

Metamorphose der Themen Beobachtungen an den Skizzen zum „Lohengrin“-Vorspiel

von Manfred Hermann Schmid, Tübingen

Wenn Komponisten der „Mozart-Haydn'schen-Schule“, wie Robert Schumann sich ausdrückt, im 19. Jahrhundert kritisiert werden, dann offenbar, weil der jüngeren Generation eine Kompositionstechnik mit zusammengesetzten Partikeln in einer Weise als mechanisch gilt, die dem neuen Ziel „poetischer“ Musik widersprechen muß¹. Im Gegensatz zum ‚Mechanischen‘ verfolgt das Ideal der Romantik als Ziel das ‚Organische‘². Aus dem Bild des Organischen entsteht konsequenterweise die Vorstellung genetischer Verwandtschaft zwischen Motiven, Themen und Themenkomplexen³. Motive können Metamorphosen erleben, ohne daß die innere Identität preisgegeben wäre. Wenn diese Motive über eine zusätzliche semantische Ebene auch noch Bedeutungsträger sind wie Richard Wagners Leitmotive, ist ein quasi mehrdimensionales Netz ohne Ende geknüpft. Es gibt nichts, was nicht mit etwas anderem in Verbindung gebracht werden könnte.

Im Zusammenhang des *Lohengrin* erwähnt Wagner zum ersten Mal das Phänomen der Verwandlung:

„Bei gelegenheit des klavierauszuges habe ich mir die musik zum Lohengrin wieder ein bischen überblickt: – dürfte es, da Du nun doch einmal solche Sachen schreibst, Dir nicht interessant sein, über das thematische formgewebe Dich auszulassen, wie es zu immer neuen formbildungen führen muß auf dem von mir eingeschlagenen Wege? Dieß fiel mir unter andren bei der ersten Scene des zweiten Actes ein. Gleich im Anfang der zweiten Scene desselben Actes – auftritt der Elsa auf dem Söller – im vorspiele der Blasinstr. – fiel es mir auf, wie dort im 7. 8. und 9^{ten} takte bei Elsa's nächtlicher Erscheinung zum ersten mal ein motiv sich zeigt, das später, als Elsa am hellen tage, im vollen glanze zur kirche zieht, ganz ausgebildet, breit und hell zur ausführung kommt. Hieran wurde mir recht klar, wie bei mir die themen entstehen, immer im zusammenhange und nach dem Charakter einer plastischen Erscheinung.“⁴

Eben diese Ambivalenz von unbewußt inspiriertem musikalischen Zusammenhang und seinem plötzlichen Gewahrwerden können wir an einem besonderen Punkt des Werks beobachten, nämlich am *Vorspiel*.

1. Vorskizierungen und Ausarbeitung: Die Quellen

Der Verwandlungsprozeß kommt bei der Komposition selbst in Gang. Wenn das Gralsmotiv im *Vorspiel* erscheint, hat es bereits Varianten und Entwicklungen hinter sich. Es gehört zu den er-

¹ Dazu Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig ⁵1914, hrsg. von Martin Kreisig, Bd. 1, S. 38, Bd. 2, S. 11, 43, 54 und 74 (Edition Reclam 1888: Bd. 1, S. 50, Bd. 3, S. 50, 78, 87 und 103); Wilhelm Heinrich Riehl, *Musikalische Charakterköpfe*, Bd. 1, Stuttgart 1853 (Kapitel 6: „Die göttlichen Philister“).

² Dieses ‚Organische‘ wird bis Ende des Jahrhunderts Hauptkriterium aller Bewertung und spielt eine besondere Rolle in der Bruckner-Kritik (z. B. *NMZ* 14, 1893, S. 6f.). Der Gegenbegriff ‚mechanisch‘ zielt in zwei verschiedene Richtungen, einerseits auf das leere Virtuositentum („mechanische Fertigkeiten“, vgl. Carl Koßmaly in *AMZ* 46, 1844, Sp. 3), andererseits auf schablonenhafte Periodenstruktur rhythmischer Gliederung, wofür Wagner das Schlagwort von der ‚Quadratur der Tonsatzkonstruktion‘ prägt (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig ³1898, S. 149).

³ Schumann spricht vom „Tiefcombinatorischen [] der neueren Musik“, für das eben nicht Mozart und Haydn, sondern J. S. Bach das Vorbild gegeben habe (Brief an Keferstein vom 31. Januar 1840, in: *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F. Gustav Jansen, Leipzig 1886, S. 151).

⁴ Brief an Theodor Uhlig o. D. (28. Dezember 1851), in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrage der R.-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel u. Werner Wolf, Bd. 4, Leipzig 1979, S. 241.

sten musikalischen Einfällen für den *Lohengrin* und begegnet schon im Frühstadium der Vorskizzen auf einem Einzelblatt (Nr. 1 der Quellenliste im Anhang I), das drei Hauptmotive der Oper in der gleichen Tonart *B*-dur vereinigt: Gralsmotiv, Lohengrinmotiv und Brautchor. Als Wagner später auf einem weiteren Einzelblatt (Nr. 2) den Versuch einer durchgehenden Skizzierung der wichtigsten Stationen des I. Akts unternimmt, greift er das Gralsmotiv wieder auf und erweitert es von acht auf sechzehn Takte. Diese Fassung kann er benutzen, wenn er an die erste Gesamtskizze der Oper auf zwei Systemen geht, die sogenannte ‚Kompositionsskizze‘ (Nr. 3 und 4), bei der das Motiv im I. Akt mehrfach zitiert wird und im III. Akt zur Gralserzählung seine breiteste Ausgestaltung erfährt. Vor der Partiturniederschrift steht im Arbeitsprozeß dann noch die auf drei bis vier Systeme erweiterte ‚Orchesterskizze‘ (Nr. 5 und 6); für die Gralserzählung dürfte mit Nr. 12 noch ein zusätzlicher Partiturentwurf existiert haben. Insgesamt entspricht das Bild aber der seit dem *Lohengrin* üblichen dreistufigen Arbeitstechnik Wagners: Kompositionsskizze, Orchesterskizze, Partitur⁵.

Vom kontinuierlichen Durchgang ausgenommen bleibt lediglich das *Vorspiel*. Es entsteht ein letztes Mal bei Wagner in Fortführung traditioneller Opernpraxis ganz am Schluß der Arbeit. Die erste Skizze (Nr. 7) ist nicht datiert. Sie setzt aber die abgeschlossene Orchesterskizze zur Gralserzählung im III. Akt voraus. Das ergibt sich aus Tonart, Notierungsebene und Varianten bei der rhythmischen Ausformung kleiner Notenwerte⁶. In den weiteren Skizzierungen zeichnen sich abermals die erwähnten drei Stadien ab. Ungewöhnlicherweise sind zwei von ihnen jedoch verdoppelt. Der gewohnten Niederschrift von Orchesterskizze und Partitur in Tinte geht jeweils ein Bleistiftentwurf voraus (Nr. 8 und 9 sowie 10 und 11). In gewisser Weise hat auch die Kompositionsskizze Nr. 7 ihre Vorform im Einzelblatt Nr. 1. Das bedeutet, daß Wagner für das *Vorspiel* nicht weniger als sechs verschiedene Einzelschritte braucht – ein singulärer Fall in seinem Werk.

2. Formale und motivische Konzeption

Warum war dieser Skizzenaufwand nötig? Das *Vorspiel* ist ja nur kurz und mit der viermaligen Wiederkehr des Gralsthemas einfach gegliedert. Die Quellen zeigen, daß es die Zwischenstücke und Anschlußstellen waren, die Wagner durchdenken mußte. Der vergrößerte Rahmen verlangte nach Weiterungen. Die Idee visionärer Gralserscheinung, von der Wagner selbst später in einer programmatischen Erläuterung sprechen wird⁷, fordert dabei thematisch-musikalische Einheit. Ergebnis ist eine Verwandlung. Die Weiterungsschritte der Themendurchführung erreichen andere Themen, die durch eine vermittelnde musikalische Entwicklung nun als Varianten des Gralsmotivs erscheinen.

Ich will diesen Vorgang näher erläutern. Der Grundaufbau des *Vorspiels* ist durch die immer intensiveren ‚Themenwellen‘ vorgegeben⁸. In der fertigen Partitur erscheint das Hauptthema in seiner direkt aus der Gralserzählung des III. Akts entnommenen Gestalt viermal, wobei die Ton-

⁵ Robert Bailey, *The Evolution of Wagner's Compositional Procedure after Lohengrin*, in: *Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972* (IGM), Kopenhagen 1972, Bd. 1, S. 240–246.

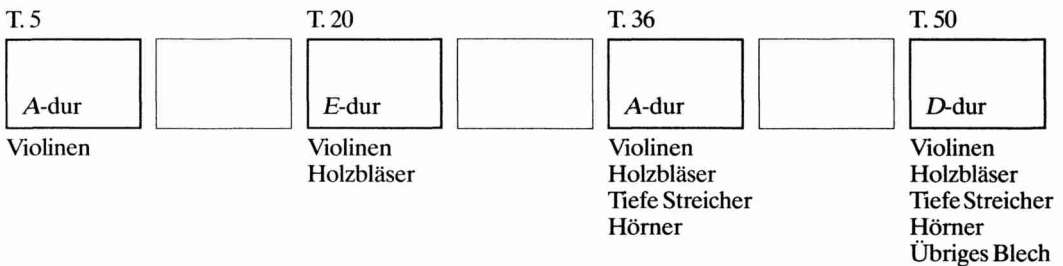
⁶ Zunächst erscheint das Thema des Gralsmotivs in *As*-dur (Nr. 2); die Notenwerte waren anfangs gegenüber der bekannten Fassung auf Doppelte vergrößert (in Nr. 1, 2 und 4).

⁷ *Vorspiel zu Lohengrin* [1853], in: *Ges. Schr.*, Bd. 5, Leipzig 31898, S. 179–181.

⁸ Am ausführlichsten hat bisher Rudolf Bockholdt den Formplan dargestellt: *Musikalischer Satz und Orchesterklang im Werk von Hector Berlioz*, in: *Mf* 32 (1979), S. 122–135.

art in fortwährend weiteren Kreisen wechselt: von *A*-dur über *E*-dur nach *D*-dur. An das letzte Themenzitat in *D*-dur schließt sich in T. 58 epiloghaft ein Diminuendo-Teil, dessen Musik auch in der Gralserzählung den Abschluß bildet und dort dem kommentierenden Chor angehört (*Hör' ich so seine höchste Art bewähren*). Eingerahmt ist das Ganze durch jenes von Otto Jahn als „Heiligenschein“⁹ bespöttelte *A*-dur-Flimmern.

Das Kernstück des Vorspiels von T. 5 bis 57 ist demnach übersichtlich angelegt. Als abgeschlossenes ‚Fertigteil‘ wird das Gralthema (Kästchen) dreimal versetzt. Für das Anwachsen des Klangs sorgen jeweils neu hinzutretende Orchestergruppen.



Was Wagner als Aufgabe bleibt, ist die Themenerweiterung zwischen den Blöcken (dünner gezeichnete Kästchen). Das ist die Situation schon der ersten Skizze (Nr. 7). Sie weicht nur in einem Punkt vom vollendeten Plan ab: Der letzte Themeneinsatz fehlt. In einem geschlossenen Bogen sollte das Thema zunächst nur dreimal erklingen: *A*-dur/*E*-dur/*A*-dur. Das entspricht genau der Gralserzählung in ihrer noch ungekürzten Form, wo in tonartlich gleicher Folge das Thema dreimal vollständig in geschlossenen Achttaktern erscheint. Wagner brauchte also lediglich aus der Orchesterskizze zum III. Akt (Nr. 5) zu übertragen. Demgemäß sauber und nahezu korrekturlos ist der Eintrag. Um die Vorstellung allmählichen Niedersinkens der Melodie zu verwirklichen, war nur die Oktavlage der Oberstimme zu ändern. Ihre Anfangstöne sind jetzt *e'''*, *h'* und *e'*.

Für die Zwischenstücke mußte Wagner neu ansetzen. Das Schriftbild wird mit zahllosen Streichungen und Überschreibungen äußerlich unruhig. Deutlich ist, daß die Zwischenstücke in etwa die gleiche Länge haben sollen wie das Thema selbst, was sich im nächsten Stadium (Nr. 8) direkt an der Raumaufteilung der Notenseite zeigt. Themenblock und Zwischenstücke erhalten dreimal genau eine Akkolade von jeweils acht Takten (T. 20–43)¹⁰. Im ersten Zwischenspiel findet Wagner eine melodische Fortspinnung über den schon im Thema dominierenden Sekundschrift *fis-e*, der wiederholt und für einen neuen harmonischen Hochpunkt in *fis-eis* verwandelt wird, nachdem eine Rückmodulation einsetzt, der Wagner mit dem wiederkehrenden Themenkopf im fünften Takt dieses Achttakters (= T. 17) ihr Tonikaziel gibt. Ebenso war er auch nach dem ersten Themenabschnitt in der Gralserzählung verfahren.

Auch im zweiten Zwischenspiel sowie dem dritten, dem ursprünglichen Nachspiel, denkt Wagner noch an die Gralserzählung. Er behält beidemale den punktierten Rhythmus des Motivs bei und weitet den Tonarraum durch harmonische Rückungen (siehe Anhang II: Skizze 7, T. 28), deren Ziel der kadenzierende Quartsextakkord wird – mit einer melodischen Achtfelfigur, die dem

⁹ Otto Jahn, *Lohengrin*, Oper von Richard Wagner, in: *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 21867, S. 150.

¹⁰ Die angegebenen Taktzahlen beziehen sich immer auf die spätere Partitur.

Frageverbotsmotiv entnommen ist, wie es im später gestrichenen Teil der Gralserzählung zitiert wird („daraus im Tempel wir sogleich vernommen“). Solcher Zusammenhang liegt nahe, weil dieser Teil des Frageverbotsmotivs direkt vom Gralsmotiv abgeleitet ist. Über Tonfolge, Rhythmus und harmonische Terzenverwandtschaft im Dur/Moll-Wechsel hinaus geht die Bindung auch aus der Motivexposition in der 3. Szene des I. Akts hervor, wenn das Gralsmotiv in *As-dur* erklingt, Lohengrin darauf das Frageverbot ausspricht und zum Wort „woher“, mit dem auf die Gralswelt zurückverwiesen wird, dieser neue zweite Motivteil in *as-moll* mit Dur-Schluß erklingt¹¹.

Bis hierher dürfte es vornehmlich Wagners Absicht gewesen sein, aus der Gralserzählung einen ‚symphonischen‘ Satz zu bilden. Die Ausweitung durch abgeleitete Motivformen setzt jedoch einen Kompositionsprozeß in Gang, der den Rahmen der Vorlage formal wie motivisch sprengen wird. Die eine Assoziation führt gleich zur nächsten. Im oberen System (Zeile 8) ist eine figurative Begleitoberstimme entworfen. Sie gemahnt mit der dreimaligen Formel ♪♪♪ an den Rhythmus vom Schlußteil des Lohengrinmotivs, wo ja zudem gegen Ende die erwähnten Achtel ♪♪♪♪ erscheinen¹². Eindeutiges Indiz für die verdeckte Motivübernahme (ohne die Melodieschritte) ist ein Zitat in der freien obersten Zeile des Skizzenblatts. Hier notiert Wagner drei entsprechende Takte aus dem Lohengrinmotiv (siehe Anhang II: Skizze 7, Zeile 1).

Da nicht anzunehmen ist, daß Wagner ein neues Stück wie das *Vorspiel* auf der beschriebenen Seite eines Blatts entwirft, dessen Rückseite frei ist, muß das Lohengrinmotiv-Zitat während der Arbeit am *Vorspiel* niedergeschrieben sein – sinnvollerweise ganz oben, wo es den weiteren Fortgang nicht behindert. Die Motivübernahmen sind mit ihren originalen rhythmischen Werten in das *Vorspiel* eingebaut. Dadurch entsteht freilich in der Taktordnung ein Konflikt, der Wagner zu stören beginnt. Das Gralsmotiv ist aus zweitaktigen Gliedern zusammengesetzt, deren Zäsuren trotz aller Vermeidung von Korrespondenzen und einem ständig variierenden Auftaktanlauf dennoch unterschwellig spürbar bleiben. Die angedeuteten Endungspunkte (Sternchen im Notenbeispiel) liegen immer im zweiten Takt. Diese Ordnung stört jedoch der Achtelanhang, dessen Schlußformel einen dritten Takt erreicht und damit Unruhe in das Gleichmaß der Bewegung bringt.

Notenbeispiel 1

The image shows three systems of musical notation in G major (one sharp) and 3/4 time. Each system is labeled with a measure number (T. 20, T. 24, T. 28). The notation includes first and second endings for each system. Asterisks (*) are placed above certain notes in measures 2, 3, and 4 of the first system, and measures 3 and 4 of the second system.

¹¹ Taschenpartitur, Leipzig 1906 (= TP), S. 140; Dirigier-Partitur, hrsg. von Michael Balling 1914 (= DP), S. 61f.

¹² TP, S. 111; DP, S. 48 (1. Trompete).

Wagner verkürzt in einer Korrektur die Achtel auf Sechzehntel, um weiterlaufende Zweierordnung herzustellen. Über diese rhythmische Korrektur ist ein neuer Punkt erreicht. Denn bei der Ausarbeitung im nächsten Stadium der Orchesterskizze (Nr. 8) scheint Wagner plötzlich klar zu werden, daß er so vom Gralsthema in das Elsamotiv hineingeraten ist, an das er zunächst gar nicht gedacht hatte, wie die ‚fremde‘ Note *c'* beim ersten Niederschreiben zeigt. Die allmähliche Motivangleichung geht merkwürdig zögerlich vor sich, als sperrte sich Wagner gegen das Erkennen:

Notenbeispiel 2

Skizze 7
T. 28

Korrektur:

Skizze 8
T. 28

T. 44

Skizze 9
T. 28

In der ersten Orchesterskizze (Nr. 8) nähert er den zweiten Takt dem Elsamotiv zwar weiter an. Noch ist aber die Endungsformel durch den Bindebogen verdeckt. Bei der Parallelstelle sechzehn Takte später in T. 44 entscheidet Wagner sich nach einer Korrektur dann jedoch für den zugehörigen Halbtonvorhalt, mit dem das Motiv in der zweiten Orchesterskizze (Nr. 9) schließlich regulär abphrasieren darf.

Auf den früheren Zusammenhang mit dem Frageverbotsmotiv möchte Wagner aber nicht verzichten. Die Fülle unerwarteter Themenbeziehungen bei der Fortspinnung des Gralsmotivs fasziniert ihn offenbar. Er gibt die Sechzehntelfigur einfach an eine neue Oberstimme weiter. Und in der wiederholten Kadenzbestätigung klingt weiterhin das Lohengrinmotiv durch.

Notenbeispiel 3

The image shows three staves of musical notation in G major. The top staff features a melodic line with a bracket labeled "Lohengrinmotiv" under the final two measures. The middle staff features a melodic line with a bracket labeled "Frageverbotsmotiv" under the final two measures. The bottom staff features a melodic line with a bracket labeled "Elsamotiv" under the first two measures.

Diese Konstellation geht trotz mancher noch folgender Änderungen in die fertige Partitur ein¹³.

3. Konstruktion

Die Vielfalt verlangt nach besonderer Durchdringung. Sonst entstünde jenes Themenpotpourri, das Wagner in seinem neuen Ouvertüren-Versuch gerade überwinden möchte. Wie die Themen bisher eingeführt sind, erscheinen sie als Nebentriebe des gleichen Stammes. Über motivische Ableitung hinaus gehört zur wechselseitigen Verflechtung aber auch, daß sich die neuen Teile im Gliederungsmechanismus nicht separieren. Ist ihr Einsatz noch unproblematisch, weil sie einem Halbschluß folgen, der ein Weiterspinnen fordert, so wird der Schluß aller Zwischenstücke zum kritischen Punkt. Die Reihung von selbständigen Einzelteilen im Sinne von Thema und Variation müßte eine Abgrenzung schaffen, die der ‚organischen‘ Wachstumsidee zuwiderliefe. Wagner begegnet dem Problem durch Aufhebung der symmetrischen Taktanlage und ihres periodisch kadenzierenden Rückbezugs in den Zwischenstücken.

Damit wird die ursprünglich intendierte ‚mechanische‘ Reihung von Achttaktern hinfällig. Es ist früher schon richtig beobachtet worden, daß Teile des *Vorspiels* ineinander übergehen. Dabei handelt es sich aber keineswegs um die übliche ‚Verschränkung‘ periodisch gebauter Abschnitte¹⁴. Die Zwischenstücke beginnen zwar alle mit typischen Vordersätzen. Aber sie verlassen die Periodenstruktur nach vier Takten. Es gibt keinerlei Nachsätze. Jedes Hinzielen auf Endungsstellen in geradzahigen Takten ist aufgegeben. Gleich das erste Zwischenstück zeigt an der entsprechenden Stelle einen typischen Eingriff. Wagner schreibt zunächst T. 17–18 das übliche Taktpaar mit Endungsstelle über den Vorhalt *fis-e* analog dem zweiten Thementakt.

¹³ T. 28f. Flöte 1, T. 29 Violine 2, T. 30f. Violine 1.

¹⁴ Rudolf Bockholdt, a. a. O., S. 125. Die Annahme vorgeprägter Achttakter ist dabei die Voraussetzung für eine Deutung der Orchestrierungskunst Wagners: er instrumentiere einen autonom entstandenen musikalischen Satz (ebda., S. 126).

Notenbeispiel 4

Skizze 7
T. 17

Skizze 8
T. 17

Mit einer Durchstreichung vermerkt er jedoch, daß er das erneute Festsetzen der Melodie nach Periodenschema nicht belassen will. In der anschließenden Orchesterskizze (Nr. 8) verschiebt er den Schritt *fis-e* durch eine Steigerungsfigur auf den nächsten Takt, wo sie wegen der eingefügten Zwischendominante *Gis*⁷ auf den fremden Klang *cis*-moll bezogen wird. Die Linie muß also weiterlaufen, wenn sie ein echtes Ziel finden will. Bevor sie aber im achten Takt einen Zäsurpunkt ansteuern kann, wird der fallende Melodiezug vom Themeneinsatz der Bläser überholt.

Wagner geht hier prinzipiell neue Wege im Ineinanderschieben von Gliederungsteilen. Traditionelles Satzverständnis erlaubte Verzahnung, wenn ein Periodenschluß so absehbar vorgeprägt war, daß er dispensierbar wurde, falls sein Melodieziel sich in der Takt-Eins erfüllen und der harmonische Gang seine Fortsetzung im Neueinsatz eines Gliederungsabschnittes finden konnte. Keine dieser Voraussetzungen ist gegeben. Die Melodie endet nicht auf der Eins. Sie hat weder Zielstrebigkeit noch tritt sie hinter einem Anfangsimpuls zurück. War mit dem *fisis* in T. 19 noch eine richtunggebende Wechseldominante auf *cis*-moll hin erkennbar, so verliert im nächsten Schritt die mögliche Dominante durch Erniedrigung der Terz jede Dynamik, so daß die melodische Linie anhaltslos zerfällt und erst als Nebenstimme einer neuen Entwicklung wieder Aufschwung nimmt. Der Neueinsatz wiederum vollzieht sich ohne Signalwirkung. Wichtigstes Mittel für das allmähliche Herauftauchen ist der Verzicht des Themas auf seinen Klang. Die Thementonika *E*-dur bildet sich erst im Laufe des Taktes heraus. Dadurch entsteht beim Spitzenton ein neuer Akzent im Thema, der nun dessen periodische Vordersatz-Struktur in Frage stellt. Von den

Termini der Phrasierungslehre und ihrer bekannten Kennzeichnung (8) = 1 bleibt für Wagners T. 20 das glatte Nichts. Er ist weder „8“ noch „1“. Daß von einem ideellen achten Takt nicht gesprochen werden kann, läge noch im Rahmen vertrauter Techniken; daß aber ein realer erster Takt fehlt: das ist neu und absolut irritierend.

Voraussetzung für die Kompositionsweise scheint mir, daß Wagner primär in einer Mehrfarbigkeit des Orchesters denkt und nicht in Kategorien eines abstrakten musikalischen Satzes. Bei T. 20 steht von vornherein in der ersten Skizzierung die Notiz „Bl[ä]ser“. Violinen und Bläser sollen ineinanderlaufen. Die Farben der Orchesterpalette dürfen ohne Ziehung einer Grenzlinie verfließen. Das Ziel, Grundform und Weiterungen des Themas in einem einheitlichen und ständigen Wandlungsprozeß darzustellen, ist auf revolutionäre Weise erreicht. Von hier aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zu den szenischen Überblendungen im *Tristan*¹⁵.

Da dem Übergang die traditionellen Bindemittel fehlen, bedarf es neuer absichernder Techniken. Träger der Konstruktion wird ein fallender Baßgang. Er ist über einen Nachtrag in die erste Orchesterskizze eingebaut (eingeklammerte Noten in der vorletzten Zeile des Notenbeispiels 4) und führt im Oktavdurchlauf T. 20 direkt in die gewandelte und fortschreitende Unterstimme des Gralsmotivs.

Die Nahtstellen zeigen allesamt eine besondere Konzentration. Die Themeneinsätze erscheinen in immer neuen Überhöhungen, als würde sich das Thema aus den Zwischenstücken heraus „verdichten“¹⁶. Um dies Ziel zu erreichen, mußte Wagner mehrfach ansetzen. Bei T. 35–36 überlagern sich die Korrekturen so vielfältig, daß die älteste Schicht nicht mehr zweifelsfrei herauszulösen ist. Allem Anschein nach war beim Themenbeginn zunächst der Grundton A im Baß vorgesehen. Analog zu T. 20 wird jedoch die Tonika in die zweite Takthälfte verlegt, wobei sich in der kurzen Baßlinie noch Varianten und Korrekturen ergeben.

Notenbeispiel 5

Notenbeispiel 5 zeigt zwei musikalische Skizzen für Takte 35–36. Skizze 7 (links) ist in zwei Versionen dargestellt: oben als „1. Fassung (?)“ und unten als „Korrektur“. Skizze 8 (rechts) zeigt eine alternative Fassung. Die Notation umfasst Klaviatur (vielleicht Violinen/Bläser) und Baßstimmen in G-Dur (zwei Durzeichen). Die Skizzen zeigen komplexe rhythmische und melodische Strukturen mit vielen Nachstrichen und Überhöhungen.

Mit einer Neufassung der Oberstimme in Skizze 8 gewinnt auch der Baß größere Gestalt. Wagner ist erst zufrieden, wenn er einen über drei Takte durchgehenden Skalengang erreicht hat und sowohl im Baß wie der Oberstimme das Thema in einem letzten Sekundschrift einführen kann.

Für den Schluß hatte Wagner ursprünglich an einen achttaktigen Anhang zum dritten Themenblock mit Rückkehr in die A-dur-Klänge des Anfangs gedacht. Das allmähliche Einblenden der

¹⁵ Dazu Manfred Hermann Schmid, *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*, Tutzing 1981, S. 195.

¹⁶ So formuliert sensibel Kurt Overhoff (*Die Musikdramen Richard Wagners*, Salzburg 1967, S. 103).

Hauptthemen macht aber den anfänglich dreiteiligen Formplan zunichte. Motiv und verspätete Tonika in T. 36 lösen keinerlei Repriseswirkung aus. Wagner braucht für den Schluß eine Themensteigerung, die im Charakter einer Apotheose in die reine Grundtonart zurückmündet. Dafür schreibt er in einem Korrektur eintrag zum dritten Zwischenstück den vierten Themeneinsatz. Er soll die Tonika nicht einfach mit sich bringen, sondern von der Subdominante aus erobern.

Notenbeispiel 6

Skizze 7
(Korrektur)

Skizze 8

Tromp. f

Im Anschluß daran wird eine komplette Übernahme des zehntaktigen Schlußteils aus der Grals-erzählung möglich. Beim Zusammenbau der Teile übernimmt das *fis* des Basses Trugschlußrolle und eröffnet die Kette fortwährender Tonikavermeidung, wie sie für den Anhang selbst kennzeichnend ist, auf dessen großen steigenden Kadenzbaß hin möglicherweise die sinkenden Linien an den Nahtstellen der Kompositionsskizze entworfen waren: Den Anschluß leistet in Richtungs-umkehrung der Baßanstieg ab T. 54, der noch in der Skizze von zwei Takten auf vier Takte erweitert ist (Zeile 16b und 16d). Seit die Tonika im Blickfeld ist, kreist alles um sie. Aber ihr konkretes Erscheinen verzögert Wagner in weitschwingendem Bogen. Eine erste Umgehung erreicht er durch Alterierung des Basses von A zu *Ais* in T. 53. Doch an diesem Punkt größter Klangentfaltung im ganzen Vorspiel soll letztlich kein ‚fremder‘ Ton den großen Orchestereinsatz aus dem engeren Tonartenkreis herausführen. Wagner ändert in der Orchesterskizze zurück zu A und verleiht dem Klang auf andere Weise, nämlich durch Hinzufügung der Septime *g*, dominante Strebekraft, die jetzt, auf den Themenhöhepunkt bezogen, dessen *D*-dur legitimiert.

Die ‚Apotheose‘ des Themas kann so noch eine Steigerung erfahren. Galt bei der ersten Skiz-zierung trotz melodischer Wandlung rhythmisch noch die alte Form, realisiert Wagner im Retar-dieren in der Orchesterskizze jenes suggestive tiefe Atemholen. In der Kompositionsskizze setzt er sich selbst mit durchgezogenem Teilungsstrich in T. 50 (gestrichelte Linie im Beispiel oben) ein Zeichen für die neue Fassung. Die Baßschritte *f-e* werden in ihrer Länge verdoppelt und der Mo-tivbeginn auf die Terzquart-Dominante über *e* verlegt, um den Anlauf zum Spitzenton hin auf ei-nen Klangschritt zu konzentrieren. Der Hochpunkt selbst ist in einer Form verbreitert, die, auf

T. 17 und sein Vorbild aus der Gralserzählung zurückverweisend, geradezu dessen Text evoziert: „Es heißt der Gral.“

4. „Musikalische Semantik“

Motivische Näherungen und Verwandlungen gewinnen in Wagners Werk stetig an Bedeutung. Beim *Rheingold* spricht er selbst von der „immer individuelleren Entwicklung“, welche die anfänglichen „Naturmotive“ zu nehmen gehabt hätten¹⁷. Carl Dahlhaus hat dementsprechend melodische und rhythmische Ableitungen in einer Tabelle anschaulich gemacht¹⁸.

Das Verwandlungsprinzip gilt aber nicht nur für Werke seit dem *Ring*. Es läßt sich bereits im *Lohengrin* nachweisen. Die musikalische Vorstellung Wagners schöpft hier erstmals aus dem immer gleichen Reservoir. Dessen Elementarbestandteile sind Fanfarenformeln. Von ihnen leitet sich rhythmisch die typische Punktierung ab, die einen Großteil der Motive beherrscht. Melodischer Grundstoff ist neben der fallenden Quint die steigende Quart. Sie legt erst im Umkreis des Gralsmotivs ihren groben Signalcharakter ab. Dennoch bleibt ein hörbarer Zusammenhang, der einen Kenner wie Thomas Mann so beschäftigte, daß er sich vornahm, eine kleine Studie zu schreiben, die ihm dann doch zu „heikel“ wurde¹⁹. Zu Beginn der 3. Szene des II. Akts, nach dem Wechsel der Vorzeichnung zu C-dur (TP, S. 355f., DP, S. 163), setzen die vier Bühnentrompeten in Oktaven an, als wollten sie das Gralsmotiv blasen. Unmittelbar vor der 3. Szene des III. Akts geht dann wirklich das Gralsmotiv aus der Fanfare hervor. Vier Posaunen „auf der Bühne, auf derselben Stelle wo die Trompeten“ (Bühnenanweisung, TP, S. 696, DP, S. 320) vertauschen das Signal herrschaftlicher Macht mit ihrem Zeichen einer geistigen Welt des Grals²⁰.

Wenn schon zwischen solchen Extremen wie ‚naturalistischer‘ Herrscherfanfare und ‚metaphysischem‘ Gralsthema Verbindungen herstellbar sind, falls die Situation es verlangt, ist zu erwarten, daß zwischen Themen eines gemeinschaftlichen Bedeutungskomplexes noch weit engere Wechselbeziehungen möglich sind. So gibt es im Ausstrahlungsbereich des Grals kein Motiv, das nicht mit dem Hauptthema zusammenhinge (siehe Notenbeispiel 7, S. 115).

Seinen ersten Ableger hat es im Schwanenmotiv, das den zweiten Takt des Gralsmotivs isolierend wiederholt, was unüberhörbar ist, da das Gralsmotiv selbst unmittelbar zuvor erklingt (TP, S. 128f., DP, S. 56). Eine zweite Gestalt erreicht es im Motiv des Gralsritters. Die gleiche Endungswendung geht einschließlich ihres Auftakts in das Heldenmotiv Lohengrins über, wo sie zudem in rhythmischer Verfestigung bei Umstellung der Töne die Motivfortsetzung leistet. Und wenn Lohengrin im zweiten Teil des Frageverbotsmotivs das Geheimnis des Grals andeutet, erklingt eben dieser Rhythmus.

Die Allgegenwart des Gralsthemas als dem klingenden Symbol ‚ewiger‘ und ‚überirdischer‘ Liebe erweist sich auch an demjenigen Motiv, das Lohengrin und Elsa gemeinsam haben. Das Motiv ihrer Liebesseligkeit (im Notenbeispiel von E-dur nach A-dur transponiert) beschwört zu Anfang in sensibler ‚individueller‘ Umkehrung die feierliche Gralsquart und bringt zum Ende den fallenden Sekundschrift zurück, der in eine persönlich-gefühlvolle Vorhaltsfigur verwandelt ist.

¹⁷ *Ges. Schr.*, Bd. 6, Leipzig 31898, S. 266.

¹⁸ Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971, S. 115.

¹⁹ Briefe vom 21. und 29. September 1953 an Victor Reinshagen, in: *Briefe 1948–1955 und Nachlese*, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt 1965, S. 307–309.

²⁰ Für Thomas Mann war ein Mißverständnis durch die Züricher Aufführung entstanden, wo statt der eingesparten Posaunen die Bühnentrompeten das Motiv geblasen hatten (*Briefe*, S. 576), was Mann einen Irrtum Wagners vermuten ließ (*Briefe*, S. 308).

Notenbeispiel 7:

Der Themenkomplex im Umkreis des Gralsmotivs

Liebesseligkeit

Schwan

Gral

Lohengrin

Lohengrin

Frageverbot

Elsa

Mit einer besonderen Verknüpfung aber läßt Wagner die Vision Elsas in ihrer großen Auftrittsszene deutlich werden. Rhythmisch folgt das Elsamotiv zunächst den Ableitungen der Lohengrinthemen, um sich melodisch aber immer mehr dem Gralsthema selbst zu nähern, bis es in der Schlußwendung intervallisch genau dessen Gestalt annimmt – ein Anklang, aus dem Wagner geradezu einen Themennachhall macht, wenn er Elsa- und Gralsmotiv bei der Szene der Begegnung zwischen Elsa und Lohengrin unmittelbar einander folgen läßt (TP, S. 138, DP, S. 61).

Wagner ist 1879 in seiner Schrift *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* auf die Bedeutung des Elsamotivs eingegangen²¹. Spricht er zuerst von dem gestischen Ausdruck, den er als „Aufblick ihres schwärmerisch verklärten Auges“ erklärt, teilt er uns im Nachsatz mit, was Elsa sieht, oder wie er schöner formuliert, „was in ihr lebt“. Dieses „Was“ läßt er im Text unbenannt.

Aber ein Notenbeispiel sollte es verraten. Die zweite Hälfte ist ohne Kommentar enharmonisch zurücknotiert²², um A-dur zu erreichen und die Melodie notengetreu in das Gralsmotiv zu überführen.

²¹ Ges. Schr., Bd. 10, Leipzig 31898, S. 191–193.

²² In dieser Form erscheint das Motiv bei seiner ersten Skizzierung auf dem Einzelblatt Nr. 1 zwei Zeilen unterhalb des Gralsmotiventwurfs. Ein unmittelbarer Zusammenhang ist aber noch nicht greifbar, Tonart des Grals ist in dieser Phase A-dur (vgl. Anm. 6).

Notenbeispiel 8



Dieser Zusammenhang erlaubt es auch, das Gralsmotiv bei seinem ersten Erscheinen direkt in die Traumerzählung der zweiten Szene des I. Akts hineinzustellen (TP, S. 67, DP, S. 30). Es gilt, was Adorno dem Leitmotiv attestiert: „Der unaufhaltsam fortschreitende Prozeß, der doch keine neue Qualität aus sich entläßt und stets wieder ins Alte mündet; die Dynamik der permanenten Regression“²³.

*

Das *Vorspiel* nimmt eine eigenartige Sonderstellung in Wagners Schaffen ein. Es hat aus der Opernpraxis heraus den Blickwinkel des Nachhinein. Unter dieser Voraussetzung entsteht es auch. Andererseits gehört es einem neuen, von Wagner erstrebten Typus an, der als Teil des Ganzen das Vorher zum Gestaltungsziel hat. Idee solcher Darstellung war im Falle des *Lohengrin* das Niedersinken des Grals. Entsprechend sollte die musikalische Ausführung auf das eine zentrale Motiv konzentriert werden. Während des Komponierens fließen jedoch Elemente späterer Motiventwicklung mit ein. Als Wagner der Vorgang bewußt wird, präzisiert er die Zusammenhänge. Er läßt das Ausgangsmotiv weiterklingen, wie es in den Hauptpersonen wiederhallt. Das *Vorspiel* kündigt so verborgen bereits von Lohengrin und Elsa. Damit realisiert Wagner, was er in den späteren kunsttheoretischen Schriften des Exils postulieren wird: daß die Musik fähig sein müsse, „Ahnungen“ zu wecken, die Sprache nicht mitteilen könne.

ANHANG I

Anmerkungen zu den Quellen

Die Entwicklung des Gralsmotivs und seine letzte Ausarbeitung im *Vorspiel* läßt sich an einer Serie von vierzehn Handschriften nachvollziehen, die im folgenden in chronologischer Ordnung zusammengestellt sind. Die Beschreibung stützt sich neben den Angaben im *Wagner Werk-Verzeichnis*²⁴ (abgekürzt WWV) auf eigenes Studium der Quellen²⁵.

1. Einzelblatt mit Motiventwürfen
(Vor dem 20. Mai 1846)
Signatur: (NA) A II b 3⁽⁴⁾ II. Unveröffentlicht.

WWV I/f

²³ Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Frankfurt 1952, S. 50.

²⁴ *Wagner Werk-Verzeichnis (WWV). Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*, hrsg. von John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, Mainz 1986.

²⁵ Sämtliche Handschriften, soweit die Originale erhalten sind, befinden sich im Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth. Für Hilfe danke ich Direktor Dr. Manfred Eger und seinem Mitarbeiter Günter Fischer.

Notierung des Gralsmotivs in *B*-dur auf Halbnotenebene, noch ohne Nachsatz (8 Takte mit 2 Takten Vorspann):

2. Einzelblatt mit Skizzen vornehmlich der Hauptmomente des I. Akts WWV I/h
(Vor dem 20. Mai 1846)

Signatur: (RWG) Hs. 120/W. – Faksimile in *NMZ* 14 (1893), S. 82f. – Teilveröffentlichung bei Robert Bailey, *The Method of Composition*, in: *The Wagner Companion*, hrsg. von P. Burbridge und R. Sutton, London u. Boston 1979, S. 286 (ohne Erwähnung der Korrekturen im 11. Takt). Die irriige Datierung Baileys ist in *WWV*, S. 323 korrigiert.

Zeile 9–10 nachträglich eingeschobene Notierung des vollständigen Gralsmotivs in *As*-dur auf Halbnotenebene (16 Takte). Zeile 26–30 Teile des Gralsmotivs in *A*-dur auf wechselnder Notierungsebene (Schluß auf Zeile 1 der Blatt-Rückseite).

3. Blatt Nr. 2 aus der Kompositionsskizze zum I. Akt WWV II
(Nach dem 20. Mai 1846)

Autograph verschollen. Fotokopie im Nationalarchiv Bayreuth. Unveröffentlicht. Am Anfang steht die Eröffnung der 2. Szene des I. Akts. Wagner beginnt beim Gralsmotiv auf Halbnotenebene und geht im 3. Takt auf Viertelebene über, so daß statt der sechzehn- bzw. achttaktigen Einheit eine neuntaktige entsteht:

4. Blatt Nr. 19 aus der Kompositionsskizze zum III. Akt WWV II
(Vor dem 30. Juli 1846)

Signatur: (NA) A II b 2. – Veröffentlicht bei Robert Bailey (vgl. unter Nr. 2), S. 282f.

Notierung des Gralsmotivs in *A*-dur auf Halbnotenebene (16 Takte).

5. Bogen 9 der Orchesterskizze zum III. Akt (3. Szene) WWV III
 (Zwischen 21. Oktober und Anfang Dezember 1846)
 Signatur: (NA) A II b 4. Unveröffentlicht.
 Notierung des Gralsmotivs in A-dur auf Viertelebene (8 Takte).
6. Bogen 3 der Orchesterskizze zum I. Akt (2. Szene) WWV III
 (Zwischen 18. Mai und 8. Juni 1847)
 Signatur: (NA) A II b 4. Unveröffentlicht.
 Notierung der ersten Hälfte des Gralsmotivs in As-dur auf Viertelebene (4 Takte).
7. Einzelblatt. Kompositionsskizze zum *Vorspiel* WWV IV/a
 (Sommer 1847)
 Signatur: (NA) A II b 3⁽³⁾ I. Unveröffentlicht.
 Graubraunes Papier ohne Wasserzeichen, von einem Doppelblatt abgetrennt (die andere Hälfte wurde für die Orchesterskizze I = Nr. 8 verwendet). Hochformat ca. 34,4 x 26,9 cm. Ober- und Unterkante beschnitten. Mit einem einzelnen 5-Linien-Rastral und bräunlicher Tinte sind 21 Notensysteme gezogen. Zur seitlichen Begrenzung der Rastrierung dienten senkrechte Blindlinien. Skizzierung des Notentexts in Bleistift.
 Edition in Anhang II.
8. Einzelblatt. Orchesterskizze I zum *Vorspiel* WWV IV/b
 (Sommer 1847)
 Signatur: A II b 3⁽³⁾ II. Unveröffentlicht.
 Papier und Schrift wie bei Nummer 7.
9. Doppelblatt. Orchesterskizze II zum *Vorspiel* WWV III
 Signatur: (NA) A II b 4. Unveröffentlicht.
 Papier wie Nummer 7; Notentext in Tinte. Mit Bleistift ist am Rand bereits die Seiteneinteilung der Partitur mit der genauen Zeilenzahl der einzelnen Akkoladen berechnet. Das ursprünglich einzelne Doppelblatt, von dem nur Seite 1 und 2 beschrieben waren, wurde beim Binden der Orchesterskizze der gesamten Oper (bestehend aus aktweise durchnummerierten Doppelblättern von I.1 bis III.11) vorangestellt. Um ein Leerblatt zu vermeiden (Seite 3 und 4), mußte jedoch die zweite Hälfte des Blatts bis auf einen schmalen Falz abgetrennt werden, der an die Rückseite des Doppelblatts I.1 geklebt wurde. Die erste Heftlage der Orchesterskizze besteht so im Gegensatz zu den vierseitigen Lagen des übrigen Manuskripts aus sechs Seiten.
10. Doppelblatt. Partitur-Entwurf zum *Vorspiel* WWV IV/c
 (Ende 1847)
 Signatur: (NA) A II b 3⁽³⁾ III. Unveröffentlicht.
 Papier und Schrift wie bei Nummer 7. Da in Handschrift 9 die Geigenstimmen schon ausgeschrieben waren, notiert Wagner mit Ausnahme von T. 16–17 nur noch die Bläser und tiefen Streicher: S. 1: T. 1–5, 16–17, 20–27, 44–53; S. 2: T. 36–43; S. 3: T. 44–53; S. 4: T. 54–62, 63–67.

11. Partiturreinschrift des *Vorspiels* WWV V
(1. Januar 1848)
Signatur: (NA)AIIc. – Faksimile hrsg. von Heinz Krause-Graumnitz, Leipzig 1974.
12. Partiturreinschrift des I. Akts WWV V
(Anfang 1848)
Signatur: wie Nummer 11.
13. Partiturskizze (?) zur Gralserzählung im III. Akt WWV I/b
(Frühjahr 1848?)
Autograph verschollen.
Der letzten Beschreibung von 1907 zufolge (vgl. *WWV*, S. 314 unter I/b) dürfte es sich um eine Bleistiftpartitur analog zu Nummer 10 gehandelt haben. Die Angaben zur Niederschrift (sehr eng beschriebene Folioseite mit 32 Takten) sowie der Hinweis „Fragment du récit du Graal“ lassen die 32 Takte von „drin ein Gefäß“ bis „un-erkannt“ vermuten.
14. Partiturreinschrift des III. Akts WWV V
(Vor dem 28. April 1848)
Signatur: wie Nummer 11.

ANHANG II

Die Kompositionsskizze (Skizze 7): kommentierte Edition

Die wichtigste Aufgabe für eine Edition lag in der Trennung der Schichten. In der Handschrift sind zwei Hauptphasen zu unterscheiden: Phase 1 mit dreimaliger und Phase 2 mit viermaliger Themenwiederkehr. Den Einstieg in die letztlich gültige Konzeption mit dem erweiterten Themeneinsatz gab zunächst eine rhythmische Glättung durch Kürzung in den Takten 29 und 45, die ein neues Ausschreiben und damit die Möglichkeit einer Umformung mit sich brachte.

Entsprechend den beiden Phasen ist die folgende Edition geteilt. Jede der Phasen hat wiederum in sich Korrekturen erfahren. Sie sind zum Teil in den Editionstext aufgenommen, zum Teil zu dessen Entlastung nur im Anmerkungsapparat nachgewiesen.

Um die Orientierung zu erleichtern, läuft eine Taktnumerierung durch, die der späteren Partitur entspricht, was sinnvoll möglich war, wenn in der Skizze eine springende Zählung von T. 34 auf 36 in Kauf genommen wurde. Als zweite Hilfe dient das Beibehalten der originalen Zeileneinteilung. Mit ihr ist Nachvollziehbarkeit des in den Anmerkungen kommentierten Entwurfsprozesses angestrebt, der auch auf Platz Rücksicht zu nehmen hatte. Überschreibungen in der gleichen Zeile sind, wenn in der Edition Versionen auf getrennten Zeilen unterschieden werden, durch Anfügung eines Buchstabens kenntlich gemacht: in Zeile „3“ steht die erste Version, in Zeile „3a“ die zweite. Gestrichelte Verbindungslinien verweisen auf die Koppelung.

Kompositionsskizze (Skizze 7): 1. Phase

Zeile

1

2

3

Korrektur für T. 15-16

4a

5a

4

5

The image displays a musical score for the prelude of Wagner's 'Lohengrin', consisting of measures 6 through 13. The score is written for two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measure numbers 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, and 13 are indicated at the bottom of the page. Measure numbers 20, 28, 34, and 36 are circled in the original image. Measure 7 includes the marking 'Bl.' above the treble staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'p?' (piano?). The score shows a complex harmonic texture with frequent chromaticism and a steady rhythmic pulse.

45

14

15

16

17

18

19

Neuer Schluß ab T. 49:

18a

19n

Anmerkungen:

Zeile 1

- T. 2: Erstes *fis''* zunächst Halbe Note (ebenso *gis''* in T. 3)
T. 3: Das *fis''* samt dem Verbindungsbalken zu *gis''* scheint später eingefügt (eventuell auch als *a''* zu lesen), wobei der zusätzliche Sechzehntelbalken vergessen wurde.
T. 4: Die Wellenlinie ist vermutlich ein Zeichen für „usw.“

Vorspiel

(Zeile 2 – 19)

- T. 9: Nach der Triole zieht Wagner irrtümlich einen Taktstrich, den er mit der Note *d''* wieder korrigiert (vgl. T. 24).
T. 10: *eis'* u. *gis'* haben zunächst den Wert einer Halben Note.
T. 12: Auf eins stehen zunächst *d'* u. *fis'*, dann überschrieben von *eis'*. Ein *cis'* ist nicht erkennbar, obwohl es sich aus dem *his* von T. 11 konsequent ergeben müßte.
T. 13: Unter der Halben *e''* steht zunächst ein Viertel *e''*.
T. 14: Die Querlinien zwischen den Zeilen sind vermutlich als Tremolozeichen zu lesen und nicht als Hilfslinien für weitere Töne in den Akkorden *Cis* und *E*.
T. 15: Die letzte Note der ersten Fassung bleibt unklar: Der Notenkopf steht für *fis''*, das Vorzeichen für *dis''*.
T. 15–16: Die neue Fassung ist in den gleichen Zeilen auf die alte Fassung geschrieben.
T. 18–19: Für die Korrektur wählte Wagner die freie tiefere Zeile 5.
T. 20: „Bl.“ = Bläser.
T. 22: Unter *cis'* steht eine ältere andere Note.
T. 24: Das *gis'* ist nicht mit Sicherheit zu lesen. Nach der Triole zog Wagner irrtümlich einen wieder getilgten Taktstrich: (vgl. T. 9).
T. 27: Ursprünglich sollte die Endungsformel der Melodie statt der Halben die beiden Viertel *h' – fis'* haben.

- T. 33: Die Mittelstimme *fis'' – fis'' – dis'' – e''* ist kaum zu lesen. Möglicherweise ist mit einem Radieren wegen der Oktaven mit der Hauptstimme in Zeile 9 zu rechnen. In Skizze 8 taucht die Stimme jedoch wieder auf, springt aber jetzt vom *dis''* ins *gis''*.
T. 35: Gegenüber der späteren Partitur fehlt ein Takt.
T. 34 u. 36: Die Fassungen des Basses sind kaum noch rekonstruierbar. Für T. 36 ist anfangs mit zwei Varianten zu rechnen: 1. *A* (Ganze Note), 2. *H-A* (jeweils Halbe Note). Eine dritte Fassung (*cis-H-A*, Viertel-Viertel-Halbe) dürfte erst im Zusammenhang der großen letzten Korrektur im Hinblick auf den 2. Takt von Zeile 21 (s. Phase 2) entstanden sein.
T. 41: Die Kurvenlinie im Baß ist nicht als Bindebogen, sondern als Fortsetzungszeichen für die Stimme in der höheren Oktave zu verstehen.
T. 44: Der Neueinsatz schien ursprünglich erst für T. 45 geplant. T. 44 sollte eine eigene Schlußwendung haben (soweit noch zu lesen: Quartvorhalt *d' – cis'* in Vierteln über der Halben Note *A* im Baß). Mit dem Motiveinsatz in Zeile 12 erledigt sich der Schluß, ohne daß die nötige Korrektur komplett ausgeführt wäre. Das ist erst in Skizze 8 (die an dieser Stelle eine erneute Korrektur aufweist) der Fall.
T. 48: Tremolostriche zwischen den Zeilen.
T. 52: Wegen Überschreibungen (vgl. T. 50ff.) ist die Entzifferung schwierig. Möglicherweise fehlen Töne für den Baß.
T. 50ff.: Ab T. 50 entwirft Wagner einen neuen Schluß, mit dem er den alten Text in den gleichen Zeilen überschreibt. Dieser Schluß setzt in den verschobenen Taktstrichen allerdings bereits die rhythmische Verkürzung von T. 29 bzw. T. 45 voraus (s. Phase 2).

Kompositionsskizze (Skizze 7): 2. Phase (ab T. 28)

The musical score is presented in a vertical layout. It begins with measure 9, which contains a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef staff with a key signature of two sharps. Measure 10 shows a continuation of the music with a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 10a is a single treble clef staff. Measure 11a is a single treble clef staff. Measure 12a is a single bass clef staff. Measure 12 consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 13 consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p'. There are also some circled numbers (28, 36, 37) and a circled '9' in measure 12a.

45

15a

16a

20

21

20a

21a

18b

19b

The image displays a musical score for the prelude to Wagner's 'Lohengrin'. It consists of eight systems of staves, labeled 15a through 19b. Each system contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. There are several annotations: a circled number '45' at the beginning, an 'x' above the first staff of system 15a, an 'x' below the first staff of system 20, an asterisk '*' above the first staff of system 21, an asterisk '*' below the first staff of system 18b, and an asterisk '*' above the first staff of system 19b. Systems 20a and 21a are empty staves. Systems 18b and 19b feature a large bracket spanning across both staves, with a vertical line connecting the two staves at the end of the bracket.

Anmerkungen:

Zeile 20–21: Durch die rhythmische Verschiebung ab T. 45 täuschte sich Wagner im ersten Taktstrich, den er gleich wieder streichen muß. Den besonders dicken Teilungsstrich im nächsten Takt dürfte er erst während der Arbeit an der nächsten Skizze (Nr. 8) gezogen haben, als er sich zu einer Takterweiterung bei T. 50–51 entschloß.

Zeile 20–21, 4. Takt: Im oberen System steht trotz der Doppelpunktierung nur ein Achtelfähnchen.

Kommentar zur Neukonzeption:

A: Die rhythmische Verschiebung ab T. 28

1. Durch Verkürzung der Achtel von T. 29 auf Sechzehntel verrutscht der Taktstrich um einen halben Takt. Wagner notiert die neue Fassung mit einem abgewandelten Schlußstück in der freien Zeile 10, bis der Platz nicht mehr reicht (Einsatz des alten Basses in T. 34).
2. Für weitere Korrektur weicht Wagner mit einer geschwungenen Linie in die freien Zeilen 11 und 12 aus (von den 3 Systemen ab T. 37 war in Phase 1 nur die unterste für das Thema benutzt worden).

3. Die Melodie des Schlußtakts in Zeile 11 erfährt innerhalb des Systems durch Überschreibung eine letzte Verbesserung.

B: Der neue Schluß mit viertem Themeneinsatz

1. Statt weiterer Korrektur der Schlußpartie (s. unter Phase 1, T. 50ff.) entschließt sich Wagner mit einem Zeichen (Schrägkreuz) zu einem Sprung in die freien Zeilen 20/21, um neu anzusetzen.
2. In den Zeilen 20/21 erscheint der vierte Themeneinsatz in *D*-dur. Die Fortsetzungstakte nach der vergrößerten Punktierung werden nochmals verändert, wobei Wagner erst im System durch Überschreiben korrigiert, doch ohne die gültige Form zu finden. Er streicht zuletzt beide Takte und verweist mit einem neuen Zeichen (Stern) auf einen weiteren Sprung.
3. Die Fortführung mit nun vier Takten erfolgt aus Platzmangel in den höheren Zeilen 18/19, die zwar bereits verwendet sind (Schlußtakte der Phase 1), aber zur Not Platz für eine Überschreibung lassen, zumal der alte Text durch die neue Konzeption der Phase 2 hinfällig geworden ist.