wenn wir nun der affektlichen Bedeutung der zarten Melodie nachgehen, so sehen wir darin, besonders auch in der klaren Terzenbegleitung eine holde, fast jungfräuliche Anmut ausgedrückt, und ziehen wir dann vergleichend den Sinn der Worte und Geschehnisse zu Rate, so finden wir das Motiv nur dort verwendet, wo die Wirkung der Weiblichkeit in der Erscheinung Sieglindens auf Siegmund (und auf Hunding) zum Ausdruck kommen soll. Es ertönt nicht, wie man von einem „Sieglindemotiv“ annehmen müßte, gleich beim Eintritt und den ersten Worten Sieglindes, sondern erst, wenn sie sich über den bewußtlosen Siegmund neigt, und so gleichsam das weibliche Fluidum über ihn hinströmt. Und im weiteren Verlauf ist es immer da verwendet, wo der Zauber der weiblichen Erscheinung in seiner Wirkung betont werden soll. Erst durch diesen tieferen Sinn sagt uns das Motiv selbst etwas und sagt uns die Anwendung des Motivs etwas, dadurch erhält es überhaupt erst seine Berechtigung, denn wofür brauchen wir ein „Sieglindemotiv“, wenn wir Sieglinde selbst vor uns haben? — Wird das Motiv einmal in weiterem Sinne gebraucht, wie bei der Tranbereitung, um das unvermerkte Tun Sieglindes zu beleuchten, so fällt die lichte Terzenbegleitung fort, um sofort sich wieder einzustellen, wenn beider Blicke sich treffen. Wie Tonlage und Instrumentation dabei noch mitwirken, kann nur an Hand des Werkes selbst veranschaulicht werden. Nur sei noch auf die interessante Stelle im Anfang der Schlussszene des 3. Walkürenaktes hingewiesen, wo bei Brünnhildes Worten: „O sag, Vater! Sieh mir ins Auge“ das vorher und nachher stets einstimmig geführte Unmutmotiv plötzlich in der Terzenbegleitung und dem Doppelschlag des Sieglindemotivs erscheint. Es kann nur so gedeutet werden, daß hier ein Blick Wotans über Brünnhilde streift, und in seinem Herzen etwas ähnliches vorgeht wie im 1. Aufzug in Siegmund. Gleich darauf bricht er denn auch das tödliche Schweigen, der erste Schritt der Ausöhnung ist getan. Uns aber ist der psychologische Vorgang durch die Musik motiviert, wir haben ihn affektiv miterlebt.

Aus dieser musikalischen Durchleuchtung des Sieglindemotivs dürfte hervorgehen, wie platt und nichtsagend besten Falls eine Wortdeutung bleibt, überhaupt jede Deutung, die nicht durch Erforschung der Affekte und der dadurch klargelegten Verwendung des Motivs unsere eigenen Affekte, Wegweisend, zum Mitschwingen bringen kann und uns dadurch die Geschehnisse auf der Bühne aus den unausgesprochen bleibenden Affekten der handelnden Personen herauswachsen, sie uns miterleben läßt.

Noch eines Hinweises bedarf das, was Wagner in den oben wiedergegebenen Ausführungen über die Versmelodie sagen will. Diese sind so zu verstehen, daß an den entscheidenden Punkten der Handlung, wenn „das handelnde Individuum ganz mit sich einig ist“, es selbst „zum vollsten

Ausdrucke der Weismelodie schreitet“, also nicht nur in „tönender Wortphrase“ sinngemäß deklamiert, sondern daß auch das Gefühl, der Affekt, im Melos der Deklamation, der Weismelodie, zum vollsten Ausdruck kommt. Als Beispiel diene hier die Übernahme der sieghaft kraftvollen Weise des Siegfriedmotivs in Wotans Worte „Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite dies Feuer nie“ oder die mehrfache Einkleidung der Worte Isolde's und zuletzt auch Tristans in das die 5. Szene des 1. Aufzugs einleitende Nachmotiv.

Wie weit ist nun bisher die durch Wagners eigene Ausführungen geforderte Deutung seiner Musik aus ihrem Affektgehalt heraus verwirklicht worden?

Die Beantwortung muß überwiegend negativ ausfallen, denn Wagners Absichten in Bezug auf die „Gefühlswegweiser“, die subjektivierenden Motive, sind bis heute in ihrer Bedeutung zum größten Teile verkannt worden. Entweder hat man diese Seite der Motive ganz übersehen oder hat die Deutung zu sehr aus dem Gesichtswinkel der Technik des Erinnerungsmotivs betrachtet, sich allzu eng an das Wort gebunden.

Ich muß mich begnügen, in einem Ausschnitt aus der fast unübersehbaren Wagnerliteratur nur einige der wichtigsten oder der neuesten Werke anzuführen, wodurch aber ein getreues Bild gewährleistet ist.

Wenn es gilt, die Seite der motivischen Gestaltung, die durch die oben hervorgehobenen Gedankengänge Wagners charakterisiert wird, zu beleuchten, zieht man sich entweder auf Wagners Zitate zurück oder sucht mit möglichst vielen Worten im Grunde so gut wie nichts zu sagen, jedenfalls das nicht, worauf es ankommt; man kann nicht den Weg aus der Theorie in die Praxis Wagners finden. Das tritt besonders auch dadurch zutage, daß Beispiele, auch wo sie sonst sehr freigebig geboten werden, entweder gar nicht gebracht werden, oder aber solche, die das, was getroffen werden muß, überhaupt nicht treffen.

Adler¹ geht sehr ausführlich in der oben geschilderten Weise auf die Motive ein, aber in seinen Beispielen sucht man vergebens entsprechende Nachweise. Ja er zeigt durch die Erklärung des schon genannten Nachmotivs Isolde's als „Tristanmotiv“, daß ihm diese Seite der innerlichsten Gestaltung bei Wagner nicht klar geworden ist. Auch sein im wesentlichen referierender Standpunkt gegenüber den Abwandlungen des Eingangsmotivs zum 2. Akt des Tristan bezeugt dies.

Chamberlain hat sich mit Wagners Reformschriften sehr eingehend befaßt. Sein „Versuch einer Übersicht von Oper und Drama“² ist für ein erspriessliches Studium dieses oft wenig durchsichtigen Werkes von großem Wert. In seinen beiden Hauptarbeiten über Wagners Kunst³ kommt er unserm Problem zwar näher als Adler, ohne es aber fest zu erfassen und herauszuarbeiten. Er biegt vom eigensten Gebiet der Musik nur zu gern ab, so zur Gebärde („Schwertmotiv“, wir kommen aber im Rheingold auch ohne Schwert aus, es ist der „große Gedanke“ des Kampfs gegen das Verhängnis, der Wotan ergreift; Schwerter und Helden brauchen ihm noch nicht in den Sinn zu kommen) oder zum Wort („Wir erkoren — wir verloren“; hier hat, wie wir noch sehen werden, auch die Musik starke Wurzeln ihrer Kraft), wie überhaupt Behandlung des Wortes, Stabreim usw. Chamberlain das Wichtigste ist.

Ebenso geht Prüfer⁴ an dem innersten Wesen der Motivverwendung vorüber. Sein erstes Beispiel aus Siegfried — er nennt es „Schlummermotiv“ — läuft auf die Wirkung des Erinnerungsmotivs hinaus. Das zweite Beispiel (aus dem „Parsifal“) betrifft einen „Gefühlswegweiser“; wir brauchen hier aber nicht wie er ein „Motiv des liebenden Mitleids“ zu konstruieren, an beiden Stellen kommen wir rein gefühlsmäßig, durch Ausschöpfen des Affektgehaltes der Töne zu dem Ergebnis, welches Prüfer verstandesmäßig gewinnt. Immerhin sei zugegeben, daß hier wenigstens das äußere Ergebnis — nicht aber das innere Erlebnis — dasselbe ist.

¹ G. Adler, R. Wagner, Vorlesungen usw. 1904, besonders S. 179 ff., 232 ff., 262 ff.

² Ztschr. „Die Musik“ I S. 772 ff.

³ H. St. Chamberlain, „Das Drama Richard Wagners“ 1892, S. 75 ff. — Richard Wagner, Textausgabe 1901, S. 282 ff., 423 ff., 430 ff.

⁴ Arthur Prüfer, Das Werk von Bayreuth, Leipzig 1909, S. 104 ff.

Von der Pfordten¹ widmet dem „Leitmotiv als Stilprinzip“ eine längere beispielreiche Studie. So sagt er auch einmal: „Wer irgend ein Motiv, gleichviel welches, von dem Vorspiel bis zum Schluß verfolgt und darauf achtet, wann und wo es erklingt und wie es jedesmal gefaßt ist, der fragt nicht mehr nach dem Warum, denn das ergibt sich sofort aus dem jeweiligen Zusammenhang“. Leider folgt gerade hier kein Beispiel, und die sonst angeführten beweisen in dieser Hinsicht nichts.

Bei Moos² finden wir für die Wirkungen der objektivierenden Motive vier Belege (Rheingold-, Walhall-, Siegfriedmotiv und die Phrase „Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen“). Wenn er dann aber zu der Fähigkeit des Motivs gelangt, Einblicke zu gewähren „in das, was die dramatische Person unausgesprochen fühlt und denkt, uns teilnehmen zu lassen am organischen Werden und Wachsen ihrer Gefühle und auch von diesem Vorgange in einer gewissen Hinsicht Wesentlicheres zu offenbaren, als die dramatische Person selbst in Worten und Gebärden auszu-
deuten vermag“, so ist das mit Worten ja recht gut gesagt, aber es fehlt wieder jegliches Beispiel, und es bleibt deshalb nur der Schluß für uns übrig, daß Moos das, was er aus Wagners theoretischen Schriften herausgelesen hat, in Wagners Kunstwerken nicht hat wiederfinden können.

Halm³ bleibt bei den äußerlichen Erinnerungswirkungen stehen. Als „das Größte“ gelten ihm vier Noten in den Worten Kundrys an Parsifal: „Was zog dich her, wenn nicht der Kunde Wunsch“, die nichts als natürlichste Deklamation zu sein scheinen und doch aus den Motiven des Grals stammen. Mit solch äußerlichen Ergebnissen ist ihm Wesen und Wirken des Wagnerischen Leitmotivs erscböpft.

Waltershausen⁴ steht auf dem äußerlichsten Standpunkt: „Auch in Wagners Dramen finden sich Stellen, in denen Leitmotive nur deshalb erklingen, weil sie eben für die rein musikalische Situation sich gut eignen, auch ohne daß eine unmittelbare Beziehung mit dem Sinn des Dramas und der Prägung, die das Leitmotiv durch seine frühere Verwendung empfangen hat, sich ergibt“. Das ist der Standpunkt eines Formalisten vom reinsten Wasser.

Der affektlichen Ausdeutung am nächsten ist Wolzogen gekommen, nicht in den nur eine norddürftige Anleitung für den Laien bildenden „Führern“, sondern in seinen „Musikalisch-dramatischen Parallelen“⁵. Hier betont er mehrmals, daß viele Leitmotive uns gerade das Unausprechliche, einen Gefühlsgehalt vermitteln wollen. Macht er sich auch dabei vom Worte freier als die Vorgenannten (Schwertmotiv), so gelangt er doch nicht so aus dessen Bereich, wie es für die völlige Verbeutlichung der Absichten Wagners notwendig ist und wie ich es im Folgenden an den Tristanmotiven klarzulegen versucht habe; es kommt ihm vor allem darauf an, die „Musik als Ausdruck“ allgemein zu charakterisieren.

In diesem Zusammenhange sei auch der Arbeit Felix Rosenthals⁶ „Die Musik als Eindruck“ gedacht, wo er auch auf das Wagnerische Leitmotiv „als prägnanten Ausdruck eines seelischen Vorgangs“ hinweist und darlegt, wie hier „die Musik den Wirkungen des Textes ihre eigenen als völlig neue hinzufügt“. Leider streift er diesen Gedanken nur, ohne ihn näher auszuführen.

Alle vorstehend genannten Schriften entstammen den letzten Jahren; es bleibt nun noch übrig wenigstens mit einigen Worten auf die ältere Literatur zurückzukommen. — Vielversprechende

¹ Hermann Freiherr v. d. Pfordten, München 1899, *Musikalische Essays*, IV. Das Leitmotiv als Stilprinzip, S. 243 ff.

² Paul Moos, Richard Wagner als Ästhetiker, Berlin u. Leipzig 1906, S. 291 ff.

³ August Halm, Von Grenzen und Ländern der Musik, München 1916, S. 57 ff.

⁴ Hermann von Waltershausen, Das Siegfriedidyll (*Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen*, Nr. 2), München 1920, S. 28.

⁵ H. v. Wolzogen, *Musikalisch-dramatische Parallelen*, Leipzig 1906, S. 12, 217 ff.

⁶ Felix Rosenthal, *Die Musik als Eindruck*, *Zeitschr. d. MGS* II., S. 233.

Ansätze bot eine Aufzählung von W. Weisheimer¹, die aber heute ganz vergessen ist, auch ein Fragment von Porges², das Wagners lebhafteste Teilnahme fand. Das Wesen der Gefühlswegweiser war aber auch hier nicht erkannt worden. — Sonst haben wir es durchweg mit Autoren minderer Bedeutung zu tun, da die Musikwissenschaft sich von der ästhetischen Würdigung der Wagnerischen Musik lange zurückgehalten hat. So behauptete die sog. Führerliteratur hier das Feld, die sich im Wesentlichen auf Wolzogen³ stützte, dessen Führer 1876 zu erscheinen begannen. Wolzogen hatte bei dem gewählten engen Rahmen und der so notwendigen Zusammendrängung das Mittel ergriffen, die Leitmotive mit schlagwortartigen Bezeichnungen zu versehen, deren Wurzel mehr in der Dichtung als in der Musik lag. Dies Verfahren war aber bedenklich, denn es barg die Gefahr einer Veräußerlichung in sich, die dann auch eintrat. Wolzogens Nachfolger, darunter auch mancher Fachmusiker, kamen immer mehr vom richtigen Wege ab, da sie, statt tiefer in den Stoff einzudringen, sich mit der Übernahme der Motivnamen begnügten und das bequeme Verfahren vorzogen, Wolzogen zu paraphrasieren.

Zur kurzen Charakterisierung der „Führer“, der Einheitlichkeit und zugleich Unzulänglichkeit ihrer Methoden diene die Behandlung eines Motivs aus „Siegfried“



und seiner Umkehrung  usw. Aus dem ersteren tönt

das ungehändigte Ungestüm des wilden Knaben gegen Mime. Das zweite, welches im Zwiegespräch mit Brünnhilde am Ende des 3. Aktes auftaucht, bedeutet eine Erstarrung, eine Festgründigkeit (im Zeitwert, in der rhythmischen Verschiebung, die nun den Nachdruck jedesmal auf die tiefe Note bringt, und im Orgelpunkt): der Knabe ist zum Manne geschmiedet worden durch die Revolution, die der Eintritt des Weibes in sein Leben hervorgerufen hat. (Wir finden dann das Motiv noch in der Götterdämmerung, nachdem Siegfried von Brünnhilde Abschied genommen hat; es begleitet den in sich gefestigten Mann auf seinem Zuge in die Welt. Auch im Siegfriedidyll tritt es so als Wandermotiv, heraus aus der Idylle der Kindheit, nochmals in Erscheinung.)

Wie haben sich nun die „Führer“interpretieren mit diesen zwei Motiven abgefunden? Die Deutung des ersten als Motiv des „Eifers“⁴, der „Latentlust und Latkraft“⁵, der Jugendkraft⁶ war mit Hilfe des Textes bald gefunden, aber schon hier sehen wir größere oder kleinere Inkongruenzen mit dem Affektinhalt. Beim zweiten Motiv leidet diese Interpretierart völlig Schiffbruch. Der Text, in dem zwei Menschen von Liebe singen, gibt nur ein Motiv des „Liebesbundes“^{4,6}, der „Liebeshingabe“⁵ her, und sogar Moriz Wirth⁷, von dem Niemanns Lexikon, wohl nach Wirths eigener Angabe, zu sagen weiß, daß er „Kreischmarns erneuerte Affektenlehre praktisch vorausgenommen“ habe, rühmt die Bezeichnung Liebesbundmotiv als „treffend“.

Als Milderungsgrund für die Führerliteraten mag gelten, daß sie glauben mochten, Wolzogens Motivbenennungen, die ihnen nun mal die Hauptsache zu sein schienen, beruhten auf Wag-

¹ Neue Zeitschrift für Musik (Hrsg. v. Franz Brendel), Leipzig 1850, Nr. 14 ff., 1861 Nr. 9 ff.

² Heinrich Porges, Tristan und Isolde, eingeführt von H. v. Wolzogen, Leipzig 1906.

³ H. v. Wolzogen, Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Wagners Ring des Nibelungen, Leipzig 1876.

Derselbe, Tristan und Isolde, Leipzig 1880.

Derselbe, Them. Lf. d. d. M. des Parsifal, Leipzig 1882.

⁴ A. Heink, Wegweiser durch die Motivenwelt usw. des Rings der Nibelungen. 3. Siegfried. Berlin 1902, S. 14 u. 78.

⁵ A. Pochhammer, Richard Wagners Ring des Nibelungen. Frankfurt a. M. o. J. S. 69 und 98.

⁶ J. Burghold, Textausgabe des „Siegfried“ mit Leitmotiven. Mainz, o. J.

⁷ M. Wirth, Mutter Brünnhilde, Leipzig 1906, S. 23.

ners eigenen Angaben, da ja Wolzogen seit 1877 von Wagner nach Bayreuth gezogen worden war. Demgegenüber sei festgestellt, daß Wolzogen jüngst mir mitteilte: „Vor allem kann ich Ihnen sagen, daß Wagner nie mit mir über die Leitfäden gesprochen hat, außer daß er im Allgemeinen darüber sagte, es sei in ihnen die Musik dichterisch betrachtet“. Wir haben also Wolzogens Deutungen nur als seine eigene Ansicht zu betrachten und können aus Wagners Worten vielleicht auch die *Reservatio mentalis* heraushören, die Deutungen seien eben im Geiste der Dichtung, des Verstandes, nicht aber aus dem der Musik, des Gefühls, erfasst.

Wenden wir uns nun der Spezialliteratur über die *Tristanmusik* zu, so ist die Ausbeute recht gering. Die Arbeiten mit „Führer“-Charakter überwiegen. Zunächst seien die wertvolleren genannt: Chop, Cotard, Heins, Kufferath, Neißel, Pfohl, Vogl, Waack¹, die sämtlich mehr oder weniger von Wolzogen beeinflusst sind. Die Reihe ist damit aber keineswegs erschöpft; mir lagen u. a. noch vor: Hofmayer, Gutenhaag, Mokrauer-Mainé, Walden, die aber wertlos sind. Von den oben aufgeführten Arbeiten erscheint mir die von Pfohl als die beste, auch Vogls Briefe sind anregend, wenn auch durch den feuilletonistischen Stil und das Überwuchern philosophischer Abschweifungen unerquicklich zu lesen. Cotard ist trotz seines umfangreichen Apparates — 223 Notenbeispiele — nur gering zu werten und oft von geradezu kindlicher Naivität. So nennt er das nämliche Motiv (vgl. Tafel I, Nr. 13) einmal „Motiv des Liebes Schmerzes“ und kurz darauf in ganz unwesentlicher Abwandlung „Schrein- oder Heil-Motiv“, weil es zu Brangänens Worten erklingt: „Er (der Schrein) birgt, was Heil dir frommt“! Größere Hilfslosigkeit der Musik gegenüber ist kaum denkbar.

Eine Sonderstellung kann Grunskys² Arbeit beanspruchen, da er seine Untersuchungen auf eine mehr wissenschaftlich systematische Grundlage zu stellen bestrebt ist. Leider ist das Ergebnis auch bei ihm sehr gering, an den Gefühlswerten geht er fast völlig vorüber, und auch der musikalische Scharfblick geht ihm an den entscheidenden Stellen ab, wie sich noch ergeben wird.

* * *

Die nun folgende Untersuchung der Motive des *Tristanvorspiels* soll den in sie gelegten Affektgehalt heraus Schälen und wird zunächst jedes Motiv in der Gestalt und im Zusammenhang des Vorspiels ins Auge fassen. Diese Form darf als Grundstock für die weitere Verwendung betrachtet werden, aber Rhythmik, Harmonik, Dynamik, Tempo, Instrumentation — um nur die Hauptfaktoren zu nennen — können entscheidende Umfärbungen bewirken.

Darum darf sich unsere Betrachtung nicht nur mit der Verwendung im Vorspiel befassen, sondern muß sich auch auf das Drama selbst erstrecken und prüfen, wie die Motive dort in das Ganze verwoben werden. Nur dann stehen die Ergebnisse auf festem, erprobtem Grunde. Es genügt dabei im allgemeinen, die ersten Einschläge der Fäden zu verfolgen, doch werden in wichtigeren Fällen die Nachweisungen auch weiter geführt.

¹ Max Chop, Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. 4. Bd. *Tristan und Isolde*. Neclams Univ.-Bibl., Leipzig. o. J.

Charles Cotard, *Tristan et Isolde*, Paris 1895.

Albert Heins, *Richard Wagners Tristan und Isolde*, Charlottenburg 1892.

M. Kufferath, *Le Théâtre de R. Wagner, Tristan et Isolde*, Paris 1894.

Otto Neißel, *Führer durch die Oper der Gegenwart*, 4. Aufl. 1908.

Kerdinand Pfohl, *Tristan und Isolde*, Nr. 71/72 der *Schlesinger'schen Opernführer*, Berlin o. J.

Adolf Vogl, *Tristan und Isolde*, Briefe an eine deutsche Bühnenkünstlerin, München 1913.

Carl Waack, *Richard Wagners Tristan und Isolde*, Leipzig 1904.

Derselbe, *Tristan und Isolde*, Lehrbuch mit Leitmotiven, B. & C. Textbibl. Nr. 516.

² Karl Grunsky, *Das Vorspiel und der 1. Akt von „Tristan und Isolde“*, *Wagnerjahrbuch* II, Berlin 1907.

Für das Zitieren der in Betracht kommenden Stellen ist der Bülow'sche Klavierauszug (8^o) als der verbreitetste gewählt worden. Daneben werden auch die Seitenzahlen der kleinen Orchesterpartitur genannt, denn die Hinzuziehung der Partitur ist für das Erkennen mancher Stellen unerlässlich, zumal da der Bülow'sche Auszug oft mehr eine Übertragung in Klaviertechnik als eine möglichst genaue Wiedergabe des Partiturbildes bietet. (Man vergleiche hierzu Vorspiel Takt 75/77, 84 oder Seite 74, System 3, Seite 86 letzter Takt, 173,4, 217,4 und die zahllosen Umänderungen in Dynamik und Akzenten.) — Im folgenden bedeuten Abkürzungen wie B. 30,2; P. 95 soviel wie Bülowauszug Seite 30, System 2; kleine Orchesterpartitur Seite 95; die Hinzufügung der entsprechenden Textworte macht auch die Benutzung anderer Ausgaben leicht.

Ein Umstand macht die Behandlung des Tristanvorspiels noch besonders reizvoll. Es ist nämlich eine Kette von Variationen eines Motivs, und dadurch für eine prägnante Hermeneutik sehr geeignet. Wie schon Kresschmar betont, ist die Hermeneutik eine noch in Entwicklung begriffene Disziplin, die weiterer Bausteine bedarf, soll sie zu einem wirklichen Gebäude werden. Solcher Werkstoff ist am besten durch Vergleichen zu gewinnen, und hierfür ist die Variation wieder besonders günstig. Denn hier hat man gleichartige Grundelemente, die die zu vergleichenden Unterscheidungsmerkmale umso klarer hervortreten lassen, ohne daß wir Inkongruenzen in dem Maße auszuschalten oder zu berücksichtigen hätten, wie bei einem aus verschiedenen Werken zusammengestellten Material.

Der Darstellung in Variationsform ist ferner mehr als bei einer freien Komposition ein bewußtes Schaffen eigen — etwa so, wie Kresschmar im allgemeinen das Schaffen darstellt — wir dürfen in fast jeder wenn auch scheinbar unwesentlichen Abweichung eine Absicht vermuten.

Endlich ist es noch von Bedeutung, daß wir von Wagner selbst zwei programmatische Erläuterungen seines Tristanvorspiels besitzen¹, die als Kontrollmaterial dienen können. Es ist charakteristisch, daß Wagner in diesen seinen Erläuterungen die Musik nicht als eigentliche Programmmusik erscheinen läßt. An den entscheidenden Stellen nennt er lediglich die persönlichen Affekte, das „Reinmenschliche“, das darzustellen er ja auch als Hauptaufgabe seines Kunstwerkes betrachtet. Wir dürfen also das Vorspiel nicht als eigentliche Programmmusik auffassen, die uns Episoden der Liebe von Tristan und Isolde malt, sondern müssen sie als reine Tonsprache empfinden, die uns von Liebeslust und -leid erzählt. Ein „lang gegliederter Zug“ von Leidenschaften rauscht vorüber, bis sich die Woge schäumend überstürzt und alles zusammensinkt.

Das ganze Vorspiel ist auf der bewußten und systematischen Herausarbeitung zweier Gegensätze aufgebaut:

steigende und fallende Tonfolgen
Diatonik und Chromatik.

Sie bilden die immer wieder hervortretenden Grundzüge in der Darstellung der Affekte, wie sie uns einmal in den einzelnen Motiven geschildert, dann aber auch in außermotivischen Gebilden ausgedrückt werden.

¹ Ges. Schriften XII, S. 344. (346) Wagner bezeichnet hier ausdrücklich das Vorspiel als „Liebestod“ und die oft fälschlich so genannte Schlusszene des dritten Aktes als „Vertilgung“.

Die affektliche Deutung dieses gegensächlichen Materials kann nur die naturgemäße sein. Der Gegensatz von Steigen und Fallen ist der zwischen positiv und negativ, Bejahen und Verneinen — des Lebens, oder was hier dasselbe ist, des Lebenstrieb, der Liebe: hier der Erhebung, Hoffnung, Freude, Erfüllung zugewandt, dort dem Leid, der Entsaugung, dem schmerzlichen Verzicht entgegen.

Diesen Wirkungen verwandt ist die Gegensatzlichkeit von Diatonik und Chromatik. Gegenüber dem Gefühl des Dahinfließens, Erreichthabens, Genießens der Diatonik drückt die Chromatik ein sich Durchringen, ein Gebundensein, etwas Nervöses, Leidendes, Quälerisches aus, zumal in dem langsamen Zeitmaß des Vorspiels.

So finden wir in diesen beiden Elementen das gegebene Material, das in Tönen auszudrücken, was Wagner sich als Vorwurf für das Vorspiel zu Tristan und Isolde gewählt hat, „Hoffen und Zagen, Klagen und Wünschen, Bonnen und Qualen“ der Liebe „im lang gegliederten Zuge“ an uns vorüberziehen zu lassen.

Verbinden sich nun die Gegensätze Diatonik-Chromatik und Auf- und Abwärtsbewegung des Melos, so wird der Gegensatz Diatonik-Chromatik meist der stärkere sein. — Das Steigen und Fallen ist das selbstverständlichere, wir können uns nicht eine dauernd nur steigende oder nur fallende Melodie vorstellen, wohl dagegen eine rein diatonische. Wir werden also bei solchen doppelten Gegenüberstellungen den Gegensatz chromatisch-diatonisch als den markanteren dem von steigend-fallend überordnen müssen.

Nach diesen Gesichtspunkten können wir nun eine Einteilung des Vorspieles wie folgt vornehmen (der Auftakt ist als Takt 1 gezählt):

Einleitung Takt 1—16.

Chromatik. Gegensatz zwischen steigender und fallender Tendenz; erstere bleibt überlegen. Hauptteil Takt 17—84.

I. Die Diatonik bricht durch und behält das Übergewicht; Ausbreitung des hauptsächlichlichen Motivmaterials. Takt 17—43,3.

1. Takt 17—24,3 diatonische Motive.

2. Takt 24,4—36,3 Chromatik tritt in den Unterstimmen hinzu

a) in chromatischen Motiven Takt 24,4—32

b) als Reinchromatik Takt 33—37,3.

3. Takt 37,4—43,3 erneute Diatonik.

II. Steigerung der Gegensätze und Umschwung. Takt 43,4—74,3.

1. Takt 43,4—64,3 Wiederholung und Ausbau der Teile I, 2 und I, 1 mit Erweiterung und Vermehrung der Reinchromatik.

2. Takt 64—74,3 Gipfel der Diatonik in Motiv 15,16, das aber mehr und mehr der Chromatik verfällt.

III. Takt 74,4—84 Durchführung im eigentlichsten Sinne: Engführungen von Reinchromatik, diatonischen und chromatischen Motiven.

Schluß Takt 84—112.

Nach Gegenüberstellung chromatischer und diatonischer Motive behauptet die Chromatik das Feld.

Aus dem vorher Gesagten über den gegensächlichen affektlichen Charakter der beiden gegenübergestellten Elemente ergibt sich, daß diese Einteilung, wie wir auch

bestätigt finden werden, sich mit der geistigen Disposition decken muß, indem die einzelnen Teile in sich mehr oder weniger geschlossene Affektgruppen bilden, Affektwellen darstellen, die sich aneinander reihen, immer aufs Neue uns das Steigen und Sinken der Leidenschaft zeigen. Die einzelnen Phasen heben sich deutlich von einander ab. Hierbei spielen Motiv 4 und seine nächsten Verwandten 9, 14, 20 eine besondere Rolle, und zwar stehen sie mehr als Pfeiler zwischen den Teilen, als daß sie bestimmt dem abklingenden oder dem anhebenden Abschnitt zuzuweisen wären. In der oben gewählten Abgrenzung sind sie immer dem beginnenden zugeteilt worden.

So können wir nun zur näheren Betrachtung des Werkes schreiten. Wir folgen der gewählten Disposition unter formaler Analyse der einzelnen Motive und anschließender affektlicher Deutung, mit zusammenfassender Kritik und Einführung der Motive in das Drama selbst.

Einleitung

Takt 1—16

Die charakteristischen Merkmale des Motivs 1 (vgl. Tafel I) sind die aufwärtssteigende kleine Sert und zwei sich anschließende absteigende Halbtöne, das ganze crescendo, in den unaufgelöst bleibenden Septakkord der zweiten Mollstufe mündend; in *dmoll* beginnend wendet es sich scheinbar nach *dis moll*¹. — Die Serte ist nicht an das Motiv gebunden; schon in Takt 11, 13, 26, 28, 46, 48, 73, 74, 84/85 erscheint es ohne sie, um sie in Takt 81, 82, 86, 89, 101, 104 wieder anzunehmen. Wir können die Serte vielmehr als selbständiges Glied betrachten, sie wird auch in andern Motiven (s. unten) verwandt. In ihren Ausmaßen ist sie veränderlich, bei Motiv 1 erscheint sie auch als große Sert, u. a. Takt 5, 9, 102, enharmonisch verwechselt als verminderte Sept Takt 104. Andere Motive bringen sie als Sert und Sept, aber auch verkleinert bis zur Terz und Quart, Takt 30, 50, 52 ff.

Für Motiv 1 haben wir als reine Form also die ohne Sert anzunehmen (1a).

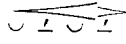
Motiv 2 entspringt aus einem dem oben genannten Septakkorde gleichen Akkord, der auch mit ihm zugleich einsetzt, aber nicht gleich diesem im vierten Achtel unaufgelöst erlischt, sondern den vollen Takt durchgehalten in den Dominantseptakkord von *A* sich auflöst (vgl. das Partiturbild Seite 276). — Das Melos des Motivs besteht aus drei chromatischen Aufwärtsschritten; wir sehen hier eine offenbare Umkehrung der abwärts gerichteten Chromatik von Motiv 1, erweitert um einen Halbschritt:


Motiv 1

Motiv 2

¹ Diese harmonische Deutung hat eine isolierte Betrachtung des Motivs 1 zur Voraussetzung, losgelöst von Motiv 2, mit dem es durch den ersten Akkord verknüpft ist. Daß eine solche Selbstständigkeit vorhanden ist, wird weiter unten noch dargelegt. Durch Zusammenschweifung mit Motiv 2 zu einem Komplex deutet sich dann das *dmoll* nach *amoll* um, dessen Unterdominante es ja ist, doch muß der Sertschritt *a—f* als Anfang eines Tonstücks vom *D*hr zunächst als reines *dmoll* empfunden werden. Daß ebenso der Akkord — isoliert und ohne Rücksicht auf die durch Zusammenklingen mit dem äußerlich gleichen ersten Akkord des Motivs 2 scheinbar erfolgende Auflösung — als Septakkord der zweiten Mollstufe aufgefaßt werden kann, belegt das gleichfalls später angeführte Beispiel aus Hugo Wolf.

Die Gesamtzeitwerte sind gleich geblieben, die männliche Endung von 1 ist aber bei 2 zur weiblichen geworden. Hat dies auch, wie wir noch sehen werden, wie die ganze Umgestaltung, eine innere, affektliche Begründung, so muß doch erwähnt werden, daß mit Hinzuziehung der Sexte zu 1 unser Motiv 2 als dessen Umkehrung formal noch deutlicher wird. Vergleichen wir nun den Rhythmus, so ergibt sich

Motiv 1: 

Motiv 2: 

Der dynamische Gegensatz, wie ersichtlich, vollendet auch nach dieser Seite die Umkehrung.

Motiv 1 und 2 und die selbständige Sexte bilden das gesamte Motivmaterial des Vorspiels. Alle andern Motive lassen sich daraus ableiten. Auf der beiliegenden Tafel I sind daher die Motive entsprechend gruppiert. Die schon oben (Seite 266) erwähnten chromatischen arabeskenartigen Gebilde sind auf Tafel II zusammengestellt; auch sie sind letzten Endes Fleisch vom Fleisch der Motive 1 und 2.


Beide Motive werden beim dritten Erklängen um einen Halbtonschritt im Sinne ihrer Hauptrichtung erweitert, also Motiv 1 um einen fallenden, Motiv 2 um einen steigenden (Motiv 3).


Wir kommen nun zur Deutung des Affektgehaltes. Die ausschlagende Sert des Motivs 1 ist ein oft zur Wiedergabe des Sehnsuchtaffektes verwandtes Mittel. Das langgezogene Crescendo auf f' zeigt das Anwachsen des Dranges; doch nicht der Erfüllung geht es entgegen, sondern es sinkt hinab, in Resignation verstummt es, verstrickt in den unaufgelösten, unerlösten dumpfen Afford, der es völlig umschließt und erstickt. — Fehlt dem Motiv die sehnsüchtige Sert, so bleibt für den Rest (Motiv 1a) nur der Affekt des Entfagens, der Abkehr vom Leben übrig.

Aus diesem Schmerz (Afford) ringt sich hoffend (steigende Chromatik) ein zartes Gebilde (1. Oboe), das sich aus der erdrückenden Umarmung des Affordes loszulösen vermag (Auflösung) und noch in sanftem Verklängen (weiblicher Schluß) sich weiter emporrankt hin zum Leben. So verkörpert das Motiv 2 unendlich sensibel den Liebestrieb, das Begehren, die Bejahung des Lebens, im Gegensatz zu der in der Abkehr vom Leben endenden Verneinung des Motivs 1.

Betrachten wir so die aus den beiden Motiven bestehende durch eine lange Pause isolierte Gruppe, so haben wir festzuhalten, daß der Ausklang in Zuversicht war; der erste Schritt des „anschwellenden Verlangens“ aus Wagners Erklärung ist getan.

Und diese Entwicklung schreitet fort. Die Wiederholung der Motive bringt die steigende höhere Tonlage und vor allem die Umfärbung der kleinen Sert nach Dur, in die große Sert. Die trennende Pause wird verkürzt, und die Erweiterung der Motive bei der zweiten Wiederholung ist ein neuer Schritt empor: sie verzögert bei 1 die Katastrophe im — aufgehellten — Afford und mildert zugleich den herben Affekt

durch Ausgleich des scharfen Rhythmus (Zuwachs von $1/2$ Takt): 

in , während sie für Motiv 2 eine Verflüssigung, Beschwingung bedeutet (kein Zuwachs zum Gesamtzeitwert): Motiv 3. — Das Wichtigste ist aber, daß gleichzeitig mit Motiv 3 das Motiv 1a in Engführung erscheint



Und zwar ist es in der Dynamik in die Bahn von 2 gezwungen und wird vom Fagott vorgetragen, das bisher nur in Begleitakkorden zu Motiv 2 verwendet worden war. So ist es seines selbständigen Charakters fast völlig entkleidet, die Entsaugung ist vom Liebesbegehren unterjocht, der Tod verschlungen in den Sieg. — Eine Fermate besiegelt dies Ergebnis.

Daß die Engführung tatsächlich eine Unterwerfung des negativen Affekts bedeutet, beweist auch die Fortsetzung: Es erklingt nun nicht — etwa nach vorheriger Analogie — wieder Motiv 1 selbständig, sondern dies hat für lange seine Eigenrolle ausgespielt; vielmehr wird, in die obere Oktave versetzt, die Engführung der Takte 11/12 wiederholt und gesteigert, << >> gegen das letzte Mal >>. Nach einer zweiten — noch erwartungsvolleren — Fermate¹ wird das letzte Diminuendo-Glied durch die Oktave verdoppelt, in ein Crescendo umgewandelt (Takt 15) und dann, auch seinerseits in die Oberoktave verlegt, wiederholt. — Wir sehen also ein unaufhaltsames, zielbewußt und überaus kunstvoll gestaltetes Vorwärts- und Aufwärtsschreiten, eine wachsende Zuversicht, wenn auch noch im chromatischen Banne des unerfüllten Ringens.

Die Wiederholungen mit Versetzung in die Oktave muten wie Frage und Antwort (Takt 11/14) und wie verlangendes Armebreiten (Takt 16/17) in leeres Nichts an. Ähnliche Gruppen finden sich Takt 37/43; dort wie hier folgen darauf zwei Takte größter Leidenschaft mit Melodieführung in kräftigsten Oktaven, die wie eine endliche Vereinigung anmuten. Hier hat Wagner ohne Zweifel die Gegenüberstellung von Mann und Weib vorgeschwebt (vgl. den Brief vom 19. 12. 1859 an Mathilde Wesendonk). Trotzdem gleitet Wagners Musik auch in diesen Epochen nicht in malende Programmmusik, sondern er weiß sich auf rein musikalische Mittel zu beschränken. —

Bevor wir fortfahren, ist zunächst noch einiges über die bisher vorliegenden Forschungsergebnisse zu sagen. Zunächst ist formal Motiv 1 allgemein unrichtig aufgefaßt, nämlich bis in das d' des vierten Taktes verlängert worden. Dies ist offenbar eine Folge der Benutzung des Klavierauszuges statt der Partitur, denn ein Blick in diese (vgl. Seite 276) zeigt die wirklichen Verhältnisse zweifelsfrei: Motiv 1 ertönt mit den ihm für den Akkord zugeteilten drei Begleitinstrumenten (Oboe und zwei Klarinetten) nur bis zum vierten Achtel des dritten Taktes, Motiv 2 und dessen ebenfalls aus drei Instrumenten (Engl. Horn und zwei Fagotte) bestehende Begleitgruppe reichen einen Takt weiter. Das d' (des Engl. Horns) hat mit unserm Cellomotiv nichts mehr zu tun. Wo einmal Motiv 1 scheinbar um einen solchen chromatischen Schritt mit weiblichem Schluß erweitert wird, handelt es sich lediglich um ein Auslaufen in die Füllstimme aus Instrumentalsparsamkeit oder sonstigen

¹ Mir scheint, daß diese Fermaten beim Vortrag gegen die bisherigen Pausen durch längere Dauer kontrastieren, eine atemverhaltende Steigerung hervorrufen sollten.

technischen Gründen, so in Takt 103/4 und 106/7 des Vorspiels, wo die doppelte Dreiteilung der Begleitinstrumente aufgegeben ist. — Die falsche Motivumgrenzung findet sich verwunderlicherweise in der gesamten Literatur, auch bei Adler, Grunsky und Prüfer.

Bei der Motivdeutung hat man sodann vielfach Motiv 1 und 2 als ein Motiv aufgefaßt und es als „Sehnsuchtsmotiv“ bezeichnet. Sehnsucht als Endergebnis ist wohl richtig, doch haben wir damit keine Analyse, sondern eine Synthese, eine Summe aus den drei Summanden Certe, Motiv 1a und 2. Da diese Summanden aber auch einzeln auftreten, so müssen wir die Komponenten des Sehnsuchtsgefühls klar erkennen. Das ist bislang aber nur ungenau geschehen. Wolzogen hat das Motiv 1 „Leidensmotiv“ genannt und geglaubt, es vielleicht mehr auf Tristan, dafür Motiv 2 mehr auf Isolde beziehen zu sollen. Die später, bei Besprechung des Motivs 2 folgenden Belege zeigen, daß dies untunlich ist, auch hat Wolzogen, wie er mir mitteilt, dies Verteilen der Motive an die verschiedenen Personen inzwischen aufgegeben. Heinz, Kufferath, Reizel u. a. haben aber teils noch wesentlich entschiedener diese unmögliche Rollenverteilung vorgenommen. Am Treffendsten ist das Motiv noch von Pfohl (Seite 51) gekennzeichnet als „entsagende Sehnsucht“ im Gegensatz zu der „hoffenden Sehnsucht“ des Motivs 2, wobei aber auch ihm wie den andern die Verwendung ohne Certe entgeht. Und wo diese wegleibt, fällt auch das Moment der Sehnsucht fort.

Reizvoll ist es zu sehen, wie Hugo Wolf das Motiv 1 in sein erstes Mörkelielied „Der Genesene an die Hoffnung“ übernimmt, indem er es zwar umbildet, aber trotzdem seinen Rezitativcharakter, den männlichen Schluß, den dumpf unerlösten Akkord, endlich auch die sequenzartige Wiederholung beibehält:



Die so geschilderte schmerzliche Resignation der Stimmung des „tötlich grauenden Morgens“ atmet bewußt Tristangeist, diese Stelle kann als Zeugnis für Wolfs Auffassung des Tristanmotivs, formal und affektlich, angeführt werden. Ein Zufall ist hier wohl ausgeschlossen, denn noch in demselben Lied verarbeitet Wolf ein zweites Tristanmotiv: zu den Worten „Ach nur einmal ohne Schmerzen“ ertönt ein Motiv des Vorspiels zum dritten Aufzug. Auch Mörkelielied Nr. 31 „Wo find ich Ruh“ spricht für das Gewollte solcher Zitate des Wagnerschwärmers Wolf: hier treffen wir Takt 12, wenn der Erlöser am Kreuz erwähnt wird, und öfters, vier durch > hervorgehobene aufsteigende Achtel, die dem einleitenden Motiv des Parsifalvorspiels entnommen sind, (außerdem starke Lannhäuseranklänge)¹.

¹ Für diesen Zug der Wolfsschen Technik, gelegentlich fremde Gedanken als Stimmungsuntergrund zu übernehmen, ist das Mörkelielied Nr. 23 „Auf ein altes Bild“ ein weiterer Beleg. — P. Fidelis Böser weist („Parsifal und Liturgie“, Benedikt. Monatschrift I, 232, Neuron 1919) darauf

War das Erkennen des Schlusses von Motiv 1 in dis' und dem unaufgelösten Septakkord, das auf den ersten Blick als Kleinigkeit erscheinen mag, schon vom Standpunkt der affektlichen Deutung von ausschlaggebendem Gewicht, so wurde das Verkennen des richtigen Ausmaßes für die bisherigen Ausleger der Hauptgrund, daß sie das Motiv 1a (also 1 ohne die einleitende Sexte) übersehen, obwohl es allein im Vorspiel neunmal (s. oben) anzutreffen ist, denn es paßte nun weder in Anfang noch Ende zu ihrem Grundmotiv 1. Die Rolle des Motivs 1a ist aber mit dem Vorspiel durchaus nicht erledigt; wir finden es im Verlaufe der ganzen Handlung noch oft und bedeutsam verwendet, doch wird davon erst weiter unten, bei Besprechung von Motiv 2, eingehender zu reden sein. Erwähnt sei hier, daß Grunsky das Motiv zwar dunkel geahnt hat und S. 221 schreibt: „Jede Folge abwärtschreitender Halb-
töne, ohne die kennzeichnende Sexte, für das Motiv in Anspruch zu nehmen, würde entschieden zu weit gehen“, doch fehlen in seinen Belegen, für die er allgemein Vollständigkeit beansprucht, die meisten und wichtigsten Belegstellen.

Von solchen seien hier nur zwei genannt, die übrigen folgen bei Motiv 2:
B 71, 1—3; P 246/7 „So guter Gaben holden Dank . . .“ zweimal 2. Kl., dreimal Br.
B 73, 5; P 256/7 „Traum der Ahnung! Ew'ger Trauer einz'ger Trost“

zweimal Bc., das eine zwei Takte vorher von Kl. begonnene Phrase aufgreift, die mit der aufschlagenden Quinte noch deutlich an die Sexte des Motivs 1 erinnert.

Das vollständige Motiv 1 findet sich im 1. Aufzug u. a.:

B 14, 3—4; P 45 „Hehr und heil, kühn und feig“,

B 55, 1; P 180 „Für höchstes Leid“ in der Versmelodie,

B 74, 2—3; P 259 „Verräter, ich trink sie dir“

zweimal, zuerst Hr. und Vkl., dann mit Ob.; außerdem in der Versmelodie.

B 51, 1; P 173 „In die gold'ne Schale gieß ihn aus“, Jagott.

An allen diesen Stellen kommt die entsagende Grundstimmung zum Ausdruck.

Motiv 2 wird meist als Motiv des „Liebeszaubers“, des „Liebestranks“, als „Zaubermotiv“ aufgefaßt, wohl weil es zuerst zu Isolde's Worten B. 9, 2; P. 27 „D' zahme Kunst der Zauberin“, im Orchester erklingt. Daß damit für eine solche Auslegung gar nichts bewiesen ist, kann nach den Darlegungen im ersten Abschnitt für uns nicht zweifelhaft sein. Es ist vielmehr das Liebesbegehren, das nach dem dumpfen Brüten Isolde's nun hervorbricht, und dessen besonderes Ungestüm durch das erregte Zeitmaß und das wiederholte Crescendo immer wieder anschwillt, das Liebesbegehren, welches auch, nachdem die Balsamtränke — hier sind übrigens doch wohl Wund- und nicht Liebestränke gemeint — längst vergessen sind, noch die innere Triebfeder zu Isolde's Beschwörung der Winde ist; hierbei nimmt das vorwärtsgepeitschte Motiv immer erregtere Formen an. — Aber auch an zahlreichen andern Stellen ist eine Beziehung auf Liebestrank und Zauber ganz unmöglich, so in und nach Kurwenal's Lied, wo es uns in Isolde's Herz sehen läßt (B. 21, 5; P. 68. — B. 22, 2; P. 69. — B. 23, 2—3; P. 72/3).

So verschieden aber auch das Motiv 2 in den einzelnen Fällen gezeichnet und gefärbt ist, so läßt es doch nie den Grundzug des Liebesbegehrens verkennen, nur variiert es diesen Affekt vom „zarten Anschwellen“ bis zum „elementarsten Ausbruch“.

hin, daß Wolf hier den Anfang des Kirchenliedes „Da Jesus Christ am Kreuze stund“ als Begleitmotiv verwendet. Diese Feststellung stützt die Annahme, daß in unserm Fall Wolf auch die Tristanmotive benutzt übernommen hat.


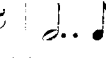


Dem kann weder die abstrakte Bezeichnung „Liebestrank- oder Liebeszaubermotiv“ noch die Charakterisierung durch das mehr passive Gefühl der „Sehnsucht“ gerecht werden. Der Kern des Motivs ist vielmehr das höchst aktive Gefühl des Liebesbegehrens, des Triebes, durch alle Hemmungen hin zum Leben, zur Erfüllung zu gelangen.

Auch die Beziehung auf Isolde allein ist nicht angängig. Tristans Verhalten ist im ersten Akte im Gegensatz zu der noch in stürmischen Liebes- und dann Rache-gedanken befangenen Isolde vorwiegend passiv, dem Begehren abgekehrt, deshalb tritt es hier nicht zur Kennzeichnung seiner Seelenstimmung hervor. Aber im dritten Aufzuge finden wir — ganz abgesehen von der in dunkelste Farben der Qual getauchten Neubildung, mit der sein Vorspiel anhebt — das Motiv in der Form des ersten Aufzuges, wenn auch im Tempo gedämpft, mehrfach sehr ausgeprägt für Tristan verwandt, so B. 192,5 f.; P. 754 „Wie schwand mir seine Ahnung usw.“. Das Motiv „treibt“, es „jagt“ ihn. Auch B. 198,1—2; P. 777 „Wann löschest du die Sünde“, bringt es mehrfach.

Wir müssen also festhalten, daß wir in Motiv 1 und 2 oder noch ausgesprochener in Motiv 1a und 2 nicht den Gegensatz Tristan/Isolde, sondern den affektlichen Gegensatz Entsagen / Begehren oder Abkehr vom Leben / Drang hin zum Leben zu erkennen haben. Diese beiden Gegenpole sind die geheimen Triebkräfte der ganzen Handlung, sie sind die „Gefühlsmomente“, die nicht immer offen an der Oberfläche sich zeigen, sondern im Innern leben und weben, deren Anwesenheit kundzutun daher, Wagners theoretischen Grundsätzen gemäß, Aufgabe der Musik ist.

Und dringen wir tiefer in die Musik ein, so finden wir, daß in der Tat Wagner an zahlreichen Stellen diese beiden treibenden Kräfte andeutet und zwar sehr oft beide zusammen, wie sie eben beide das gemeinsame treibende Moment bilden. Nicht immer erscheinen die Motive so eng verbunden wie in den Engführungen der Vorspieltakte 12/15, sondern mit Vorliebe in loserem Nacheinander, das aber doch die Beziehungen zu einander unverkennbar beleuchtet, besonders Motiv 1 und 1a treten kaum auf, ohne daß kurz zuvor oder hernach sein affektlicher Gegensatz, Motiv 2, erschiene, das bisweilen auch durch andere aus Motiv 2 stammende Motive positiver Affektrichtung vertreten wird.

Dies hochbedeutende Gestaltungsmoment, das Gegeneinanderfließenlassen der gegensätzlichen Affektströmungen, wird im Vorspiel schon ausgiebig verwendet, wie sich noch ergeben wird. Jetzt soll zunächst in einigen Hauptzügen gezeigt werden, wie es im Drama selbst in die Erscheinung tritt. Da dies überaus feinnervige psychologisch-dramatische Ferment bisher ganz unbeachtet geblieben ist, müssen hier die Beispiele, besonders für den ersten Aufzug, zahlreicher ausfallen, einmal um an Beweiskraft zu gewinnen, dann aber um überhaupt ein anschauliches Bild der Verwendung zu geben; es finden sich allein im 1. Akt mehr als 30 Belegstellen, meist mit mehrfacher Verwendung der beiden Motive. Motiv 2 ist seines größeren Ausmaßes wegen und da es meist in der Oberstimme liegt, leicht zu erkennen und wohl auch meist erkannt worden, Motiv 1 aber und besonders Motiv 1a führen oft ein recht verborgenes Dasein und könnten bisweilen sogar bestritten werden, wenn nicht eben die übrigen ohrenfälligeren Belege vorhanden wären, die zeigen, daß auch die ersteren motivischen Charakter tragen müssen, denn es liegt auf der Hand,

daß Wagner, wenn er einmal ein solch chromatisches Motiv wie 1a sich als Werkstoff gewählt hat, nicht zwischendurch und in Nachbarschaft des Gegenmotivs ein gleiches Gebilde ohne motivische Bedeutung verwendet. Zudem bietet auch der Rhythmus $\underline{\text{—}} \text{—} \underline{\text{—}}$ ein recht ausgeprägtes Charakteristikum, das der Willkür oder vager Kombiniertluft vorbaut. Dieser Rhythmus behält mit Vorliebe die scharfe Akzentuierung des Stammotivs bei: $\frac{6}{8}$  oder C , nimmt aber zwischendurch auch Formen wie  an und zerlegt selbst die unbetonte Mittelnote in zwei chromatische Schritte  und ähnlich. Alle diese Formen finden sich in den folgenden Beispielen vor.

1. Aufzug.

- W 11, 5; P 39 „Nicht eine Träne weinstest du“, zweimalige Engführung; 1a ist hier noch wenig ausgeprägt, W 13, 1—2; P 41/2 und W 23, 3—4; P 72/73 tritt es klarer hervor, besonders in den Bläsern P 73. Bemerkenswert ist auch, daß auf die erste Stelle sofort eine mehrfache Engführung von Motiv 5 mit seiner Umkehrung (W 12, 1—3; P 39/40 „Von der Heimat scheidend“) folgt, also dasselbe Prinzip.
- W 14, 3—4; P 45/46 „Mir erkoren, mir verloren . . .“
- W 16, 1—4; P 50—52 „Weil eine Braut er als Leiche“, Motiv 2 in der Singstimme, Motiv 1a in den 1. Bl., zwei Takte später Motiv 2 in der Oboe; „daß ihr Blick ihn nur nicht erreiche“, Motiv 2 und 5 in der Singstimme, 1a im E. S.; „D, er weiß wohl, warum“, 1a in Singstimme und Str.
- W 43, 4—5; P 141 „Kennst du der Mutter Künste nicht . . .“, Motiv 1 in der Singstimme, 2 im Orch.; desgl. in der Parallelstelle W 54, 2—3; P 179 zu den gleichen Worten.
- W 45, 3—46, 3; P 147/9 „Den hehrsten Trank, ich halt ihn“ usw. Zunächst die Engführung 1a mit 10 (vgl. Vorspiel Takt 26 ff.); dann Motiv 11 viermal mit 1a (Br. und Bl.); und einmal mit 2 kontrapunktiert; dasselbe Verfahren mit Motiv 11 findet sich
- W 52, 2—5; P 170/2 „Wohin soll ich dir folgen? Hörtest du nicht . . .“, sofort an Motiv 2 („Und welchen Trank“) anschließend Motiv 1 (Fag.) und 1a (S. und E. S.).
- W 54, 5—55, 4; P 180/3 „Für tiefstes Weh“, 1 und 2 in den Singstimmen, außerdem mehrfach im Orchester 1a und zum Schluß 2 (1. Bl.).
- W 66, 3—6; P 232/4 Orchesterzwischenpiel nach „Nun laß uns Sühne trinken“, Kontrapunkte zu Motiv 11 wie oben beschrieben, außerdem in Takt 5—6 von „Mäßig“ 1a in den Celli.
- W 71, 1—3; P 246/7 „Ehgemahl zu sein“ usw., Motiv 2 erklingt auf „Ehgemahl“ in der Singstimme, dann Kontrapunkte von 1a und 2 gegen 11 wie oben
- W 75, 1—2; P 262 Stummes Spiel nach dem Trinken. Motiv 1a vom ganzen Orchester, dann nochmals von E. S. und Fag., dazu Motiv 2 in Bl.
- W 77, 4—5; P 274/5 „Du mir verloren . . .“, beide viermal in Engführung.

Am kunstvollsten ist die Verwendung in den 39 letzten Takt des 1. Aufzuges (s. die Tabelle auf der nächsten Seite).

Zur Ergänzung seien aus dem ersten Akt endlich noch die später an anderer Stelle genannten Engführungen von 1 und 1a mit anderen positiv-affektlichen Motiven herangezogen.

W 74, 2; P 259 „Mein die Hälfte“, Motiv 1 mit 5, das den Eingangskafford von Motiv 2 aufweist,

W 75, 5; P 265 „Seligste Frau“, Motiv 1 dreimal mit 13,

W 79, 3—80, 1 „Hohle! Weltentronnen, du mir gewonnen . . .“, hier Motiv 1a mit Verstärkung durch 1 gegen Motiv 10,

Takt	Motiv 1a	Motiv 2
29—28		Oboen, 3., 4. Horn, 1. Violinen
26—23	Engl. Horn, 1. Horn	
23—22		Oboen, Klarinetten (fraglich)
14—12	Oboen, 3., 4. Horn, 1. Fagott (auch von Grunsky erkannt)	
11		Flöten, 1. Violinen, Bratschen
11—10	Klarinetten, Engl. Horn, 1. Horn	
5—4	3. Trompete	kl. Flöte, 1. Oboe, 1. Klarinette, Engl. Horn, dann noch 1. 2. Horn dazu

2. Aufzug.

W 100, 5; P 370 „Nicht ihres Zaubers Macht?“ Vor dem Motiv 2 erklingt in Ob. und Fag.

1a, das kurz vorher bei „trog! Gehorcht ich . . .“ zusammen mit Motiv 11 auftrat.

W 110, 5; P 149 „Ist es kein Traum“. 1a von Tristan, 2 vom Orchester gebracht.

W 150, 4—152, 5; P 606—613 die beiden Strophen „So starben (dürben) wir . . .“ Die erste läuft in Motiv 1a aus: „leben“ (h.), die zweite zeigt (vier und zwei Takte vor Branganes Einsatz) Motiv 2. Man beachte den Akzent; in der Partitur haben nur Bl. und Br. $\frac{3}{4}$, alles übrige $\frac{6}{8}$ -Takt. Das zweite Mal schält sich Motiv 2 aus der Phrase „Varg im Wufen sich uns die Sonne“ heraus. Motiv 1a macht sich in beiden Strophen auch sonst mehrfach bemerkbar (vgl. auch die kanonischen Einsätze von Fagott, Horn, Klarinette, Oboe vor Beginn der ersten Strophe: alle Instrumente laufen in Motiv 1a aus, die Oboe als letzte in doppelten Zeitwerten).

W 178, 1; P 706 Das Orchesterzweischenspiel vor „Verräter! Ha, zur Rache“ zuerst Motiv 2, dann als Kontrapunkt zu mehreren positiven Motiven Motiv 1 (kl., darauf E. h.).

3. Aufzug.

W 192, 5—193, 2, P. 754/5 „Sehnsüchtige Mahnung, nenn' ich dich . . .“ auf „Nicht“ 1a und 2, „was einzig“ 1a (kl., h., Br.), „ein heiß“ 1 (h.), „Todeswonnegrauen“ 2 (kl. und Br.), 1a (Br.).

Schlusszene „Mild und leise“. Hier erscheinen gleich von Anfang an in den Streichern und weben dann fast unablässig in den verschiedensten Instrumenten die in punktiertem Rhythmus absteigenden drei Halbtöne. Motiv 2 erklingt zweimal W 255, 5; P 1003 „Kühlt und seht ihr's nicht?“ (in den zwei Takten davor 1a im h. und Fag.) und W 257, 1; P 1010 „auf sich schwinget“ (vorher 1a in hr. und Ob.). Mit dem Auftreten des umgebildeten Motivs 4 verstummen beide. Endlich zeigt sich in den letzten Takten (3—5 vom Schluß) nicht nur Motiv 2 wieder, sondern gleichzeitig in den Br. angedeutet (ganze Noten tremolo) auch 1a, beide in der Tonlage des ersten Erklingens im Vorspiel.

Das letzte Vorkommen war ebenso verschleiert wie das erste (W. 11,5; P. 39). Ist es Absicht gewesen, das Motiv sich so unvermerkt entwickeln und dann immer ausgesprochener auftreten zu lassen (Höhepunkt Ende des 1. Aktes, Trompete), bis es zum Schluß wieder verblaszt?

Noch bleibt ein Mißverständnis Guido Adlers¹ richtig zu stellen, der unter Be-

¹ a. a. D. S. 262.

zugnahme auf Wagners Brief an Mathilde Wesendonk vom 3. März 1860 das Motiv 2 als „die künstlerische Verklärung der buddhistischen Weltentstehungstheorie“ deutet.

Der Sinn jener Briefstelle ist aber im Zusammenhang folgender: Wagner, der als Fremdling in Paris haust, hat nur noch den einen Wunsch, trotz aller scheinbar unüberwindlichen Hindernisse seinen Tristan aufgeführt zu sehen, dann will er „keinen Tag länger leben“. Allem andern gegenüber ist er von der „vollsten Interesselosigkeit“, fühlt sich „jämmerlich heimatlos. Sehnsüchtig blicke ich oft nach dem Lande Nirwana. Doch Nirwana wird mir schnell wieder Tristan. Sie kennen die buddhistische

Weltentstehungstheorie. Ein Hauch trübt die Himmelsklarheit



das schwillt an, verdichtet sich, und in undurchdringlicher Massenhaftigkeit steht endlich die ganze Welt wieder vor mir. Das ist das alte Los, solange ich noch solch unerlöste Geister um mich habe“. Der Sinn kann nur folgender sein: Das Motiv verdichtet sich ihm zum ganzen Tristanwerk, wie einst aus einem Hauche die buddhistische Welt entstand, und nun fühlt er sich aus seinem Nirwana wieder herausgerissen und der ganzen Welt in ihrer Undurchdringlichkeit gegenüber, durch die er nicht hindurch zu seinem Ziele, der Tristanaufführung, gelangen kann. Und das wird so bleiben, solange er noch solch unerlöste Geister, wie diesen noch nicht zur Aufführung erlösten Tristan, um sich hat. — Das Ganze ist also nur ein Gleichnis und unser Motiv hat mit einer „Verklärung der buddhistischen Weltentstehungstheorie“ nicht das Mindeste zu tun. Leider ist Adlers irriige Auffassung schon in die Literatur (Prüfer) übergegangen.

Es sei darum hier auch die Gelegenheit benutzt, ein ähnliches Mißverstehen Adlers, gleichfalls einer Stelle eines Wesendonkbriefes (vom 9. Juli 1859), die den lustigen Hirtenreigen des dritten Tristanaufzuges betrifft, zu berichtigen. Adler läßt ihn mit Beziehung auf diesen Brief „nicht dem Tristan, sondern dem leibhaftigen Siegfried“¹ angehören. Wagner berichtet hier aber im Gegenteil, daß nach der Beendigung der Komposition des lustigen Reigenes in der heutigen Fassung ihm eine neue „noch viel jubelndere, fast heroisch jubelnde und dabei doch ganz volkstümliche“ Weise eingefallen ist. Schon will er alles ändern, da bemerkt er, daß der scheinbar neue Einfall ja die Weise ist, die bereits dem „leibhaftigen Siegfried“ zugehört; so läßt er es also beim Alten. —

Doch kehren wir noch einmal zu Motiv 2 zurück. Es bleibt noch zu erwähnen, daß seine überaus charakteristische Form mehrfach Anlaß gewesen ist, nach etwaigen Vorläufern oder Vorbildern zu suchen. Solche Vorklänge hat man bei Bach, Mozart, Spohr, Liszt und Schumann festgestellt; Prüfer² stellt sie (ohne Noten) zusammen; die Notenbeispiele selbst finden sich in den Aufsätzen von Istel³ und Seidl⁴. Es ist zweifellos sehr interessant, zu sehen, wie tatsächlich diese so eigenwüchsig anmutende Tonfolge schon mehrfach vorweggenommen worden ist; der Wert dieser Feststellungen

¹ a. a. D. S. 268.

² a. a. D. S. 264.

³ Edgar Istel „Tristanakkorde, eine Reminiszenz. Zschr. „Musik“ VII, S. 24.

⁴ Arthur Seidl, Musikalisches Wochenblatt 1908, Nr. 7.

wird aber dadurch beträchtlich eingeschränkt, daß nicht mit Sicherheit nachzuweisen ist, daß Wagner eine dieser Stellen gekannt hat, so daß sie bewußt oder unbewußt ihm hätte vorschweben können.

Vielleicht darf aber zur Vorbildfrage nicht so sehr des Motivs 2 als vielmehr der ganzen einleitenden Lakte des Tristanvorspiels auf ein Werk hingewiesen werden, von dem nicht nur feststeht, daß Wagner es gekannt, sondern auch, daß er es hoch geschätzt hat und das er u. a. in seiner Abhandlung „Über die Ouvertüre“¹ würdigt — die Oberonouvertüre. Wie von andern großen Männern (Goethe: Tasso, Kranz-motiv) wissen wir auch von Wagner, wie unauslöschlich gerade Jugendeindrücke haften. Die geisterhaften leeren Geigenquinten, das langgezogene a' der Oboe, die den Knaben erschütterten², finden wir in den Ouvertürenanfängen zum Holländer und Rienzi (Trompeten-M) wieder. Analoges scheint mir für Oberon/Tristan festzustellen sein. Hier haben wir in den Einleitungen im Grunde denselben Vorwurf: die Liebesklage; dieselbe Behandlung: zwei einander wiederholt gegenübergestellte sehr kurze Motive, davon beide Male das erste stark punktiert und dazu Solo, ohne Begleitung, beginnend. Sogar der erste Tristanakkord findet sich im vierten Oberontakte, wenn er sich auch anders auflöst, und auch die Art, wie sich im Oberon das d' der 1. Violinen eine Quart über das Cello legt, erinnert lebhaft an $\frac{g'is'}{dis'}$ des 3. Tristantaktes:

Motiv 2

2 Ob.

2 Kl. A.

Engl. H.

2 Fag.

Motiv 1 *pp*

Celli.

¹ Ges. Schriften I, Seite 243 ff. (194 ff.).

² „Mein Leben“, Ges. Schriften XIII, Seite 40.

Solo

1. Viol. con sordini

2. Viol. con sordini

Bratsche. pp

Cello. pp

Man darf aber noch weiter gehen. Als Überleitung zu dem der Hönarie entnommenen Thema „Jetzt gießt sich aus“ erscheint ein kanonischer Einsatz der Streicher, der sich als Umkehrung des ersten Hornthemas erweist. Also selbst die Umkehrung des so starke Verwandtschaft zeigenden ersten Themas ist beiden Werken gemein.

1. Vl.

Hr. 2. Vl. Br. Cello Klar. usw.

Trotz alledem erscheint aber im Tristan das Material so von persönlichem, neuem Geist durchtränkt, daß eine bewußte Benutzung des Oberonschemas nichts Anstößiges hätte; ja, die gewollte Analogie scheint mir hier wahrscheinlicher als eine unbewußte Übernahme, wie sie Wagner etwa im Lannhäusermarsch unterließ.

Über den weiteren Verlauf der Einleitung ist wenig mehr zu sagen. Motiv 3, das keinen wesentlich andern Charakter hat, als Motiv 2, hat eine besondere Nummerierung für die Thementafel nur erhalten, weil seine Form den späteren Neubildungen aus dem Stammotiv 2 noch ähnlicher ist, als dieses selbst. Daß die Einführungen von 3 mit 1a in Takt 11 ff. bisher übersehen worden sind, ist schon gesagt worden.

Hauptteil

I

Takt 17—43,3

Der nun folgende Abschnitt steht unter dem Zeichen der Diatonik. — Ein gewaltiges vollstimmiges Crescendo, in einem ff gipfelnd, unterstreicht den Kontrast zu der bisherigen gedämpften Chromatik schwacher Sologruppen. Das so eingeführte Motiv 4 durchbricht die bisher allein herrschende Chromatik in einem durch Terzensprung gewonnenen Vorhalt der ganzstufigen oberen Nebennote mit Trugschlußverwendung. Über die Herkunft des Motivs aus Motiv 3 können wir nicht im Unklaren bleiben. Seine beiden ersten Noten zeigen ihre Herkunft aus den in Takt 15/16

selbständig gewordenen Ausgangsnoten des Motivs 3. Im übrigen ist Motiv 4 das erste aus der langen Reihe von Umbildungen, die Motiv 2 über Motiv 3 erfährt und für die man am besten ein Grundschema (3a) zugrunde legt. Ein Blick in die Tafel I zeigt, daß diese Neubildungen die erste Dreiachtelnote meist völlig abstoßen, oder aber in einzelne Achtel (Sechzehntel) auflösen, während das 4.—6. Achtel durchweg diatonisch — die Chromatik ist gebrochen! — die bisherige ansteigende Richtung beibehalten. Der Zweinoteninhalte des zweiten Taktes ist geblieben, der Wert der beiden Noten und ihre Gestaltung untereinander und in Beziehung zum ersten Motivteil ist je nach dem Affektgehalt stark verschieden. In diesen zweiten Takt ist der Schwerpunkt der Variation und somit auch des Affektes gelegt — während die vorausgehenden drei Achtel fast auftaktmäßig erleichtert erscheinen.

Nun folgt in Takt 18,4—22,2 eine zusammengehörige Gruppe von drei Motiven (5, 6, 7). Zwar stellt jedes für sich eine besondere Umwandlung des Schemas 3a dar, doch sind sie durch eine skalaartige Aneinanderreihung der ersten drei Motivnoten aufeinander aufgebaut und zu einem Ganzen zusammengefaßt. Außerdem finden wir — das einzige Mal im ganzen Vorspiel — einen Abschluß durch eine (bei den späteren Wiederholungen wegfallende) Kadenz (22,3—23,3), während sonst Motiv auf Motiv ohne jedes Zwischenwerk folgt.

Im Motiv 5 begegnen wir einem der wichtigsten Motive des ganzen Werkes. In der charakteristischen zweiten Motivhälfte ist die erste Note eine Wiederholung der leztvorangegangenen, daran schließt sich eine absteigende Septe, die wir als Umkehrung der uns bereits bekannten steigenden Sexte ansprechen müssen. Diesen Septschritt finden wir dann in Motiv 6 zur Sekunde eingeebnet, den Rhythmus durch Erleichterung der Wiederholungsnote abgewandelt. Ein verwickeltes Gebilde ist Motiv 7: Anfangs dem in 5 (und 6) verwendeten Schema folgend, biegt es, den Septimensschritt zur Quint verflachend, mit entschiedener Wendung in die Bahn des Motivs 1, das nun zum ersten Male sich als zeugungskräftig erweist, aber auch wie 2 seine chromatische Färbung eingebüßt hat. Der absteigende, Motiv 1 folgende Teil unseres Motivs (7a) entlehnt den Rhythmus aus 3a, das gleiche tut die angehängte Kadenz (7b).

Motiv 8 gehört zur Gruppe des Motivs 1. Es besteht aus zwei homogenen Teilen (a und b), die sich zueinander verhalten wie Motiv 5 und 6; b ist das eingeebnete a.

Eine Auflösung des Motivs 3 in chromatische Sechzehntel läßt Motiv 9 entstehen. Im übrigen ist es Motiv 4 am nächsten verwandt, doch hat es statt der oberen die untere Nebennote.

Motiv 10 gleicht in Teil a dem Motiv 5a, Teil b ist wie Nr. 3, aber diatonischer gestaltet. Die erste und letzte Motivnote sind aus der Thesis in die Arsis hinübergebunden, dadurch entsteht bei der sequenzartigen Wiederholung ein synkopisches Gebilde (10c). — Gleichzeitig mit dem Motiv erscheint Motiv 1a in Engführung.

In Motiv 11 haben wir eine erstarrte Form des Motivs 7.

Wie Motiv 7 schöpft auch Motiv 12 aus 1 und 2 zugleich. Der — synkopische — Terzschrift des Anfangs läßt die Herkunft aus der veränderlichen Sexte schon durch seine spätere Dehnbarkeit erkennen (kleine Terz in Takt 30 und 50, große Terz in 32, 52, 53, Quart in 54, 55), die abschließende Abwärtswendung macht die Herkunft des Motivanfangs aus 1 noch deutlicher, dem Schluß liegt das Schema 3a zugrunde.

Als Fortsetzung der mit Takt 26 einsetzenden Kontrapunktik chromatischer Motive (1a und 11) haben wir nunmehr in Takt 33–36 eine neue chromatische Unterströmung festzustellen, wodurch sich der ganze Komplex der Takte 26–36 als Mittelstück aus dem sonst homophon gehaltenen I. Hauptteil und seinen diatonischen Motiven abhebt.

Diese Chromatik (Tafel II, 1), die sich unter der Wiederholung der Takte 19, 4–22, 3 in den Takten 33–36 im Bass hinzieht, zerfällt in einen aufsteigenden und einen absteigenden Ast, erstere mit dem Rhythmus $\bullet \bullet$, letztere $\bullet \bullet \bullet \bullet$. Die Tendenzen von Motiv 1 und 2 scheinen hier vereinigt, und auch im Rhythmus werden wir an sie erinnert: die absteigende nähert sich dem Rhythmus von 1a: $- \cup -$, während das gleichmäßige Aufsteigen vielleicht in etwa mit dem egalisierten Rhythmus von 3a $\cup \cup \cup \cup$ in Parallele gesetzt werden darf, gegen den sie allerdings eine erstarrte Form darstellt. — Da diese chromatische Arabeske nur eine Reihe aneinander gefügter Halbtöne in einem starren Rhythmus, ohne melodische Linie, auch ohne festbemessenen Umfang (wir treffen sie später in wesentlich verlängerter Reihe wieder) ist, so glaubte ich ihr nicht den Namen Motiv beilegen zu sollen, ebensowenig wollte ich sie in die Reihe der anderen Motive einordnen, sondern habe sie mit einigen ähnlichen, verwandten Gebilden, die noch auftauchen werden, in einer besonderen Übersicht (Tafel II) zusammengestellt.

Den dritten, wieder homophonen Unterabschnitt des I. Hauptteils leitet Motiv 13 ein, eine Neubildung aus Schema 3a, auffallend durch die scharfe Melodiebrechung in der unteren Vorhaltsnote. In responsorienartiger Wiederholung erklingt es viermal, darauf in gleicher Weise zweimal Motiv 5.

Wenn wir uns nun über den Affektgehalt der so formal erläuterten Themen Klarheit verschaffen wollen, so springt der Umstand ins Auge, daß sich in den meisten Motiven auf der Arsis der zweiten Hälfte ein Vorhalt findet, der für den Ausdruck des ganzen Motivs und somit auch des Affektgehaltes von größter Bedeutung ist¹.

Wollen wir daher zu einer richtigen Hermeneutik gelangen, so ist es unumgänglich notwendig, zunächst die affektlichen Eigenschaften des Vorhaltes in seinen verschiedenen Formen zu erörtern. Da dies systematisch, und ohne zu Wiederholungen zu kommen, nur in größerem Zusammenhange erfolgen kann, so ist der Affektdeutung des Vorhaltes ein besonderer Exkurs gewidmet, der nun zunächst folgen möge.

Affektliche Bedeutung des Vorhaltes.

Die Deutung des Charakters des Vorhaltes muß für die Hermeneutik von besonderer Bedeutung sein, da er eines der wichtigsten Ausdrucksmittel der neueren Musik bildet.

Gleichwohl fehlen bislang noch systematische Untersuchungen über die ästhetischen Wirkungen des Vorhaltes und deren Ursachen, wie auch seine verschiedenartigen Gestaltungen nach der technischen Seite wohl kaum in dem Maße Beachtung gefunden haben, wie man hätte erwarten sollen. Am feinsinnigsten spürt nach dieser Seite Rietsch²

¹ Man vergleiche hierzu auch Berlioz' Urteil über das Tristanvorspiel: Gesammelte Schriften, übers. von R. Pohl, Leipzig 1877, 5. Bd. Seite 353 (A travers Chants).

² H. Rietsch, Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrh. Leipzig 1900, bes. S. 40 ff.

dem Vorhalte nach, doch hat er leider das Ästhetische nicht in den Kreis seiner Betrachtungen einbezogen. — Wo andere dies versuchten, beschränkten sie sich auf allgemeinere, oft mehr oder weniger banale Charakterisierungen, wie etwa Schreyer¹ „der hauptsächlich Zweck des Vorhalts ist, den musikalischen Ausdruck zu erhöhen . . . er ist eine Ausschmückung der Melodie“, oder man begnügte sich mit Gelegenheitsresultaten und Einzelergebnissen, wie der „schwärmerischen Serte“, des „sentimentalen Unterhalbtönen der Terz“ oder der „leidenschaftlich empfindsamen lydischen Quarte“ vor dem Durdreiklang, die Eugen Schmitz² zusammenstellt. — Auch die Psychologie hat dies Gebiet bisher nur gestreift, wie denn auch Wundt³ zugibt, daß überhaupt „die Analyse der Gefühlstöne der Klangempfindungen, besonders auch in ihren Beziehungen zu der ästhetischen Verwendung der Klänge, fast noch ganz eine Aufgabe der Zukunft“ ist. Immerhin ist dies Gebiet schon in Angriff genommen; so legte Sartorius⁴ Ergebnisse über den „Gefühlscharakter einiger Akkordfolgen und seinen respiratorischen Ausdruck“ vor, die allerdings für den Vorhalt im Besonderen nur zum geringen Teile in Betracht kommen.

Bei dieser Sachlage ist es wohl angebracht, zu versuchen, einige Grundlinien zu ziehen, die über die Komponenten der ästhetischen Wirkung des Vorhalts zu größerer Klarheit kommen lassen. Wir können den Vorhalt als einen in die melodische Linie eingeschalteten Widerstand ansehen, wir finden in ihm und seiner Auflösung, wie schon die Benennungen sagen, Spannung und Lösung des Affektes.

Die Komponenten der Vorhaltswirkungen sind eine horizontal verlaufende, melodische und eine vertikal sich auswirkende, akkordliche. Die letztere tritt schon mit dem Erklängen des Vorhaltes durch das sich ergebende Klanggebilde ein, die melodische kann aber erst zur Geltung kommen, wenn die Hauptnote, die Auflösung, erklingt oder mit Sicherheit vorausgenommen werden kann; denn erst dann erfassen wir den Vorhalt klar als solchen und erkennen, in welcher Stimme er auftritt.

Gleich die ersten Takte des Vorspiels sind für die Erkenntnis der doppelten Wirkungsmöglichkeiten lehrreich. In den Vorhalten der Takte 3 und 4 tritt die akkordliche Wirkung sofort ein, schon mit dem ersten Achtel der beiden Takte reagieren wir auf die Akkorde; die melodische Wirkung kann sich aber erst einstellen, wenn wir hören, wie das *gis'* sich nach *a'*, das *ais'* nach *h'* auflösen. Würde Takt 4 wie folgt lauten:



so wäre während der Dauer des ersten Taktakkords für das Ohr nicht das Mindeste verändert, weiterhin zeigte uns aber die zweite Harmonie im Gegensatz zur Originalfassung nicht das *ais'* als Vorhalt zu *h'*, vielmehr wäre nun der erste Akkord der Dominantseptimenakkord von *dis* mit der alterierten Quinte, nämlich *e'* statt *eis'*.

¹ Joh. Schreyer, Lehrbuch der Harmonie . . . Leipzig 1919, S. 24 f.

² Eugen Schmitz, Musikästhetik, Leipzig 1915, S. 88.

³ Wilh. Wundt, Grundzüge d. physiol. Psychologie, 1910, II. Band S. 337.

⁴ H. Sartorius im 8. Band der Psychologischen Studien v. Wundt, S. 1—46.

Oder nehmen wir folgendes originales Beispiel aus dem ersten Aufzug:

B 35,1; P 113

Hier sehen wir mit größter Deutlichkeit, wie einstweilen nur die affordliche Wirkung sich geltend machen kann. Wir wittern zwar den Vorhalt, können aber nicht erkennen, wo er ist: Wird das des' des 2. Taktes sich nach c', oder das A nach As sich auflösen, werden wir nach Fdur oder nach Desdur kommen? Schließlich tritt keines von beiden ein, sondern ein Unerwartetes: A und des' (= cis') bleiben, und f' geht nach e', wir gelangen nach Adur.

Sind wir uns so über das Wesen der beiden Wirkungsmöglichkeiten klar (melodisch und harmonisch), so können wir zu ihrer Einzelbetrachtung übergehen.

Für die melodische Seite ergeben sich folgende Gesichtspunkte:

1. Ist der Vorhalt die obere oder die untere Nebennote?
2. Welches ist die vorherige Richtung der Melodie- und Affektlinie?
3. Ist der Tonschritt ein ganzer oder ein halber?

Punkt 1 und 2 müssen im wesentlichen zusammen behandelt werden. Zunächst betrachten wir, um dem Wesen des Vorhaltes näher zu kommen, die ihn enthaltende Melodie, indem wir den Vorhalt fortfallen, also sofort die Hauptnote eintreten lassen, und vergleichen dann den Unterschied, der sich im Affekt ergibt, wenn der Vorhalt wieder hinzutritt. Wir müssen daher vorab zur Klarheit darüber gelangen, welchen Affekt wir in der vorhaltlosen Phrase feststellen können, ob er sich in steigender oder fallender Entwicklung befindet; letzteres wird meist mit der Richtung der Melodie übereinstimmen. Der Vergleich wird dann zeigen, daß bei steigender Affektentwicklung und Melodierichtung der melodischen Phrase der Vorhalt der oberen Nebennote die positive Affektrichtung verstärkt, einen Plusstand gegen das Affektniveau darstellt, das in dem Akkord seiner Auflösung erreicht wird. — Der Vorhalt der unteren Nebennote wird aber eine Hemmung, Verzögerung oder sogar einen vorübergehenden Umschlag in dieser Entwicklung hervorrufen, einen Minusstand gegen das Affektniveau der Auflösung bedeuten.

Umgekehrt wird bei fallender Affektentwicklung und Melodierichtung die untere Nebennote den Plusstand in diesem negativen Sinne bedeuten, die obere dagegen die Hemmung.

So ergibt sich aus der melodischen Linie ganz von selbst eine Affektkurve, die mit dieser zusammenfällt, und wir können den Affektstand der Auflösung als Normalwagerechte durch sie ziehen.

Fassen wir die so gewonnenen Ergebnisse zusammen, so gibt die obere Nebennote uns eine positive, aktive, handelnde Entwicklung der Affekte in Richtung von Kraft, Zuversicht, Freude, Zorn usw., die untere eine negative, passive, leidende, Schwäche, Zweifel, Trauer, Mitleid und dgl. Oder noch allgemeiner liegt im oberen Vorhalt eine Steigerung, ein Überquellen, ein volles sich Ergießen in die Auflösung,

der Vorhalt von unten bedeutet eine Hemmung, einen Mangel, ein sich Heranringen an den Stand der Auflösung. Oder wenn wir den oben gewählten Vergleich des Widerstandes heranziehen, so geht die Affektwelle des oberen Vorhaltes aufschäumend darüber hinweg, die des unteren drängt sich mühsam darunter her. —

Mit dieser Erscheinung verbunden ist der scheinbare Gegensatz, daß in der Auflösung des Vorhaltes von oben ein Diminuendo sich ausprägt, in dem von unten nach oben aber ein Crescendo; im ersteren Vorhalt hatten wir die Erfüllung, im letzteren liegt eine Erwartung.

Zu Punkt 2 sei noch ergänzend erwähnt, daß je stärker die Melodiebrechung ist, desto mehr auch der Vorhalt hervortritt, also in steigender Linie die untere, in fallender die obere Nebennote. Es ist dies aber mehr ein sekundäres Moment, dessen Erscheinung sich übrigens auch sinnfällig in der Melodiekurve ausprägt.

Bildet der Vorhalt die Wiederholung des letzten Melodietons (also weder Steigen noch Fallen der Linie), so kommt eine dem Wesen der Wiederholung entsprechende unterstreichende, bestätigende Wirkung zustande.

Punkt 3, die Größe des Vorhaltschrittes, ergänzt die zu 1 und 2 gewonnenen Ergebnisse. Das Naturgemäße scheint zu sein, daß der größere Tonschritt ($\frac{1}{4}$ Ton) den Unterschied gegen das Affektniveau der Auflösung auch größer erscheinen läßt, als der kleinere ($\frac{1}{2}$ Ton). Dies trifft auch für die obere Nebennote zu, denn die Schilderung des Positiven, des Überschusses an Kraft nimmt an Eindringlichkeit zu, wenn die breite Überfülle betont wird (Ganzschritt), das Negative gewinnt aber durch die scharfe Nebeneinanderstellung an Prägnanz (Halbschritt). So ist denn auch zu beachten, daß der Vorhalt von unten durchweg halbtönig, der von oben in der Mehrzahl ganz ist.

Nachstehend sind die Motive des Vorspiels, welche in der ersten Note ihres zweiten Teils, also der ersten hinter dem Generaltaktstrich, der sich auf Tafel I durch alle aus Motiv 2 gebildeten Varianten zieht, einen Vorhalt aufweisen, nach diesen Gesichtspunkten zusammengestellt. (+ und ++ beziehen sich auf die dort in gleicher Weise gekennzeichneten Noten.)

obere Nebennote ganztönig: 4, 6, 7, 14, 16, 20,
 halbtönig: 8⁺ und 8⁺⁺, 16 (Takt 71), 7 (Takt 101),
 untere Nebennote ganztönig: —,
 halbtönig: 2, 3, 9, 10, 12, 13, 15,
 Tonwiederholung: 6, 7⁺, 8⁺⁺, 12.

Die oberen Nebennoten haben gemeinsam die Abgabe eines Affektüberschusses, die unteren das sich Heranarbeiten an das Niveau des Hauptakkords; 13 und 15, die eine stark gebrochene Melodieführung haben, zeigen das Eintreten in den Minusstand des Affektes im Augenblick des Erklingens des Vorhaltes. Motiv 15 ist übrigens eine fallende Tonfolge mit positiver Affektrichtung, die Abwärtsbewegung ist lediglich durch den voranaegangenen 32stel-Lauf bedingt. Auch die sequenzartig steigende Wiederholung zeigt die positive Entwicklung. — Die ganzstufige untere Nebennote ist nicht verwandt.

Diese ausschließlich dem Vorspiel entnommenen Beispiele sind zweckmäßig noch durch folgende erst später sich einstellende Umformungen des Motivs 2 zu vervollständigen:

B 56,3;
 P 186

B 168,3;
 P 678

das erste zeigt aktive Entwicklung (Isoldens Rache), das zweite passive (Markes „Wohlwollen“; vgl. Wagners Brief an Porges¹ 15. 5. 1867).

Die oben entwickelten Gesichtspunkte gelten natürlich in erster Linie „ceteris paribus“. Es müssen daher bei Hinzuziehung der Beispiele Ungleichheiten entsprechend berücksichtigt werden, so bei Motiv 4 fortissimo und $\frac{3}{8}$ -Wert gegen Motiv 13 piano und $\frac{1}{8}$ -Wert.

Wir wenden uns nunmehr den vertikalen Wirkungen, die also in den Akkorden liegen, zu.

Daß durch den Vorhalt ein vom Akkord der Auflösung verschiedenes Gebilde entsteht, leuchtet ohne weiteres ein. Ob wir es als selbständig, als besonderen Akkord gelten lassen wollen oder eben nur als Vorhalt, als vorne an den Akkord angefügten Fremdkörper, scheint gleichgültig, wenigstens was seine Affektdeutung angeht, denn wir deuten nur das, was wir hören. Und doch ist es von Wichtigkeit. Es sind nämlich folgende Möglichkeiten vorhanden:

1. Wir fassen den mit Eintreten des Vorhalts erklingenden Akkord selbständig auf, den Vorhalt als seinen integrierenden Bestandteil; damit würde also dieser Akkord und die folgende Auflösung, jeder selbständig auf unser Gefühl wirken (vertikale Wirkung).

2. Wir nehmen die zu erwartende Auflösung bereits in Gedanken vorweg, erfassen also gewissermaßen sofort den Hauptakkord, hören schon die noch nicht erfolgte Auflösung im voraus und empfinden deren Affekthalt vorweg, so daß eine eigene Akkordwirkung des Vorhaltes gar nicht zustande kommt (horizontale Wirkung).

Das erstere wird zunächst als das wahrscheinlichere erscheinen, es trifft ohne Zweifel oft auch ein. In Fällen wie dem zweiten Beispiel dieses Exkurses ist auch gar nichts anderes möglich, denn wir wissen ja nicht, wie und wo sich die Auflösung gestalten wird, können sie daher auch nicht vorwegnehmen. Solche Fälle sind in diesem Zusammenhange nur in Kürze zu erörtern; die besonders innige Verbindung, die nach unsern Begriffen den Vorhalt mit seiner Auflösung verknüpft, ist dann nur noch ein Begriff, der vom akkordtheoretischen Standpunkt zu bewerten ist: wir haben zwei Akkorde, die nach den Regeln der Kunst miteinander verbunden sind. Ja wir werden vielleicht zunächst uns geneigt fühlen, diesen Standpunkt als den überhaupt allein günstigen zu betrachten und die Möglichkeit einer Wirkung wie unter 2 ange deutet, abzuweisen. Dennoch scheint mir diese häufig vorzuliegen.

Die Lage wird nämlich oft die sein, daß für das Ohr nur eine Auflösung möglich oder zu erwarten ist, daß also der Hörer mit unbedingter Sicherheit sich sofort auf diese eine Auflösung einstellt und in ihrer Wirkung unwillkürlich und

¹ Porges a. a. O. Seite III.

unbewußt vorwegnimmt. So spricht auch Schönberg¹ von der „bekannten Wirkung gewisser ständiger, flüchtigeartiger Wendungen, deren befriedigende Auflösung vom Gedächtnis zugesichert und vom Gehör antizipiert wird“.

Um zur Klarheit zu kommen, wollen wir die Verhältnisse so einfach wie möglich wählen und vom Durdreiklang und der ganzstufigen oberen Nebennote als Vorhalt ausgehen. Den Charakter der oberen Nebennote kennen wir bereits, den Affekthalt des Durdreiklangs gilt es noch kurz festzulegen.

Wir betrachten ihn in drei verschiedenen Lagen, mit 1. der Oktave, 2. der Terz, 3. der Quinte in der Melodiestimme. Die Affektunterschiede sind recht erheblich. Im allgemeinen hat schon Dubižky² die Unterschiede im Durdreiklang wie folgt zu charakterisieren unternommen: „Es ist nicht gleichgültig, ob in einem Akkorde als Oberstimme die feste Prim, die weichere Terz oder die unentschiedene Quinte erscheint“. Vielleicht kommen wir aber am besten zur Erkenntnis der Wesensunterschiede, wenn wir ihre Verwendung in den Schlußbildungen betrachten, wo sie sich am freiesten auswirken können:

1 bringt hier den Eindruck der vollsten klaren Ausgeglichenheit und Entspannung hervor,

2 läßt demgegenüber das Fortbestehen eines gewissen Spannungsrestes empfinden,

3 löst diesen Rest zur höchsten Freiheit, hinaus aus aller Erden schwere.

Gehen wir von der Terz (2) aus, so bedeuten die Oktave und Quint beide gemeinsam die völlige Entspannung, aber in entgegengesetzter Richtung: die Oktave zur gänzlichen Beruhigung in einem Punkte, die Quint zur schrankenlosen Ausstrahlung nach allen Seiten.

Eine Bestätigung dieser Affektdeutung finden wir, wenn wir daraufhin z. B. die Satzschlüsse der Beethovenschen Sinfonien und die Aktschlüsse bei Wagner ins Auge fassen. Weitauß am häufigsten ist der Schluß auf der Tonika; Abweichungen finden wir nur

Terz: Beethoven: III, 3; VI, 2; VIII, 1; IX, 3.

Wagner: Siegfried II.

Quint: Beethoven: Belege fehlen; (VII, 2 kommt, da Moll, nicht in Betracht).

Wagner: Rheingold, Tristan III, Götterdämmerung III, Parsifal I und III.

Diese Beispiele, verglichen mit den obigen Ergebnissen, ergeben eine Bestätigung: Die Terz bietet keine unbedingt abschließende Endwirkung, sondern läßt eine Fortsetzung erwarten. Besonders charakteristisch ist da der Schluß des 2. Siegfriedaktes, wo Siegfried dem Waldbogel folgt, in eine neue Welt hinein. Die Quint dagegen erhebt uns endgültig in Triumph (Rheingold) oder in die transzendentalen Höhen der Erlösung, Auflösung.

Als Beweis für die nähere Verwandtschaft zwischen Oktav und Quint gegenüber der Terz möge ihre Verbindung in Tristan I und Walküre III dienen. Ein Schluß auf der Terz am Ende eines ganzen Werkes kommt nicht vor.

Nachdem wir so über den Charakter der drei Lagen des Durdreiklanges Klarheit zu gewinnen versucht haben, lassen wir den Vorhalt der ganzstufigen oberen Neben-

¹ Arnold Schönberg, Harmonielehre, Wien 1911, S. 373.

² Franz Dubižky, Der Charakter der Akkorde bei Wagner, ZfMf Jahrgang 14, Seite 194.

note hinzutreten. Wir bekommen dadurch jedesmal im Vorhalt ein Plus gegen den Affektstand, den wir soeben in den drei Akkordformen gefunden haben. (Um auch für die Terzlage den ganzstufigen Vorhalt zu erhalten, müssen wir allerdings in der Praxis den entstehenden Trugschluß mit in den Kauf nehmen oder den Dreiklang der IV. Stufe wählen.) Lassen wir nun diese drei Akkordfolgen auf uns wirken, so empfinden wir, daß die Vorhalte in uns nur das der oberen Nebennote eigene Gefühl des Überquellens in Verbindung mit denselben eben festgestellten, dem betreffenden Durdreiklang eigenen, Affektwirkungen hervorbringen; von einem neuen, fremden Affekt, herrührend aus einem durch Hinzutreten der Vorhaltnote zum Dreiklang etwa zu konstruierenden Septimen- oder Nonenakkorden verspüren wir aber nichts. Selbst die beim Sextvorhalt entstehende Scheinkonsonanz des Sextakkordes wird uns nicht bewußt.

Zu der bestehenbleibenden näheren Verwandtschaft zwischen Oktav und Quint gegenüber der Terz kommt jetzt noch hinzu, daß die Dissonanz der Sexte und Sekunde gegen die Nachbarintervalle immer $1/1$ Ton bleibt, während die Quarte gegen die Terz mit $1/2$ Ton dissoniert, also — im Übrigen gleiche Lagen vorausgesetzt — ungünstigere Schwingungsverhältnisse ergibt. Auch dies wird mitbestimmend für die gebundenere Wirkung sein. —

Die Tristanmusik bietet nun im Vorspiel für die ganzstufige obere Nebennote in Verbindung mit dem Durdreiklang den Fall der Quart vor der Terz (Motive 4 und 14 der Tafel I, Beispiel 1 und 2 der Tafel III). Wir haben aber auch Umbildungen dieses Motivs mit den Vorhalten der Sexte und None. Wir entnehmen sie dem Schlusse des ganzen Werkes, Isoldens Verklärung, den Takten 20/18 vor dem Schluß (Beispiel III, 3) und 9/7 vor dem Schluß (Beispiel III, 4). Bei den Vorspiel-motiven gelangt ein machtvolles Sehnen zwar zum Überströmen, aber nicht so, daß die Gefühlsentladung zur völligen Befreiung führte, die hohe Spannung bleibt auch weiter bestehen; dagegen empfinden wir die befreiende Wirkung bei der Sexte in der Schlussszene, die Seele spannt weit ihre Flügel aus und entschwebt aller Last der Materie. Die in die Oktave ausklingende None endlich breitet das Gefühl vollkommener Beruhigung, endgültigen zum Stillstand Kommens über das Ganze.

Wir sehen aus der Gegenüberstellung dieser vier Fassungen des Motivs, daß es kein Zufall ist, wenn im Vorspiel nur der Quartvorhalt verwendet worden ist. An den Stellen, wo wir ihn finden, soll eben alles noch in der Spannung des Leidenschaftsaffektes befangen bleiben. Auch die eruptive Wirkung, die hier der Trugschluß hinzubringt, die in ihrer Wirkung doch eher nach der befreienden Richtung liegt, vermag das nicht zu verwischen. — Das Gefühl der Befreiung darf erst durchbrechen, nachdem die Liebenden den Bann gesprengt haben, und so erfolgt der Übergang zur Sexte im Vorspiel zum 2. Akt. Die Form Sexte/Quint bleibt nun vorherrschend. Erst ganz am Ende des 3. Aktes, wenn die Leidenschaft völlig abgeklärt, „ertrunken, versunken“ ist, nimmt das Motiv die entschiedenste Form der Beruhigung: None zur Oktave an.

Die zweite Form (Sexte/Quint) weist einige Zwischenstufen auf, die gleichfalls auf Tafel III, Beispiele 5 und 6 verzeichnet sind. Bei ihnen tritt in der Sequenz der Durdreiklang als Sextakkord auf; hierdurch hebt sich das lebenskräftigere, warmblütige Element hervor, welches dann in Beispiel 3 einer transzendentaleren Färbung

weicht. (Ich stimme hier nicht mit Dubigky überein, der dem Sertafford allgemein einen weicherer Charakter als der Grundform zuschreibt¹, und die Entwicklung dieses Motives scheint mir Recht zu geben.)

Im 2. Akt findet sich das Motiv vorübergehend auch ohne Vorhalt (Beispiel III, 7). Hier leitet es die aller Leidenschaft entkleidete, asketische Aufforderung Tristans an Isolde, ihm in den Tod zu folgen, ein. Aus dieser Fassung erkennen wir, welche Affektfülle der Vorhalt überhaupt erst in das Motiv hineingebracht hat.

Eine interessante Parallele zu diesen Tristanmotiven, eine Reminiszenz im Quintett der Meistersinger (Beispiel III, 8), möge das Bild noch ergänzen. Wir haben hier bei + den Vorhalt der Quarte über dem Molldreiklang und darauf bei ++ über dem Durdreiklang. Während bei dem letzteren die Wirkung natürlich die gleiche ist, wie in den entsprechenden Quartbeispielen des Tristan, finden wir für den Vorhalt über dem Molldreiklang eine Gefühlsfärbung, die eher eine Annäherung an den Nonen- und Sextvorhalt bedeutet; sie ist klarer, freier, ohne das Brünstige des Quartvorhaltes über dem Durakkord.

Es bleibt uns hier die Wahl, die Umfärbung auf den anders gearteten Charakter des Molldreiklanges allein zurückzuführen oder aber auch in Betracht zu ziehen, daß die Dissonanzverhältnisse der Quart im Molldreiklange identisch sind mit denjenigen von Tert und Sekunde im Durdreiklang, denn jetzt dissoniert auch die Quart mit 1/1 Ton als kleinster Differenz. — Die Wirkungsähnlichkeit kann aber auch darin liegen, daß wir den Vorhalt als 'ges' nicht als Quart/Tert auf es moll, sondern als None/Oktave in Ges dur auffassen, also nicht akkordlich, sondern tonal empfinden, so daß das horizontale Moment auch von dieser Seite beleuchtet überwiegen würde.

Schalten wir aber das im engeren Sinne nicht hierher gehörende Meistersinger-motiv aus und ziehen den Schluß aus den betrachteten Tristanabwandlungen des Motives, so finden wir bestätigt, daß in ihnen für den Vorhalt eine akkordliche Sonderwirkung nicht zustande gekommen ist, vielmehr eine Vorwegnahme des Hauptakkordes erfolgte, da unser Ohr, durch die Erfahrung geübt, die tatsächlich eintretende Auflösung als die einzig zu erwartende schon hörte, bevor sie erklungen war. — Hier können wir vielleicht ein Ergebnis von Sartorius² heranziehen, obgleich im allgemeinen solche Untersuchungen, die einen andern Endzweck haben, für die angewandte Ästhetik ein sehr sprödes Material sind, zumal sie auch den Charakter der Akkorde isoliert und nicht im Verbande einer lebendigen Phrase ergründen wollen. Sartorius schreibt von der Wirkung einer Akkordfolge e' gis' c''/e' gis' h', daß „hier allgemein eine eigenartig einförmige Grundstimmung angegeben“ worden sei. In diesem wenn auch für uns mageren Ergebnis scheint eine Bestätigung dessen zu liegen, daß eine Vorwegnahme der Auflösung des c'' nach h' mit gleichzeitiger Erfassung der Durkonsonanz die „einförmige Grundstimmung“ hat entstehen lassen. —

Eine ausgesprochen vertikale Wirkung ist aber bei Motiv 12 (Beispiel Takt 30/31) festzustellen:

¹ a. a. D. Seite 196.

² a. a. D. Seite 15.



wir haben hier im ersten Achtel des zweiten Motivtaktes zwei Vorhalte: *gis'* vor *a'* und im Tenor *dis* vor *e*. So erscheint der Doppelvorhalt vor dem Sextakkord *a* moll als Scheinkonsonanz *Gisdur*. Die dann folgende Auflösung vorwegzunehmen, ist hier kaum möglich, vielmehr wird das Ohr die Scheinkonsonanz zunächst als Konsonanz auffassen und als ruhig und ausgeglichen empfinden, wobei der Sextakkord noch einen Unterton von Kraft gibt. Durch die dann sich aber einstellende Entwicklung, die Weiterführung nach *a*, erscheint der alte Akkord plötzlich schwankend und matt. Das Moment des Schwankenden läßt sich daraus erklären, daß die Stütze der *Gisdur*-Konsonanz sich als trügerisch erweist, hierin ist eine akkordliche Wirkung, die eine Umstellung in uns erforderlich macht, zu erblicken; das Charakteristikum der Mattigkeit können wir durch die eingeschaltete untere Nebennote erklären, es ist dies die melodische Wirkung. —

Hiermit scheinen mir die oben aufgestellten Hauptgesichtspunkte für die Deutung des Vorhaltes im Prinzip genügend beleuchtet. Daß mit diesen Richtlinien nicht die sämtlichen Faktoren, die bei der Vorhaltwirkung mitsprechen, erfaßt sind, ist einleuchtend. Es sei nur an die modulatorischen Momente, die sich oft geltend machen und die wir auch schon in dem Trugschluß der lydischen Quarte erwähnten, erinnert, oder auf die Richtungsbedingungen hingewiesen, die durch Sequenzen und Analogiebildungen entstehen können. Es kam hier nur darauf an, zu versuchen, einmal einige Hauptmerkmale hervorzuheben, die auf alle Einzelfälle mit Aussicht auf Erfolg, auf Erleichterung der affektlichen Erfassung anwendbar sein dürften. Sie haben mir als Grundlage für die Affektdeutung der Vorhalte in den Vorhaltmotiven gedient, oder vielmehr sind sie das Ergebnis der mannigfachen Überlegungen bei deren Deutung. Wie weit sie sich bewähren, muß sich in der Zukunft herausstellen.


Wir wenden uns nunmehr der allgemeinen affektlichen Deutung der Motive des I. Hauptabschnitts des *Tristan*vorspiels zu.

Mit eruptiver Gewalt sprengt Motiv 4 die Fesseln. Nach machtvollem Drängen aus der Sehnsucht heraus der Erfüllung entgegen läßt der kraftstrotzende Vorhalt, der ungestüm eigenwillige Bahnen einschlagende Trugschluß das Liebesbegehren nun ungehemmt in breitem Strome sich ergießen.

Wie von einer mächtigen Woge getragen, breitet sich dies Gefühl in den Motiven 5—7 aus. Es ist, als ob nach einem Übermaß von Affekt, das die Zunge lähmte, nun die Lippen überfließen. Wie Beteuerungen klingen die Tonwiederholungen, und das sich ineinander Versenken findet in dem Septschritt nach unten seinen Ausdruck; gleichzeitig tritt damit eine gewisse Entspannung, ein „Versinken“, ein. Diese Entspannung spricht auch aus Motiv 6, das, dem Motiv 5 sonst gleich, auf dem

schwächeren Fundament des Quartsextakkords steht und in die Sekunde abklingt. Motiv 7 setzt dies Abflauen der Gefühlswelle fort, indem es wieder in das Sehnen (steigende Sept) und die Trauer (fallende Tonfolgen) zurückleitet, was auch in der Kadenz zum Ausdruck kommt. — So sehen wir in der Folge dieser in sich zu einem Ganzen gerundeten drei Themen ein Durcheinanderfließen von Steigerung und Nachlassen: das zuversichtliche Aufeinanderbauen der drei Motivanfänge suggeriert uns ein Zunehmen des Affekts, während der Einzelinhalt der Themen und die Weiterführung ein Abebben erkennen lassen.

Motiv 8 führt uns der Anfangsstimmung, des Motivs 1, noch näher, die allerdings durch die Diatonik aufgehellert bleibt. Es bedeutet eine nachschlagende, ausgleichende Welle zwischen der Leidenschaft der Gruppe 5—7 und der weichen, sich mit Motiv 10 anschließenden Stimmung, zu der uns Motiv 9 hinträgt, in die Höhe zwar, aber nicht mit der elementaren Kraft des Motivs 4, sondern mühsam, wie unter einer Last (lang sich hinziehende Halbschrittfolge und untere Vorhaltnote).

Nicht mehr im Freskostil des viertaktigen Crescendo (Takt 18—21), sondern mit wiederholtem Diminuendo, das sich nur in den verhaltenen Synkopen  wie atmend, neues Leben einziehend, weitet, trägt das Cello das Motiv 10 vor. Die Bindung über die Arsis, das Fehlen der Tonwiederholung des Motivs 5 und das zarte sich wieder Emporranken zeigen uns ein in seiner Schwäche unendlich süß und sehrend gehauchtes sich Hingeben. Die wie mit Silberstift unter das Motiv gezogene Melodie von 1a färbt es noch elegischer.

Diese durch Motiv 1a schon hervorgebrachte Trübung verdichtet sich nun in dem unheildrohenden Motiv 11, das, sich vorwärtswälzend, alles Leben erdrücken, mit sich in den Abgrund reißen möchte.

Motiv 12 zeigt einen zwiespältigen Charakter. Der — Anfang mit dem durch einen kräftigen Bläserinsatz unterstrichenen herübergebundenen Achtel und dem Terzschrift zeigt ein sehndes sich Emporreissen, das aber nur zu schnell ermattet, so daß der Ausgang wenig kräftig klingt, wenn auch eine leise Zuversicht, das Streben, einen Ausweg nach oben zu gewinnen, vorhanden ist, der auch in der Weitung der kleinen Terz in die große bei der Wiederholung sich geltend macht. —

Im Bass tritt nun die oben beschriebene Chromatik II, 1 hervor. Sie ist nicht nur Fortsetzung, sondern auch Steigerung der aus Motiv 1a und 11 gebildeten Linie, der gewollte Gegensatz zu der diatonischen Melodik der Oberstimme. Die Kontraste der Diatonik und Chromatik werden hier noch stärker zum Ausdruck gebracht: waren eben die blasseren diatonischen Motive 10 und 12 mit einer Chromatik zusammengebracht, die noch eine melodische Linie aufwies (Motiv 1a und 11), so werden jetzt gerade die Motive, die wir als die lebenswärmsten unter den diatonischen kennen gelernt haben (5—7), ja die durch Verlegung in die obere Oktave und Übergang an die Holzbläser noch an Glanz gewonnen haben, nun mit der potenzierten, der melodischen Linie beraubten Chromatik kontrapunktiert. Es ist ein ausgesprochener Kampf, der sich so entwickeln muß, von dem wir in Takt 33—36 allerdings nur die Einleitung sehen.

Einstweilen bleibt die Diatonik siegreich und strömt wieder in reinem Fluß dahin. Allerdings hat das nun erklingende Motiv 13 einen zagenden, schüchtern

fragenden, nur leise hoffenden Charakter, gewinnt aber in der schon erwähnten „Zwiesprache“ und Transposition in die Obersekunde an Zuversicht („belebend“), die in dem gefühldurchtränkten Motiv 5 noch zunimmt, so daß der erste große Abschnitt des Hauptteils durchaus hoffnungsvoll ausklingt.

Ein kritischer Rückblick auf die bisherigen Deutungsergebnisse für die in dem Abschnitt I auftretenden Motive läßt uns zunächst Motiv 4 betrachten. Ursprünglich hatte Wolzogen es als Tristanmotiv aufgefaßt (heute ist er davon zurückgekommen), zweifellos mit Rücksicht auf die äußeren Vorgänge bei

a) B 15, 1; P 47 „Dort den Helden“,

b) B 17, 5; P 57 „(Tristan faßt sich schnell)“,

B 18, 2; P 58 Zwischenspiel nach Tristans Worten „... traute Magd?“

Hier zeigt das Motiv uns aber die inneren Vorgänge, wie in Isolde (a) und in Tristan (b) die Affekte anklingen, Erinnerungen aufleben an das, was später Isolde erzählt: „Er sah mir in die Augen“ B. 29,3; P. 92 (diese Stelle wird später zu besprechen sein). Wolzogens Charakterisierung „heroisch sich empor-schwingend“ scheint mir auch mehr eine Anpassung an den gewählten Namen, eher die Folge als der Grund der Benennung gewesen zu sein. — Trotzdem blieben die späteren Ausdeuter Wolzogen zum größten Teil treu, sogar Pfohl, der sonst oft selbständig charakterisiert, findet hier nur das Wort „pathetisches Tristanmotiv“ (S. 52), und der Trugschluß wird ihm zum Symbol für den „Trug des Herzens“ (S. 63). Cotard nennt es in Anlehnung an das Vorkommen vor dem großen Liebesgeständnis „motif de la passion désormais relevée“ (S. 49) und Vogl empfindet es als „tiefes Atemholen und Weiten der Brust“ (S. 81), kommt aber, um seine philosophischen Gedankengänge, die ihm offenbar die Hauptsache sind, nicht zu stören, nicht zur Auswertung des affektlichen Ergebnisses, wird sich der überwältigenden Kraft, die den wenigen Noten entströmt, nicht voll bewußt. Im Drama selbst kommt diese am stärksten als Einleitung des Geständnisses B. 75,4; P. 264 zum Ausdruck; eine ungemein reizvolle Umfärbung des Affektes finden wir bei B. 45,2; P. 146 (Brangäne zieht das Fläschchen hervor); eine Solobratsche bringt das Motiv in Form der Takte 93/95 des Vorspiels. Es ist hier wie in prärafaelitischer Schlangheit dem Fresko der Leidenschaftsaglut entrückt, und malt doch das Liebesentzücken mit all seiner Beseeligung. (In der Umgebung des Vorspielschlusses wirkt es wieder in anderer Schattierung; hierauf wird noch zurückzukommen sein.)

Die Motive 5—7 sind allgemein als zusammengehöriges Ganzes aufgefaßt worden. Hierbei sind 6 und 7 fast ganz unberücksichtigt geblieben — mit Recht — da sie selbständig kaum auftreten (Motiv 6 finden wir allein B. 41,4, P. 134 „Ungemeint . . .“), sondern Gefolgsleute des Motivs 5 sind. Motiv 5, das aber auch ohne dies Anhängsel oft verwendet wird, erweist sich als eines der wichtigsten Gefühlsmomente für den weiteren Bau des Dramas. Es hat die Bezeichnung „Blickmotiv“ (Blick Tristans auf Isolde) erhalten. Diese Benennung Wolzogens (S. 16) kann man sich als „Erkennungsmarke“ gefallen lassen, und doch führt sie uns vom Kern fort, läßt uns nur den äußern Vorgang statt des innern Erlebnisses erfassen.

Als charakteristisches Beispiel sei die schon oben erwähnte Stelle B. 29,3; P. 92 „Er sah mir in die Augen“ herangezogen. Zwei Takte vorher, „Sehr zurückhaltend“, setzen die Holzbläser mit einem Motiv ein, das sich als das überschwängliche Motiv 4

zu entwickeln scheint, aber von *gis* nicht mit Trugschluß *h* gewinnt, sondern mit zweimaligem *a* entscheidend in Motiv 5 einbiegt, zugleich aber auf dem ausgehaltenen *a* abbricht (der Bindebogen im *Bülowa*-Auszug von *a* nach *dis* ist direkt sinnentstellend). Nun setzen die vorher pausierenden Geigen ein, lediglich um die schon in das letzte *a* der Bläser eingreifende Singstimme zu stützen, die die Bläserphrase in die Versmelodie hineinträgt. Stimme und Geigen werden dann von der Solobratsche abgelöst, die die Motive 5—7 in der reinen Form vorträgt. — In diesen wenigen Noten ist der ganze innere Vorgang klargelegt: *Isolde* hatte den Entschluß gefaßt, „*Herrn Morolds* Tod zu rächen“. (Man beachte B. 29,1; P. 91 das *staccatissimo* in der Singstimme „rächen“, den Reim zu dem Charakteristikum der Umformung des Motivs 4 in *Isoldes* Rachemotiv.) Sie tritt mit gezücktem Schwert an das Lager *Tristans*, der blickt sie an, und da wandelt sich das mächtig in ihr wallende Rachegefühl, eine gewaltsame Revolution (Motiv 4), ein Kampf zwischen Haß und Mitleid entbrennt in ihr. Aber noch ist es nicht Liebe, sein Blick trifft sie zwar, lähmt durch seine Macht die rächende Hand, doch dringt er nicht bis in ihr innerstes Herz, die eintauchende Sept fehlt, die Bläser brechen auf dem langgehaltenen *a* — ab, und nur das Cello schlägt wie unbewußt eine Brücke im Baß zur Unteroktave der Melodieseptime. — Nun aber vollzieht sich doch das Wunder: Die Stimme nimmt das Motiv auf (wie wir wissen, ist der Übergang in die Versmelodie ein bei Wagner sehr bedeutungsvolles Moment) und in ihr erfolgt der Septimenschritt (zur Oktave abgeklärt — Liebe nicht aus Leidenschaft, sondern selbstlos, aus Mitleid), die Solobratsche führt die Melodie in jetzt ungehemmtem Fluß weiter: *Isoldens* Herz ist überwunden!

Nachstehend sind nebst den Motiven 4 und 5 die fraglichen Takte und auch das Rachemotiv mit seiner Reimzelle untereinandergestellt. Die Heranziehung des Rachemotivs zum Vergleich mit dieser für seine Genesis wichtigen Stelle macht die Betrachtung noch interessanter; man beachte besonders die Dehnung der Anfangsnote (s. Notenbeispiel nächste Seite).

Ein Wort noch über die Einführung des Motivs. Es erscheint nach dem Vorspiel zuerst B. 7,5; P. 20 „*Wer wagt mich zu höhnen*“ in doppelter Engführung und dem ihm sonst fremden lebhaften Zeitmaß, dann B. 12,1; P. 39 „*Von der Heimat scheidend*“, hier mit einer Art Umkehrung eingeführt. Beide Male soll es uns das Brüten *Isoldens* über der Erinnerung an jene Szene am Krankenlager, die sie dem Glück entgegenzuführen schien, veranschaulichen, doch wird niemand behaupten wollen, daß die Form so gewählt ist, wie man sie etwa von einem Leitmotiv alten Schlages erwarten und verlangen sollte: klarstes Hervortreten der melodischen Linie und unzweifelhafte Deutmöglichkeit aus dem Wort beim ersten Erklängen, um sich Ohr und Gedächtnis unvergeßlich einzuprägen. Wir sehen, daß wir es mit einer ganz neuen äußeren und inneren Gestaltung zu tun haben, es kommt Wagner vor allem darauf an, den richtigen Affektuntergrund zu geben. Er hat sich zwar für jeden Affekt einen gewissen Kern geformt, aber die dramatische Lage ist nicht immer so, daß die prägnanteste Form, die der Urform am nächsten steht, auch als erste in Erscheinung treten kann. (Schon bei Motiv 1a fanden sich ähnliche Verhältnisse.)

Die Einführung der Motive 4 (siehe die oben genannten drei Nachweise) und 2 (B. 9,2; P. 27 „*D* zahme Kunst“) zeigen ein ähnliches Bild. Wir sehen also den

bewußten Verzicht Wagners auf die alte dem Erinnerungsmotiv entstammende Technik bei diesen subjektivierenden Motiven, den er nur deshalb wagen konnte, weil ihre Hauptwirkung in ihrem eigenen starken Affektgehalt begründet ist.

Über Motiv 8 und 9 ist nichts Besonderes zu sagen, wir finden sie sonst nicht mehr.

Motiv 4

Motiv 5

B. 29, 3, p. 92/93 Isolde

Er sah mir in die Au-gen Sei-nes E-len-des

Ob. Klar. Viol. Bt. ufw.

Celli (Det.) Eb.

Nachmotiv B. 56, 1; p. 186

zu rã-chen

B. 29, 1; p. 91.

Detailed description: This block contains musical notation for Motif 4 and Motif 5, followed by a vocal line for Isolde with German lyrics. Below the vocal line are staves for various instruments: Oboe Clarinet, Violins, Basses, and Cellos/Double Basses. A 'Nachmotiv' (after-motif) is also shown, which is a variation of Motif 1a. Dynamics like *sf*, *ff*, *p*, *molto cresc.*, and *pp* are indicated throughout the score.

Das nun folgende Motiv 10 ist von Heinz (S. 12) und dann öfters als Motiv des „Liebeszaubers“ bezeichnet worden, wohl nur aus Bedürfnis, ihm einen Namen zu geben. Cotard nennt es „Motif du breuvage d’amour“ (S. 36), natürlich deshalb, weil es erklingt, als Brangäne das Fläschchen mit dem Liebestrank ergreift; Grunsky (S. 234) kommentiert es als „Weltenentronnen, du mir gewonnen“. Das zarte Motiv erhält durch die Untermalung mit Motiv 1a eine elegischere Stimmung. Die Anwesenheit dieses Kontrapunkts ist bislang stets übersehen worden, doch ist der thematische Charakter schon wegen der zahlreichen oben nachgewiesenen selbständigen Verwendungen des Motivs 1a nicht zu bestreiten. Außerdem haben wir aber einen schlagenden Beweis dafür, daß Wagner die drei Noten tatsächlich motivisch und zwar als Motiv 1a aufgefaßt wissen will, in der Stelle B. 79, 3 ff.: P. 283 ff. „Isolde! Weltenentronnen, du mir gewonnen“, wo übrigens Tempo und

Dynamik das Motiv als wesentlich kräftiger und lebensvoller erscheinen lassen. Hier hören wir (vgl. nachstehendes Beispiel):

Motiv 10; Zuerst zweimal als Versmelodie Isolde's, dann fortgeführt durch 1. Fl., 1. Ob., 1. Kl. und 1. Vln. (ebenfalls zweimal, das letztere wieder mit der Singstimme).

Hierzu als Gegenmelodie, genau wie im Vorspiel:

Motiv 1a: Zuerst zweimal als Versmelodie Tristans, dann fortgesetzt durch E. H., H. und Cello (ebenfalls zweimal).

Und in dies Motiv 1a ist eingefügt das vollständige

Motiv 1: (die Sexte erscheint als Sept und Quint): zuerst zweimal 1. Vl., dann einmal H. und Vc., zuletzt Br.

Wir haben also das Bild des Vorspiels, nur mit Verstärkung des Motivs 1a durch das ausdrucksvollere Stammmotiv 1. (Zugleich ist auch diese Stelle wieder ein Beleg für Wagners gewollte Verkoppelung der beiden Strömungen Begehren und Entfagen.)

B. 79,4; P. 283/284.
(Motiv 1)



1. Viol.


Isolde

Tristan

Wel = ten = ent = ron = nen du mir ge = won = usw.

I = sol = = = = de, I = sol = = = = de usw.

Angesichts der ganz eindeutigen Sachlage ist es unverständlich, wie ratlos Bruns ky trotz aller Begeisterung dieser Stelle gegenüber steht¹.

Bemerkenswert bei Motiv 10 scheint mir das schon erwähnte Gebilde 10c , das in Takt 47/48 von der Flöte sogar selbständig aufgenommen wird und den Keim zu einer Reihe ähnlicher Bildungen wird:

B 100, 5; P 371 vor „des kühnsten Mutes Königin“,

B 170, 5; P 683 vor „Dies wundervolle Weib“,

B 239, 1; P 939 „Isolde ruft, Isolde kam“.

Sie muten wie ein Schwellen der Brust, ein Aufquellen des Affektes an, bei den letzten Stellen fast wie Schluchzen.

Motiv 11 mit seinem unheildrohenden, wie fernes Gewitterrollen klingenden Melos wird im Drama mehr in objektivierendem Sinne gebraucht und mit dem Todestrank in Verbindung gebracht, der aller noch das Herz durchwühlender Lust und Qual ein Ende machen wird, es erscheint dort, wie wir schon sahen, in Verbindung

¹ a. a. O. S. 235.

mit Motiv 1a und 2. Heinz „leitet seine Entstehung von einer Verbindung des Leidensmotives (1) mit dem Blickmotive (5) her“ (S. 13), betrachtet aber diesen Kontrapunkt — es ist das einzige Mat, daß hier Motiv 1a, wenn auch in unrichtigem Lichte, erkannt wird — als integrierenden Bestandteil des Motivs 11, so daß er ihn sogar beim Zitieren im Vorspiele hinzufügt, obwohl er hier faßt. (Ob man andererseits hier die in Takt 31 und 51 ansteigende Chromatik *dis' e' eis' fis' g'* motivisch fassen soll, ist fraglich.) — Die wichtigsten Belegstellen des Motivs 11 sind bereits bei der gemeinsamen Betrachtung von Motiv 1a und 2 angeführt worden.

Die dunklere Färbung des Affektes in Motiv 12 gegen das ihm in der Oberstimme vorangegangene Motiv 10 ist bereits von Wolzogen (S. 16) als „eine Verbindung innigen Drängens und machtlosen Schwankens“ erkannt worden. Vogl (S. 89) fühlt ähnlich eine „beklommene Stimmung“ heraus, und Chop (S. 57) erscheint es „fast drohend“. — Die spätere Verwendung ist gering. Es klingt B. 77,2; P. 271 „Was träumte mir von Tristans Ehre“ an, hingegen vermag ich eine Verwendung in Brangänens Beruhigungsgesang, die Grunsky annimmt (besonders B. 39,1; P. 127 „Welch eitles Zürnen“, B. 39,2; P. 128 „dir verdanke“, B. 40,4; P. 131 „Gemahl“, B. 41,2; P. 133 „sein Glück nicht teilen“ nicht zu sehen. Hier ist eher Motiv 4 im Spiele. —

Über die nun folgende *Das*-Chromatik ist sonderbarerweise bei keinem der Interpreten, Vogl ausgenommen, etwas zu finden. Es ist das umso befremdlicher, als diese Tonfolge nicht nur das eine Mal auftritt, sondern noch zweimal sich wiederholt, nämlich Takt 75–78 und vorher in erweiterter Form Takt 52–58 (oder gar bis 63). — Aber auch Vogl geht nicht genauer auf sie ein, trotzdem er sie mehrfach erwähnt (S. 89f., 92f.), gibt auch kein Notenbild, sondern behandelt sie summarisch, ohne Erwähnung der verschiedenen Formen. Er ist eben Novellist und operiert auch hier wieder unablässig mit philosophischen „Willens“verquickungen. — Es kann aber auf die prinzipielle Bedeutung dieser Halbtonschrittketten, die hier als sinfonisch-dramatisches Gestaltungsmittel bewußt herangezogen werden, nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden. Ohne sie würde das leidenschaftliche Wogen des ganzen Hauptteils zum guten Teil wegfallen. Im Drama selbst finden sich diese chromatischen Arabesken nicht mehr, doch steht das sogenannte Siechtumsmotiv Tristans B 26,3; P 83 (Isoldens große Erzählung) dem fallenden Ast dieser Chromatik noch näher als dem Motiv 1a, das ja letzten Endes die Wurzel beider ist.

Motiv 13, das weniger hervortritt, ist auch wenig beachtet worden. Wolzogen betrachtet es als Umkehrung des Motivs 4, dem kaum zuzustimmen ist; mir scheint die freie Variation des Schemas 3a für alle dafür auf Tafel I dort aufgezählten Themen weit natürlicher. Befremdlicher ist die Charakterisierung Wolzogens als „sehr energisch“ (Seite 17). Richtig erfaßt Grunsky seinen „fragenden zweifelnden Charakter“ (Seite 128), Vogl nennt es schon weniger treffend „lächelnd und etwas verwundert“ (Seite 90), während wir in die flache Deutung Cotards „peine d'amour“ (Seite 19) schließlich die meisten Motive einbegreifen könnten. Das Charakteristische an dem Motiv ist jedenfalls das plötzliche Sinken des Affektes in die untere Nebennote.

Von den Belegstellen des 1. Aufzuges seien daher besonders die in das große Liebesgeständnis hineinspielenden genannt (B 75, 4; P 265, B 77, 2; P. 271, B 83, 1; P 300), wo sie die gleich einsetzende, wie an dem Glück zweifelnde Unter-

strömung erkennbar machen. Bei der ersten Stelle ist der dreimalige Kontrapunkt mit Motiv 1 zu beachten, durch den auch ersichtlich wird, daß das „Lebhaft mit Steigerung“ und das Crescendo weniger dem durch 13 und 1 gekennzeichneten, bereits wieder sinkenden Affekt der Liebenden gilt, sondern mehr schon ein Rauschen der nun von außen hinzutretenden Entwicklung: „Heil, König Marke Heil!“ ist. — Also auch hier wieder das schon mehrfach betonte Gegeneinanderfließen der Stimmungen.

II

Takt 43,4—74,3

Wir treten nun in Adur „Belebend“ ein, was zwar einstweilen ohne größere Bedeutung ist, denn wir haben im Folgenden zunächst ebensowenig ausgesprochenes Adur, wie vorher ausgesprochenes amoll. Beide Tonarten werden mehr umspielt. Erst in Takt 64 wird Adur klar und bestimmt gefaßt. Im übrigen auf Fragen der Theorie hier näher einzugehen, liegt nicht im Rahmen dieser Betrachtungen. Es genügt, auf die hauptsächlichlichen Arbeiten auf diesem Gebiete zu verweisen, die von Mayrberger¹, Jadaßohn, Arend, Capellen¹, sowie die Behandlung von Einzelfällen in den Harmonielehren von Louis-Thuille, Schönberg, Schreyer u. a.

Motiv 14 leitet — als Verbindungspfeiler — in den neuen Abschnitt hinüber. Es ist eine Erweiterung von Motiv 4 mit Einfügung des Motivteils 12a. — Neues Motivmaterial wird nun einstweilen nicht mehr gebracht. In den Takten 46—63 folgt vielmehr eine Wiederholung der beiden Hauptgruppen des I. Abschnitts: Motive 5—7 und 10—12, so wie sie dort in Takt 26—37 erschienen, doch sind sie durch Sequenzenbildung erweitert. Ebenso finden wir die Chromatik erweitert und vermehrt: Die neue Basschromatik (Tafel II, 2, Takt 52 ff.) erfaßt nun auch schon die Sequenzen des Motivs 12, in Takt 54 tritt in den Mittelstimmen (2. Vl. und Br.) eine synkopisch steigende Chromatik hinzu (II, 3) und in Takt 56 legt sich über das gleichzeitig einsetzende Motiv 5 im Diskant eine dritte, durch die Holzbläser gebrachte chromatisch sinkende Linie (Tafel II, 4), die in ähnlicher Form von Takt 59 an (Tafel II, 5) sich in den 1. Violinen wiederfindet.

Das Ergebnis der vorausgegangenen Steigerung ist das Motiv 15. So eigenwüchsig es scheint, ist es doch aus dem alten Material geformt: Der einteilende Geigenlauf ist die ausgefüllte dehnbare Sert des Motivs 1, im übrigen erkennen wir unschwer, besonders im Rhythmus und der zweiten Motivhälfte Schema 3a wieder: die drei Terzschritte sind die seit Motiv 5 zu Ganzschritten ausgewachsenen, nun noch weiter gedehnten ursprünglichen Halbstufen. Die Abwärtsbewegung der ersten drei Achtel, die neben der Terzendehnung den Ursprung des Motivs am meisten verschleiert, ist ein natürliches Gegengewicht gegen die starke Ausgestaltung der Serte, die eine folgende Abwärtsbewegung verlangt, wenn sie nicht in ihrer Wirkung — formal wie affektiv — paralytisch werden soll.

¹ Carl Mayrberger, Die Harmonik R. Wagners an den Leitmotiven des Vorspiels zu Tristan und Isolde, Bayr. Blätter 1881; erweitert bei Schmeißner, Chamisso 1882 (dies vergriffen und mir nicht zur Hand).

S. Jadaßohn, Melodik und Harmonik bei R. Wagner, Leipzig o. J. (1900).

Max Arend, Harmonische Analyse des Tristanvorspiels, Bayr. Bl. 1901, S. 160 ff.

G. Capellen, Harmonik und Melodik bei Richard Wagner, Bayr. Bl. 1902, S. 3 ff.

In den Mittelstimmen begleitet ein im Bau an Motiv 11 erinnerndes Motiv, 17, den großen melodischen Zug des Motivs 15; es steigt wie dieses in Sequenzen auf und mündet Takt 67 in das plötzlich wieder auftauchende Motiv 2.

Die gegenstimmige Basschromatik hatte einstweilen in einem Orgelpunkt C Halt gemacht; in Takt 67 geht sie in Motiv 18 über, das als eine Ausgleichung des Motivs 11 in Art der Entsprechungen von Motiv 5 und 6 sowie 8a und b anmutet. Es führt also auch hier eine Brücke von den Gebilden der Tafel II zu denen der Tafel I hinüber; wie oben (Takt 29—32) Motiv 11 die Vorbereitung zu II, 1 war, so leitet jetzt II, 2 zu dem verwandten Motiv 18 zurück.

Die Diskantchromatik regt sich gleichfalls wieder: Motiv 15 hatte, in Sequenzen immer höher steigend, schon seit der zweiten Wiederholung die untere Nebennote mit der oberen vertauscht (Motiv 16) und auch zwischendurch den ganzen melodischen Teil abgestoßen (Motiv 15a). Nun hängt sich an die Umbildung 16 in Takt 71 und 73 eine chromatische Verlängerung (II, 6), die von II, 5 her stammt. Gleichzeitig erfährt die homophon und konsonierend in Terzen geführte Begleitung eine Unterbrechung: das zunächst in gleicher Art hinzutretende Cello bringt in Takt 70/71 und 72/73 in Gegenbewegung eine eigenwillige Wendung in die Begleitung, die wohl aus Motiv 17 herzuleiten ist:

die in Takt 73 in Motiv 1a (vom Fagott verstärkt) ausläuft, als Gegenstimme zu dem hier das Motiv 15a verdrängenden Motiv 3. Der Einsatz dieses Motivs 3 ist bereits seit Takt 68 durch ein mehrfach vom *p* zum *f* gesteigertes von zwei zu zwei Takten wiederholtes δ''' vorbereitet. Der letzte Anlauf des Motivs 15 in Takt 74 ist nicht mehr diatonisch, sondern bereits der Chromatik verfallen; es bricht unvermittelt von *fis'''* nach *gis'* hinunter ab und erklingt in seinem melodischen Teil nun nicht mehr. Das *fis'''*, zu dem, eine Oktave tiefer, auch Motiv 3 gelangt war, wird von diesem so in Motiv 4 übergeführt, und dies leitet dann die eigentliche Durchführung ein. —

Affektlich betrachtet kann Motiv 14 nur mit Motiv 4 verglichen werden. Im „molto crescendo“ entströmt der G-Seite der 2. Violinen und den eine Oktave darüber geführten Bratschen seine leidenschaftliche glüh- und kraftvolle Melodie. Dennoch läßt die Einfügung des klagend-sehnenden Terzausschnittes aus Motiv 12 und die Einordnung des Vorhaltes in die — fallende — Melodielinie seine Affekthöhe die des Motivs 4 nicht ganz erreichen.

Und nun setzt die Welle ein, die zum entscheidenden Höhepunkt tragen soll. Nochmals aus zarten Anfängen heraus steigert sich in ständig an Ausdruck gewin-

nendem Sehnen (Sequenzen und Intervalldehnungen des Motivs 12) das Begehren. Aber auch die Chromatik hat an Umfang gewonnen: II, 3—5. II, 3 zerstört durch Synkopen die Elastizität des melodischen Flusses und wirkt durch Druck von oben wie atemraubend. So wird der Aufstieg der diatonischen Motive — denn ein Aufstieg wird es gleichwohl — zu einem schweren Ringen, und erst im letzten machtvollen Unisono fast sämtlicher Holzbläser und Hörner, Takt 60ff., gelingt es, die Feinde abzuschütteln.

Und befreit, in jauchzender Erfüllung überbrückt der Geigenlauf des Motivs 15 die Kluft allen Sehns; wie in vereintem Zwiegesang gleitet die Melodie dahin, die geweitete, gesteigerte Spannung der Lebensaktivität geben die aus Halbtönen über Ganzton zu Terzen herausgewachsenen Intervalle beredt wieder. Der letzte Erdenrest, die untere Vorhaltsnote, schwindet aus der Melodie (Motiv 16), und noch ehe eine Woge des Jauchzens verwallt ist, schäumt schon die neue auf (Motiv 15a).

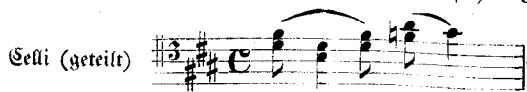
Und doch ist das nur die Entwicklung an der Oberfläche. Der Orgelpunkt gab von Anfang an einen leisen dumpfen Unterton, aber er ist nicht nur ein Nachklang der verflorenen Phase (Takt 52—63), sondern er nimmt grollend zu (Motiv 18), und das Motiv 17, dessen eigentümlich ruckartige Prosodie scheinbar in den Jubel des Motivs 15 einstimmte, mündet in das chromatische Motiv 2. Dieses erklingt nicht mehr wie im Anfang „zart“, in sehnender Hoffnung von der Solooboe getragen, sondern im forte zu heftiger Klage gesteigert, durch Oboen, Klarinetten und Horn zugleich.

Und mehr und mehr bemächtigt sich die Chromatik des Motivs 16, die herben Dissonanzen des zunächst scheinbar, wie Motiv 17, die freudige Stimmung bekräftigenden Cellos trüben plötzlich (obere Vorhaltsnoten in Gegenbewegung) das sich noch immer höher schwingende Motiv 16, dessen chromatisches Auslaufen ebenfalls ein Nachlassen der Kraft und der Zuversicht verspüren läßt, und schließlich wird Motiv 16 von Motiv 3, das längst Kräfte gesammelt hatte (das *d*“ der Flöten), übertönt und in seinem letzten mühsamen, chromatisch gewordenen Ansturm erstickt.

An neuen Motiven hat der so abgelaufene II. Abschnitt des Hauptteils nicht mehr viel gebracht. Und was an neuem Material erscheint, wird für die spätere Handlung nur wenig von Bedeutung. Das wichtigste war Motiv 15/16. Wolzogen betrachtet es „gewissermaßen als eine Umkehrung der Umkehrung“ Motiv 13 (das er als Umkehrung von Motiv 4 ansieht), wobei er natürlich nur an die erste Motivhälfte denkt und das Motiv 13 wohl lediglich deshalb heranzieht, weil es auch die untere Vorhaltsnote hat. — Heing (Seite 12) leitet es aus Motiv 7a her. Die übrigen Kommentatoren äußern sich über die Herkunft nicht, halten es also wohl für völlig selbständig.

Wolzogens Deutung als Motiv des „Lodestoges“ (Seite 18) ist heute von ihm selbst preisgegeben; sonst ist es fast allgemein als Liebesjauchzen, Liebesentzücken, als »*cri enivré de la passion, la triomphante affirmation de l'amour*« (Rufferath Seite 302) erkannt worden, und es kann wohl kein Zweifel sein, daß es nur so gedeutet werden darf. — Dem so wichtigen Wechsel von der unteren zur oberen Nebennote ist aber keine affektliche Beachtung zuteil geworden, ebensowenig seiner späteren Durchsetzung mit der Chromatik.

Im Drama finden wir das Motiv B 44, 5; P 144 „So reichte sie die Mutter, die mächtigen Zaubertränke“, wo es Brangänens Gedanken zum Ausdruck bringt, ihrer Herrin durch die Tränke höchste Liebeswonnen zu schaffen, dann vor allem B 78, 4ff.; P 278 ff. „Sehnender Minne schwellendes Blühen“. Es ist hier durchaus im ursprünglich jubelnden Sinne des Vorspiels gedacht. Zwar treffen wir auch den Kontrapunkt des Motivs 2, und auch das herbe f des Cellos aus Takt 71 findet sich, aber in ungleich weicherer Stimmführung



Das dem f entsprechende as des Taktes 73 ist aber in a geklärt und die chromatischen Anhängsel fehlen ganz. Der Orgelpunkt und Motiv 18 sind nur noch im Fagott und in Kontrabaßpizzicati gedämpft zu spüren. Vor allem wird die Melodie nun auch von den Holzbläsern gebracht, und das geteilte Streichquartett mit der Harfe breiten ein ungleich duftigeres Tongewebe aus; alles atmet eine noch beschwingtere Stimmung. Und über dem Ganzen wird Motiv 17, das im Vorspiel in den Mittelstimmen lag, nun vom Gesang vorgetragen, mit ganz eigenartigen Crescendi, die fast an den Stil der Großen Oper erinnern. Es kommt dadurch etwas Krampfartiges in die Jubelstimmung, wie denn auch in diesem Meer der Diatonik das schon erwähnte Auftreten des Motivs 2 uns wieder die entgegengesetzte Unterströmung andeutet.

III

Takt 74,4—84

Über die „Durchführung“ ist formal kaum mehr zu sagen, als die beteiligten Motive aufzuzählen. Motiv 4 steht wieder als Eingangstor da, dann tritt mit den Chromatiken II, 1 und II, 7 (diese eine Umkehrung von II, 3) enggeführt die Gruppe 5—7 auf; sie läuft in Motiv 19 (19a) aus, eine mehrfach wiederholte und gesteigerte Verkleinerung des Motivs 5. Mit dieser neuen Fassung wird Motiv 5 enggeführt, Motiv 1a gesellt sich im Baß (Takt 80) dazu. — Den Höhepunkt bringen die Takte 82/83. Nicht weniger als vier Motive sind hier miteinander verflochten und münden in den uns aus Takt 2 bekannten Septakkord, den die Posaunen unterstreichen. In Takt 83 folgt die nicht nur durch ein Crescendo, sondern auch durch Hinzutreten des vorher noch pausierenden 1. und 2. Horns, 1. und 2. Fagotts gewaltige Steigerung des Taktes 82. Der Septakkord des Taktes 84, in den nun auch die 2. Trompete und Baßtuba einfallen, bedeutet den Gipfel und gleichzeitig jähren Abschluß der Durchführung.

Affektlich bringt der kurze Durchführungsteil den Entscheidungskampf, ein Ringen auf Leben und Tod, das sich zur höchstdenkbaren Leidenschaftlichkeit zuspitzt. Die Chromatik II, 7, die in ihrer Wirkung II, 3 und 4 zusammenfaßt, bringt die erste Kampfesphase. Sie sucht sich gegen den melodischen und rhythmischen Fluß der Melodie zu stemmen und möchte sie, im Verein mit den aufwärts drängenden Tonfolgen von II, 1 wie mit Riesenarmen erdrücken. Unheimlich, wie ungerührt von dem Bogen und Wüten ringsum, tönt der ostinate Paukenwirbel C hinein. — Die dann folgende Engführung von Motiv 5 mit seiner atemlos hastenden Umformung 19 mutet wie ein verzweifeltes Suchen nach einem Ausweg an. Aber es ist vergebens: Das Motiv 1, das Prinzip der Verneinung, des Entsagens, tönt stärker und stärker werdend (zweimaliger Instrumentenzuwachs) hinein. Und nun (Takt 82/83) ist es wie ein Kampf aller gegen alle: Aus dem Tumult der Leidenschaften lösen

sich zweimal die verzweifeltsten Ausschreie der Motive 1 und 2, zweimal bäumt sich der ehemals so sieghafte Anlauf des Motivs 15 auf, sucht sich Motiv 5 durchzusetzen; beide Male wird alles wie mit einem Keulenschlag von dem Septimenakkord niedergeschmettert, und in diesem Akkord des hoffnungslosen Schmerzes, der Verzweiflung, in einem erschütternden ff, bricht alles zusammen.

Zu wesentlichen kritischen Erinnerungen gibt der Durchführungsteil keinen Anlaß. Daß Takt 83 nicht als Wiederholung von 82 im alten Kompositionsstil (wie Adler, S. 266, ihn wertet) gelten kann, geht aus obigem deutlich hervor.

Schluß

Takt 84—112

Auf die „Durchführung“ folgt nun eine Art Reprise. Aus dem Fortissimo des Taktes 84, das sich schnell in einem Diminuendo verliert, treten Motiv 1a und 2 hervor, und nun wiederholt sich „Allmählich im Zeitmaß etwas zurückhaltend“ ein Abwechseln der Motive 1, 2, 5, 13, ähnlich dem der Motive 1 und 2 in der Einleitung, das Ganze nach Moll gewendet.

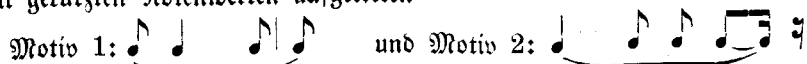
Als Motiv 20 erscheint Motiv 4, in einer zunächst an 14 gemahnenden, dann nach 9 hinüberfließenden Form, die aber in die obere Nebennote mündet. Auch hier bedeutet es eine wenn auch nicht so markante Zäsur wie sonst: es tritt eine noch stärkere Betonung des Mollcharakters der nun folgenden Motive 5, 6, 7 ein. Über einem Orgelpunkte G der Pause führen Motiv 1 (in die Begleitung von Motiv 2 verlängert) und 2 das Tonstück dem Ende zu, einem verhallenden Rezitativ der Celli und Bässe. Dies Rezitativ enthält Motiv 18 (Takt 107/108), die Sert, die aber in die These gerückt ist (Takt 108) und Motiv 17 (Takt 109/11) in der Akzentuierung des Cellovorhaltes in Takt 71 und 73.

Das affektliche Bild dieses Schlußteils zeigt uns, daß auch die gewaltige Katastrophe die beiden Grundtriebe 1a und 2 nicht hat vernichten können. Ist auch ihre Kraft gebrochen, so heißt es doch auch jetzt noch „sich sehnen und sterben“ und „im Sterben sich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben“. Und wie der Synkopenabstieg der Geigen in Takt 84 einem Niedersinken mit gebrochenen Flügeln nach einem Itarusflug glich, so sind die jetzt erscheinenden Motive, deren Kraft und Wärme uns noch im Ohre liegt, in ihrem gedämpften Melos, ihrem klagenden Fragen und Antworten ein lebendiges Bild des „ohnmächtigen Zurücksinkens“. Und doch erweist sich das positive Element noch als das stärkere. Noch einmal wird ein matter Aufschwung versucht, Motiv 20, aber wie anders klingt er als früher. Dort hatte Überfülle der Kraft den Bann der Chromatik gesprengt, der Trugschluß das Elementare noch wuchtiger erscheinen lassen; hier sind es nicht mehr in Oktaven sehnig gespannte Achtel, sondern sie zerfließen in eine schwanke Reihe portamento aufgelöster Sechzehntel. Wagner charakterisiert es: „im letzten Ermatten dämmert dem brechenden Blick die Ahnung des Erreichens höchster Wonne auf“.

Die Anfangstakte des Vorspiels erklingen wieder, durch einen schauernden Paukenwirbel als Orgelpunkt wird die nun wieder herrschende Chromatik noch mehr in die Resignation des „Liebestodes“ getaucht. Das Abnehmen der Kraft ist durch das Auslaufen des Motivs 1 in den weiblichen Schluß und das Fehlen des — beim allerletzten Erklingen auch in Einzelheiten durchgeführt.


Ein geheimnisvoll raunendes Rezitativ der Fäße, in dem es noch leise grollt (Motive 17 und 18), mit der noch schemenhaft sich hebenden Sehnsuchtsferse, legt sich wie ein Leichentuch über das Ganze.

Besonders zu beachten ist im Schlußteil des Vorspiels die bereits erwähnte rhythmische Schwächung der Motive 1 und 2. Schon in der Durchführung waren sie mit gekürzten Notenwerten aufgetreten



gegen früher Motiv 1:  und Motiv 2: 

Dort war die Verkürzung des Haupttons — im forte — eine Energiesteigerung, das Schwächende war der Kraft des Kampfes gewichen. Jetzt finden wir in dieser Kürzung des Motivs 1 — piano — eine ebenso fühlbare Schwächung. Wichtiger ist aber die Behandlung der Motivausklänge. Ihre Hinüberbindungen in die zweite

Taktart  hatte zu Beginn etwas Vortastendes, etwas, das seine Hauptenergie noch nicht ausgegeben hat und für später aufspart. Am stärksten gab sich das in den Crescendi der Takte 15 und 16 kund. In den Bindungen von Motiv 10c fanden wir das Prinzip selbständig fortgebildet. — Nun vergleiche man den Ausgang von Motiv 1 der Urform mit Takt 87 und 90: die 4 Achtel sind in 2 und 1 Achtel verkümmert, die Triebkraft des Themas also — und bestimmt mit Absicht — geschwächt. Anders noch einstweilen Motiv 2: Auch in Takt 82/83 hatte es im Gegensatz zu Motiv 1 noch etwas von dem alten Charakter — ein hinübergebundenes Sechzehntel — behalten, und auch jetzt, wo der durch es ausgedrückte Affekt sich zu Motiv 20 hin noch einmal steigern soll, erfährt es diese Minderung noch nicht. Nach diesem letzten Anstieg hat dann aber auch Motiv 2 dies lebenspendende vierte Achtel verloren.

Auch die sämtlichen übrigen Motive auf die Ausgestaltung ihres Ausgangs zu vergleichen, ist lohnend; teilweise besitzen sie das hinübergebundene Achtel, teils treten sie ohne es auf. Es wird auch hier die oben gegebene Charakterisierung dieser Bindung als ein wenn auch kleinerer, so doch nicht unbedeutender Ergänzungszug das gebotene affektliche Bild dieser Motive in willkommener Weise vervollständigen.

Es bleiben noch einige Worte über den schon früher erwähnten Konzertschluß¹ des Vorspiels zu sagen, den Wagner im Dezember 1859 in Paris schrieb. Heute wird er — und wohl nicht mit Unrecht — kaum noch gespielt, denn er ist eigentlich nicht im Geiste des Vorspiels gehalten. — Die neue Gestaltung beginnt in Takt 94. Hier wird Motiv 20 in die Form des Stammmotivs 4 übergeführt, die wir aus dem Exkurs über den Vorhalt (Tafel III, Nr. 6) bereits kennen. Dies Motiv macht dieselben Wandlungen durch, wie sie im Vorhalterkurs sich für das Motiv aus dem Verlaufe des Dramas ergeben. Der Schluß mündet — in A dur statt in H dur — ziemlich getreu in das Ende der Schlußszene des 3. Aufzuges, zeigt aber doch in Rhythmus und Instrumentation mannigfaltige kleine Abweichungen. Die Andeutung des Motivs 1a als Kontrapunkt zu 2 fehlt, das Ganze verhaucht in zartesten hohen Holzbläserntönen.

¹ Die Einzelausgabe des Vorspiels in kleiner Orchesterpartitur bei Breitkopf & Härtel zeigt diese Fassung.

Tafel I

Nr. 1 Takt 1 *pp*
 Nr. 2 Takt 3 *p*
 Nr. 3 Takt 11 *p*
 Nr. 5a Schema:
 Nr. 4 Takt 17 *sf* più *f*
 Nr. 5 Takt 18 *p*
 Nr. 6 Takt 19
 Nr. 7 Takt 20 *vi*
 Nr. 8 Takt 23 *f* *(p)*
 Nr. 9 Takt 24 *f* *cresc.*
 Nr. 10 Takt 25 *p* *zart* *(f)* *dim*

verändert:
 lich in
 Rhythmus
 u. Melos

Mr. 12 Takt 29

Musical notation for Mr. 12 Takt 29, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *p cresc. f*. The notation includes a slur over a group of notes and a fermata over the final note.

Mr. 11 Takt 29)

Musical notation for Mr. 11 Takt 29), featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and dynamic markings of *p* and *sf*. The notation includes a slur over a group of notes and a fermata over the final note.

Mr. 13 Takt 37

Musical notation for Mr. 13 Takt 37, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *p*. The notation includes a slur over a group of notes and a fermata over the final note.

Mr. 14 Takt 43

Musical notation for Mr. 14 Takt 43, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and dynamic markings of *molto crescen* and *de*. The notation includes a slur over a group of notes and a fermata over the final note.

Mr. 15 Takt 64

Musical notation for Mr. 15 Takt 64, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a dynamic marking of *(ff) meno f*. The notation includes a slur over a group of notes and a fermata over the final note.

Mr. 16 Takt 66

Musical notation for Mr. 16 Takt 66, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a dynamic marking of *(ff) meno f*. The notation includes a slur over a group of notes and a fermata over the final note.

Mr. 17 Takt 64

Musical notation for Mr. 17 Takt 64, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and dynamic markings of *respress.* and *(ff) meno f*. The notation includes a slur over a group of notes and a fermata over the final note.

Mr. 18 Takt 67

Musical notation for Mr. 18 Takt 67, featuring a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and dynamic markings of *meno f* and *sempre f*. The notation includes a slur over a group of notes and a fermata over the final note.

Mr. 19 Takt 78

Musical notation for Mr. 19 Takt 78, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and dynamic markings of *f* and *cresc.*. The notation includes a slur over a group of notes and a fermata over the final note.

Mr. 20 Takt 94

Musical notation for Mr. 20 Takt 94, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and dynamic markings of *p* and *dim.*. The notation includes a slur over a group of notes and a fermata over the final note.

Tafel II

1
Tafel 33 

2
Tafel 52 

3
Tafel 54 

4
Tafel 56 

5
Tafel 59 

6
Tafel 72 

7
Tafel 75 

Tafel III

1 Vorspiel, Takt 17/18.

2 Vorspiel Takt 43/45.

3 III. Aufzug Takt 20/18 vor dem Schluß.
8va

4 III. Aufzug Takt 9/7 vor dem Schluß.

5 II. Aufzug Vorspiel Takt 44/45.

6 III. Aufzug Takt 37/36 v. d. Schluß auch
B. 137,1; P. 547f. B. 154,4; P. 622 uff.

7 II. Aufzug B. 175,1; P. 693.

8 Meisterfinger, III. Aufzug Quintett, Takt 6/8.

Wir haben also eine etwas unorganische Anfügung aus einer ganz anderen Stimmungswelt vor uns und damit einen neuen Beweis, daß der Schöpfer eines Kunstwerkes später allzuoft nicht mehr imstande ist, eine bereits abgeschlossen hinter ihm liegende Arbeit aufs neue völlig im alten Geiste wieder in Angriff zu nehmen.

Werfen wir nun am Schlusse unserer Untersuchungen einen allgemeinen Rückblick auf die Gesamtergebnisse, so hat sich eines mit aller Klarheit ergeben:

Die affektliche Deutung der behandelten Motive ist nicht nur möglich, sondern sie erscheint tatsächlich als die einzig mögliche. Denn nicht nur führt sie uns zu ästhetisch höher zu wertenden Lösungen, als die früheren, zu einem innerlicheren Genießen des Kunstwerkes, sondern nur auf diese Weise lassen sich Wagners theoretische Ausführungen mit der Praxis seines künstlerischen Schaffens in wirklichen Einklang bringen.