

Eine koloristische Enharmonik aber, die sich zwischen einer bloßen akustischen Unvollkommenheit einerseits und einer funktionalen Enharmonik andererseits in einer gewissermaßen schwebenden Mitte hält, darf manieristisch genannt werden, und zwar insofern, als sie in die Komposition nicht eigentlich integriert ist, sondern eine dem Tonsatz sozusagen von außen auferlegte Intonationsvariante darstellt, auf die man, wie erwähnt, entweder zurückgreifen oder verzichten kann, ohne daß die Substanz des Kontrapunkts von der Alternative berührt würde. Gerade als Variantenharmonik, als koloristischer Effekt, kommt sie jedoch dem musikalischen Sinn der antiken Enharmonik, soweit er für uns überhaupt noch faßlich ist, offenbar näher als irgendeine andere Ausprägung von Enharmonik in der Musik der Neuzeit.

Musikgeschichtlich führte Vicentinos Experiment in eine Sackgasse; das Prinzip der Variantenharmonik blieb konsequenzlos. Die Einsicht, daß die enharmonische Differenz überhaupt ein musikalisches Phänomen und nicht bloß eine akustische Verlegenheit sein kann, markierte jedoch, obwohl in Vicentinos Kompositionen die Enharmonik nichts als ein aufgesetzter Effekt ist, einen entscheidenden Schritt in Richtung auf die funktionale Enharmonik des 17. bis 19. Jahrhunderts.

Zum Begriff Übergang und zu seiner Anwendung durch Alfred Lorenz auf die Musik von Wagners „Ring“

von Robbert van der Lek, Amsterdam

I

Ein Problem, das sich bei der Analyse der Musik des 19. Jahrhunderts, und besonders der der zweiten Hälfte, stellt, besteht darin, daß es kaum eine Terminologie gibt, die dieser Musik angemessen ist. Statt dessen bedient man sich einer Terminologie, die sich auf Kennzeichen einer Musik einer anderen, dem 19. Jahrhundert unmittelbar vorangehenden Epoche bezieht, der der Wiener Klassik. Es gibt hierfür verschiedene Gründe, deren einer die Musik selbst bildet, insofern sie sich den Formen und Kompositionstechniken der klassischen Musik anschließt und somit zur Verwendung der Terminologie ihrer Theorie gleichsam auffordert. Andererseits gibt es im 19. Jahrhundert kaum eine Musiktheorie, die mit den Haupttendenzen in der Musik ihrer Zeit Schritt halten wollte, weil sie es vielmehr als ihre Hauptaufgabe betrachtete, z. B. Musterbeispiele der „Form in der Musik“ anzubieten; davon aber entfernte sich die gleichzeitige und insbesondere die fortschrittlichere Kompositionspraxis immer mehr. Es ist für diese Sachlage somit kennzeichnend, daß die sich auf die klassische Musik beziehende Terminologie in steigendem Maße zwischen Anführungszeichen angewendet wird, daß umgekehrt die Grundbegriffe in zunehmendem Maße nuanciert werden müssen und daß letzten Endes die klassische Terminologie unbrauchbar wird, je größer die Diskrepanz wird zwischen demjenigen, worauf sie sich ursprünglich bezogen hatte, und demjenigen, worauf sie sich jetzt beziehen sollte.

Ein Musterbeispiel dieses Sachverhalts stellen die Analysen von Alfred Lorenz von Wagners Werken nach *Lohengrin* dar¹; ihre Essenz besteht in der Auffassung, der Aufbau

¹ A. Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. I. Der Ring des Nibelungen*, Berlin 1924; II. *Tristan und Isolde*, Berlin 1926; III. *Die Meistersinger von Nürnberg*, Berlin 1931; IV. *Parsifal*, Berlin 1933.

von Wagners Musikdramen sei eine Aneinanderreihung geschlossener Formen – im Sinne von Buchstabenschemata –, eine Auffassung, die dem Wesen dieser Musik – gerade dem Unschemaschematischen und Zerfließenden – entgegengesetzt ist. Nichtsdestoweniger erschien diese Auffassung vier Jahrzehnte lang unumstößlich², bis, wie jetzt allmählich als bekannt vorausgesetzt werden darf, vor etwa fünfzehn Jahren Kritik daran einsetzte, die sie im großen und ganzen als unzutreffend entlarvte³.

Trotzdem zeigt sich, daß Lorenz' Analysen keine Ausnahme von der Regel bilden, daß die falsche Darstellung irgendeines Sachverhalts nicht immer so unbrauchbar ist, daß sie überhaupt keine positiven Momente mehr enthielte; denn es stellt sich heraus, daß Lorenz, auf jeden Fall in seinen Analysen der *Ring*-Musik, namentlich einen Begriff relativ weniger unzutreffend als andere Begriffe anwendet, und zwar den Begriff Übergang. Allerdings darf dieser Befund nicht überschätzt werden: die insgesamt etwa sechzigmalige Verwendung des Begriffs geht in mehr als fünfzig Fällen ins Leere. Der restliche Teil aber veranlaßt zu den folgenden Beobachtungen.

Die Situationen, die hier von Lorenz mit Übergang bezeichnet werden, sind so beschaffen, daß diese Bezeichnungen einerseits gewissermaßen als selbstverständlich betrachtet werden können: die Gruppen, um die es sich handelt, lassen sich in der Tat als übergangsartig wahrnehmen und rufen auch im Hinblick auf die Art und Weise, wie sie sich, rein graphisch besehen, von ihrer Umgebung abheben, schon den Eindruck eines Übergangs hervor. Der Schein der Selbstverständlichkeit, die man der Bezeichnung Übergang hier also beimessen könnte, erweist sich auf der anderen Seite dann aber als trügerisch und problematisch, wenn man bei genauerer Betrachtung begründen möchte, warum diese hier tatsächlich angemessen sei; und zwar deshalb, weil es hier die herkömmlichen Momente zur Bestimmung eines Übergangs nicht mehr gibt. Trotzdem wird dadurch der erste Eindruck keineswegs aufgehoben; und die Folgerung, daß der Begriff Übergang hier beizubehalten sei, läßt sich auf die Tatsache gründen, daß andere, neue Momente nachweisbar sind, aufgrund derer diese Stellen sich dennoch als Übergänge deuten lassen. – Es ist eine Ausführung dieser drei Aspekte sowie des theoretisch-terminologischen Ergebnisses des dritten Aspekts, dargestellt anhand jener drei Fälle, die in dieser Hinsicht am interessantesten sind, die den Hauptgegenstand dieses Aufsatzes bildet: *Rheingold*, Übergang Takt 749–768⁴, *Walküre*, zweiter Akt, Übergang Takt 1445–1462⁵, und *Götterdämmerung*, zweiter Akt, Übergang Takt 1286–1333⁶.

Der Tatsache, daß die Art und Weise, in der Lorenz die betreffenden Stellen bezeichnet hat, hier trotz der Einwände, die immerhin noch gegen viele Einzelheiten vorzubringen

² Daß Lorenz' Formauffassungen und Analysemethoden von seinen Zeitgenossen allerdings hoch bewertet wurden, geht auch aus verschiedenen musikwissenschaftlichen Arbeiten der dreißiger Jahre hervor, es kann sogar von einer Lorenzschule geredet werden. H. Röttgers Dissertation *Das Formproblem bei Richard Strauss, gezeigt an der Oper ‚Die Frau ohne Schatten‘ mit Einschluß von ‚Guntram‘ und ‚Intermezzo‘* (München 1937) ist gleichsam eine Kopie einer Wagnerstudie von Lorenz. H. Kuhlmanns Dissertation *Stil und Form in der Musik von Humperdincks Oper ‚Hänsel und Gretel‘* (Marburg 1930) beruht in der Methode grundsätzlich auf Lorenz. Das ist auch, obwohl weniger stark, der Fall in der Dissertation von Walter Maisch *Puccinis musikalische Formgebung, untersucht an der Oper ‚La Bohème‘* (Erlangen 1934).

³ Vgl. hierzu R. Stephan, *Gibt es ein Geheimnis der Form bei Richard Wagner?*, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 23), Regensburg 1970, S. 9–16 (laut einer Anmerkung entstand der Text dieses Aufsatzes bereits 1962), und C. Dahlhaus, *Formprinzipien in Wagners ‚Ring des Nibelungen‘*, in: *Beiträge zur Geschichte der Oper* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 15), Regensburg 1969, S. 95–129.

⁴ Lorenz, *Der Ring des Nibelungen* (weiterhin zitiert als Lorenz), S. 23, 127, 283.

⁵ Lorenz, S. 31, 168, 170, 284.

⁶ Lorenz, S. 44, 258, 271, 285.

sind, zu verteidigen ist, kommt mehr zu als nur ein Kuriositätswert, den man ihr im Hinblick auf die Unhaltbarkeit der meisten seiner übrigen Deutungen beilegen möchte. Es findet sich hier ein Beispiel des eben skizzierten Sachverhaltes, daß ein Begriff aus der klassischen Terminologie auf eine unklassische Situation angewendet wird. Der Belang der Bezeichnung besteht demnach zunächst darin, daß durch sie die Aufmerksamkeit auf einen Begriff gelenkt wird, über dessen Vorkommen und Bedeutung in Zusammenhang mit der Musik des 19. Jahrhunderts viel weniger bekannt ist als über die anderen Begriffe aus dem Bereich der sich auf die klassische Musik beziehenden Terminologie. Die Darstellung der Angemessenheit dieser Bezeichnungen ist somit aufschlußreich für die kompositionsgeschichtliche Distanz, die die betreffenden Stellen bei Wagner von denjenigen in der klassischen Musik trennt, die man gewöhnlich *Übergang* nennt. Überdies aber stellt sich ebenfalls heraus – und das ist besonders in einem breiteren Zusammenhang wichtig –, daß es sich hierbei zugleich um einen Begriff handelt, dessen Unbestimmtheit, im Grunde genommen, ohnehin schon groß ist; es könnte sogar die Frage aufkommen, inwieweit die Momente, die die Angemessenheit der betreffenden Bezeichnungen ausmachen, wirklich ebenso als Erweiterung irgendeiner klassischen Hauptbedeutung des Begriffs *Übergang* aufgefaßt werden können, wie es bei anderen Begriffen, die in der Terminologie der klassischen Musik ihren Standort haben, und mit der Musik des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht werden, der Fall ist. Es ist nämlich nicht nur das Bestehen einer solchen ‚Hauptbedeutung‘ zu bezweifeln, es fehlt auch eine allgemeine Definition des Begriffs *Übergang* schlechthin. So ist es notwendig, daß zuerst auf die Frage, was unter einem *Übergang* in der Musik zu verstehen sei, eingegangen wird.

II

Das Fehlen einer allgemeingültigen Definition macht den Begriff *Übergang* zu einem der unbestimmtesten Termini in der Musik. Das zeigt sich namentlich darin, daß er insofern eine Art von Doppexistenz führt, als sein Gebrauch zwischen dem einer nicht-umschriebenen, zu freier Anwendung veranlassenden und dem einer mehr oder weniger festliegenden Bedeutung hin und her schwankt⁷. Im letzteren Fall ist der Begriff ein terminologisches Hilfsmittel zur Darstellung zweier wichtiger Formen der klassischen Instrumentalmusik, der Sonaten- und Rondoform; in dieser Funktion dient er zur Bezeichnung bestimmter Abschnitte, die als unverzichtbare Bestandteile dieser Formen zu betrachten sind. Die Tatsache, daß diese Bedeutung nicht von einer entsprechenden Definition bestätigt wird, läßt aber die Vermutung aufkommen, daß es sich dabei weniger um eine Bedeutung im Sinne einer bewußt durchgeführten Begriffsbestimmung als um die Folge eines Usus handelt, die hierin bestände, daß von mehreren Bedeutungen, die der Begriff *Übergang* an sich haben kann, einer sich im Laufe der Zeit infolge einer relativ häufigeren Verwendung einen ‚offiziellen‘ Status erworben hat; dieser wurde aber nie kodifiziert. Hier läßt der Begriff *Übergang* sich als eine mehr populäre, umgangssprachliche Variante in der Reihe anderer Begriffe betrachten, die sich aus den Formen- und Kompositionslehren von Anton

⁷ Wenn man das Vorkommen in Lexika und Enzyklopädien als das entscheidende Kriterium für die Existenz eines Begriffs betrachtet, so muß man feststellen, daß in einer deutschsprachigen Enzyklopädie wie Riemann (*Sachteil*) ein Artikel „*Übergang*“ fehlt, in englisch- und französischsprachigen Enzyklopädien hingegen vorkommt; vgl. hierzu *The Oxford Companion to Music*, London–New York–Toronto 1955; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980; *Encyclopédie de la Musique*, Paris 1958, Fasquelle (Artikel „*transition*“).

Reicha bis etwa Erwin Ratz zusammenstellen läßt und die alle zur Bezeichnung desselben Tatbestandes verwendet werden: Überleitung, Überleitungsgruppe, überleitender Gedanke, überleitender Seitensatz, überleitender Teil, verbindender Zwischensatz, Seitensatz, Vermittlungsteil⁸. – Die Tatsache, daß der Begriff Übergang auch außerhalb dieser Auffassung existiert, zeigt sich in der musikalischen Umgangssprache; hier greift man, wie jeder Dozent weiß, gerne zu dem Wort, sobald in einem musikalischen Verlauf ‚sich etwas ändert‘, ohne daß man aber imstande ist, wirklich zu bestimmen, warum der Begriff Übergang in solchen Fällen sachgemäß wäre.

Wird man sich also bei dieser freien Anwendung des Begriffs kaum um irgendeine Definition kümmern – es handelt sich ja um eine Redensart –, so kann aber andererseits auch nicht behauptet werden, daß es sich im ersten Fall um eine Anwendungsmöglichkeit handelt, die, wenn man sie in eine Definition übersetzen würde, gleichzeitig die Definition des Begriffs Übergang schlechthin darstellte. In gewisser Hinsicht spiegelt bereits die freie Anwendung des Begriffs eine wichtige Beobachtung, die in der traditionellen Musiktheorie zu wenig zum Ausdruck kommt, nämlich die Tatsache, daß die Übergänge in der klassischen Instrumentalmusik keineswegs die einzig denkbaren sind. Es gibt verschiedene Arten von Übergängen in der Musik – abhängig von Gattung, Epoche oder Musikkultur; die allbekanntesten Übergänge in Sonaten- und Rondoform stellen, systematisch betrachtet, nichts anderes als eine ganz spezifische Art und Weise dar, in der sich die Hauptvoraussetzungen, die jeder Übergang erfüllt, um als solcher wahrgenommen werden zu können, vergegenständlicht haben. Es mag sein – und vermutlich ist es der Fall –, daß man sich infolge der beschränkten, eingeschliffenen Bedeutung des Begriffs Übergang der Notwendigkeit der Aufstellung dieser Hauptvoraussetzungen nicht bewußt geworden ist – wenn von einem Übergang die Rede ist, „so wisse man doch immer worum es geht“; diese Notwendigkeit tritt aber gleich zutage, sobald man sich mit anderen Übergängen als den klassischen beschäftigt – wie im Falle der Übergänge bei Wagner. – Andererseits zeigt sich, daß besonders die problematische – d. h. die in erster Instanz weniger bestimmbare Seite von Lorenz' Bezeichnung Übergang – sich am besten gerade im Vergleich mit dem traditionellen Begriff davon darstellen läßt. Darum werden in den folgenden Darlegungen diese beiden Momente kombiniert: der alte Begriff Übergang wird beibehalten, aber nur als Moment der Orientierung, nämlich um zu zeigen, auf welche Weise die Bezeichnungen von Lorenz den Hauptvoraussetzungen für die Wahrnehmung eines Übergangs entsprechen.

Für die Bestimmung eines Übergangs ist im Grunde genommen nicht das Moment des Übergehens selbst, sondern der Umstand entscheidend, daß zwei musikalische Abschnitte aufeinanderfolgen. Dieser Standpunkt ist der traditionellen Musiktheorie fast völlig

⁸ Daß die Begriffe für die Bezeichnung der betreffenden Abschnitte in der Sonaten- und Rondoform zu dieser großen Menge angewachsen sind, mag aus dem Bedürfnis zu erklären sein, die Wichtigkeit, die diese Abschnitte als strukturelle Teile haben, mittels den Strukturen angemessenerer Begriffe hervorzuheben; der Begriff Übergang wäre dafür zu allgemein. Paradox wäre es aber dann, daß diese terminologische Differenzierung durchgeführt wurde, ohne daß zuvor bestimmt wurde, worauf der Begriff Übergang selbst sich denn eigentlich beziehen sollte. Die englisch- und französischsprachige Musikterminologie ist in dieser Hinsicht viel eindeutiger, da es hier zur Bezeichnung der betreffenden Abschnitte in der Sonaten- und Rondoform einen Sonderbegriff gibt, nämlich „bridge“ und „pont“. Ein entsprechender Begriff wie „Brücke“ scheint sich in der deutschsprachigen Musikterminologie nicht gebildet zu haben, obwohl er in der französisch-deutschen Fassung von Anton Reichas *Traité de haute composition musicale* (Paris 1826) als Erläuterung einer graphischen Darstellung der Sonatenform vorkommt: „pont ou passage d'une idée à l'autre – Brücke oder Übergang aus der einen Idee in die andere“ (A. Reicha, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Komposition* [deutsche Übersetzung von Carl Czerny], Wien 1832, Bd. IV, S. 1165; zitiert bei W. S. Newman, *The Sonata since Beethoven*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1969, S. 33).

entgegengesetzt. Ein Blick auf sie lehrt nämlich, daß man sich bei der Bestimmung dessen, was für die Verwendung des Begriffs Übergang entscheidend ist, fast völlig durch die Weise, auf die ein Übergang vor sich geht, leiten läßt: der Begriff Übergang wird nur dann verwendet, wenn es sich um einen musikalischen Vorgang handelt, der ‚in Noten‘ vor sich geht, also auskomponiert ist⁹. So naheliegend dies auch sein mag – insbesondere angesichts der Art und Weise, wie „die“ Übergänge in der klassischen Musik nun einmal beschaffen sind –, so könnte durch das Gewicht, das das Übergangsverfahren in der traditionellen Musiktheorie bekommen hat, leicht übersehen werden, daß es im Grunde die Abschnitte sind, die das Moment des „Über-gehens“ umgeben, durch die der Begriff Übergang seinen Sinn bekommt. Ohne diese beiden Abschnitte nämlich ließe ein Abschnitt, der die technischen Kennzeichen eines Übergangs aufweist, sich nur noch als ein „übergangsmäßiger Abschnitt“, aber nicht mehr – und der Unterschied ist hier wesentlich – als ein „Übergang“ bezeichnen. Umgekehrt bedeutet die Abwesenheit einer auskomponierten Vermittlung zwischen diesen beiden Abschnitten einerseits natürlich, daß auch der Begriff Übergang sich hier aufhebt, aber doch nur insofern, als mit diesem Begriff die vermittelnde Gruppe gemeint ist, denn die Möglichkeit, einen Übergang wahrzunehmen, bleibt bestehen, und zwar deshalb, weil es auch hier noch eine Aufeinanderfolge zweier Abschnitte gibt, die sich – auch wenn sie unvermittelt vor sich geht – als „Übergang“ deuten läßt¹⁰. Es sind diese zwei Abschnitte – sie werden hier vorläufig als „Situationen“ bezeichnet –, ohne die der Begriff Übergang keinen Existenzgrund hat und deren Gegebenheit somit eine Hauptvoraussetzung für seine Wahrnehmung bildet.

Allerdings haben diese Situationen, wenn deren Aufeinanderfolge wirklich als Übergang wahrgenommen werden soll, bestimmte Kennzeichen aufzuweisen, die sich selbst wieder als Hauptvoraussetzungen für die Wahrnehmung eines Übergangs betrachten lassen. Die erste besteht hierin, daß die Situationen, die aufeinander folgen, unterschiedlich sind. Denn ist dies nicht der Fall, so handelt es sich um eine Wiederholung zweier Situationen, wobei für ihre Verbindung ein anderer Begriff als der Begriff Übergang verwendet werden sollte; denn dieser Begriff suggeriert ja, daß sich etwas ändert.

Nicht für jede willkürliche Änderung in einem musikalischen Verlauf aber wird man den Begriff Übergang verwenden. Der Begriff impliziert nämlich noch etwas anderes, und zwar dies, daß sowohl dasjenige, was der Änderung vorangeht, als auch dasjenige, worin die Änderung selbst besteht, eine bestimmte Permanenz haben. Die Aufeinanderfolge der

⁹ Dieser Standpunkt wird nie ausdrücklich bestimmt (es gibt ja keine Definition); es ist folglich fast nirgendwo zu lesen, daß die Aufeinanderfolge zweier Abschnitte, die ohne eine solche Gruppe vor sich geht, ebenfalls mit Übergang bezeichnet werden kann, und dies, obwohl ein solches Übergangsverfahren sich bisweilen gerade in der Sonatenform aufweisen läßt. So stellt Richard Stöhr in seiner *Formenlehre der Musik* (Leipzig 1933, S. 228) fest, daß es im ersten Teil von Schuberts Unvollendeter Symphonie keinen Übergang gibt: „Auffallenderweise fehlt hier ein sogenannter überleitender Teil.“ Wie die Verbindung mit dem zweiten Expositionsteil dann wohl zustande kommt, war offenbar nicht interessant – auf jeden Fall fehlt hier ein Versuch, diese zu bezeichnen.

¹⁰ Eine Ausnahme ist wohl Hugo Leichtentritt, der das nicht-vermittelnde Übergangsverfahren anerkennt: „Drei Arten des Übergangs sind möglich: Er kann sprunghaft sein, allmählich aus dem früheren Rhythmus in den neuen gleiten und schließlich die verschiedenen Rhythmen überbrücken durch gangartigen Zwischensatz. Der primitivste Fall ist hier sprunghaftes, krasses Nebeneinander zweier verschiedener Stimmungen, die nervenaufreizende Wirkung des scharfen Kontrasts. Dies Mittel versagt bei häufiger Anwendung“ (*Musikalische Formenlehre*, Leipzig³ 1927, S. 238). – Zu diesem Standpunkt finden sich sogar in der Musik Wagners Belege – in einer Musik also, wo andererseits Abschnitte, die als auskomponierte Übergänge anzusehen sind, gerade eine wichtige Rolle spielen. In Takt 216 im dritten Akt der *Walküre* geht z. B. der musikalische Verlauf unvermittelt in einen neuen Abschnitt über; das Moment des Über-gehens – und somit der Übergang selbst – besteht hier also gleichsam im Taktstrich. Das Musterbeispiel schlechthin eines solchen unvermittelten Übergangs im *Ring* bildet wohl der Einsatz des Riesenmotivs in Takt 984 im *Rheingold*.

beiden musikalisch unterschiedlichen Situationen (P und R) wird somit nur dann als Übergang wahrgenommen, wenn das Unterschiedliche beider Situationen eine Zeitdauer von solcher Größe beansprucht, daß man diese Situationen als „stabil“ empfindet. Denn sind P oder R oder beide etwas Vorübergehendes, so handelt es sich um eine Aufeinanderfolge musikalischer Teile, zu deren Bezeichnung der Begriff Übergang zu gewichtig wäre. Als die zweite Hauptvoraussetzung, die die Situationen erfüllen müssen, wenn ihre Aufeinanderfolge als Übergang bezeichnet werden darf, läßt sich also ihre „Stabilität“ betrachten. – Die Art und Weise, in der das Übergehen selbst vor sich geht – die zwischen P und R liegende Phase Q –, ist also für den Gebrauch des Begriffs Übergang nicht entscheidend; andererseits wird die Wahrnehmung „Übergang“ im Sinne eines musikalischen Vorgangs selbstverständlich um so deutlicher, je mehr Zeit dieser beansprucht.

In einer Aufeinanderfolge der Phasen „Stabilität P“ – („Instabilität Q“) – „Stabilität R“ – besteht also das Modell für die Wahrnehmung eines Übergangs.

Zur allgemeinen Bezeichnung nun der Phasenfolge Stabilität, Instabilität und Stabilität gibt es nur einen Begriff und zwar den Begriff Übergang; er bezeichnet die Phase der Instabilität; die durch den Übergang verbundenen Phasen der Stabilität hingegen mußten vorerst als „Situationen“ angedeutet werden, weil es in der traditionellen Musiktheorie keinen sachgemäßen Begriff dafür gibt. Um nun aber trotzdem zur Bezeichnung der Situationen, die die Stabilität verkörpern, einen Begriff zu haben, der in seiner Allgemeinheit der Allgemeinheit des Begriffs Übergang entspricht, wird im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes der Begriff „Modalität“ verwendet. Eine Definition einer Modalität kann es nur geben, insofern ihre unausgefüllte Grundbedeutung es zuläßt: unter einer Modalität ist ein musikalischer Abschnitt zu verstehen, der in seiner gesamten Beschaffenheit vom Hörer als etwas „Seiendes“ wahrgenommen wird. Er unterscheidet sich grundsätzlich von Abschnitten, die zwischen Modalitäten vermitteln: der Hauptunterschied zwischen einer Modalität und einem Übergang besteht darin, daß eine Modalität sich ganz im allgemeinen mit der Vorstellung „Stabilität“, ein Übergang sich mit der Vorstellung „Instabilität“ verbindet. Als Musterbeispiele einer Modalität sind die Satzteile einer Sonatenformexposition zu betrachten, die man in der traditionellen Musiktheorie als „erste“ oder „zweite Themengruppe“ bezeichnet¹¹.

III

Rein terminologisch betrachtet, vergrößern auch die Analysen von Lorenz die im Begriff Übergang steckende Vagheit, insofern nämlich, als Lorenz den Begriff Übergang nicht definiert und ihn auf verschiedenste Weise, dazu vielfach als eine Leerformel verwendet. Meistens beziehen Lorenz' Übergänge sich auf eine Aufeinanderfolge von „dichterisch-musikalischen Perioden“ oder deren Teile (allerdings in seiner Deutung dieses von Wagner stammenden Begriffs), bzw. auf die ihnen zugrundeliegenden Formenschemata oder deren Tonarten; im letzteren Fall soll der Begriff Übergang also als „Modulation“ verstanden werden¹². Trotz dieser Fülle an Bedeutungsmöglichkeiten, die an sich bestimmte Erweite-

¹¹ Der Begriff Modalität wurde gewählt nach dem Vorbild des Begriffs Modus in seiner Bedeutung von „mittelalterlicher Tonreihe“, und zwar insbesondere im Hinblick auf den Aspekt der Wirkung (Ethos), die – damals – einer solchen Tonreihe aufgrund ihrer musikalischen Gesamtbeschaffenheit unterlegt wurde.

¹² Es ist allerdings fraglich, ob es überhaupt einen Zweck hat, in der Ring-Musik Modulationen zu bestimmen, so als stellten sie Momente dar, die für den strukturellen Verlauf ebenso wesentlich wären, wie es die Übergänge (Modulationen) in Sonaten- und Rondoform sind.

rungen in der Definition des Begriffs *Übergang* hätten darstellen können – es gibt wohl keine andere musikanalytische Arbeit jener Jahre, die so viele Nuancen im Begriff *Übergang* anbietet¹³ –, zeigt sich ein übers andere Mal, daß in nahezu keinem einzigen Fall, und das heißt in mehr als fünfzig der insgesamt etwa sechzig Bezeichnungen, die Anwendung des Begriffs *Übergang* zu rechtfertigen ist¹⁴. Sei es, daß die Perioden oder Periodenteile, als deren Verbindung Lorenz' *Übergänge* zum Teil gemeint sein könnten, nicht nachweisbar sind¹⁵, sei es, daß die für die Wahrnehmung eines *Übergangs* im Sinne einer Modulation notwendigen Tonarten entweder nicht nachweisbar sind¹⁶ oder daß sie, wenn es sie schon gibt, kaum als Ausgangs- oder Zieltonart einer Modulation betrachtet werden können, da sie oft eben erreicht worden sind¹⁷ oder gleich wieder verlassen werden¹⁸; auch kommt es vor, daß ein „*Übergang*“ Teile verbindet, zwischen denen es kaum Unterschiedlichkeit gibt¹⁹. Außerdem ist die musikalische Beschaffenheit der als „*Übergang*“ gedeuteten Abschnitte selbst oft keineswegs so geartet, daß man sie als „*Übergang*“ bezeichnen möchte, z. B. weil der „*Übergang*“ sich in nichts von seiner musikalischen Umgebung unterscheidet²⁰ oder sich im Verhältnis zu seiner Umgebung eben als relativ stabil erweist²¹.

IV

Der Grund nun, warum Lorenz' Bezeichnungen *Übergang* in den erwähnten Fällen im *Rheingold*, in der *Walküre* und in der *Götterdämmerung*, auf die jetzt einzugehen ist, auf den ersten Blick als angemessen angesehen werden können, besteht darin, daß es sich um Aufeinanderfolgen von Abschnitten handelt, die sehr unterschiedlich sind und die durch Gruppen verbunden werden, die sich, wie bereits erwähnt wurde, tatsächlich als *übergangsmäßig* wahrnehmen lassen. Die Faktoren, die den *Übergangscharakter* dieser Gruppen bestimmen, sind, kompositionstechnisch betrachtet, im Grunde stets dieselben: tonartliche Instabilität, kurze Abwechslung verschiedener Motive jeweils in wechselnder Instrumentation oder eine Instrumentation, die sich im Laufe des Abschnitts verflüchtigt, und ein Stocken in der Bewegung gegen das Ende des Abschnitts hin²². Die eben erwähnte motivische Abwechslung hängt aufs engste mit thematisch-motivischen Prozessen zusammen, die in allen drei Beispielen, besonders im Falle des *Rheingold*- und *Götterdämmerung*-Beispiels, im Zentrum der musikalischen Vorgänge stehen. Der *Übergang* im *Rheingold* – die Takte 749–768, die kleinste der insgesamt sechs Verwandlungsmusiken im *Ring* – bildet

¹³ So ist in dieser Hinsicht ein Passus wie „Hier endigt die den tonartlichen *Übergang* bildende Einleitung“ ... interessant, da „tonartlich“ als eine (überflüssige) Verstärkung des Begriffs *Übergang* im Sinne einer Modulation, auch aber als Hinweis darauf, daß es noch andere als „tonartliche“ *Übergänge* gibt, aufgefaßt werden kann (vgl. Lorenz, S. 158).

¹⁴ Obwohl es sich hier also um die Mehrzahl von Lorenz' Anwendungen des Begriffs *Übergang* handelt, muß auf die eingehende Darstellung dieses Tatbestands, die Teil einer früheren Fassung dieses Aufsatzes war, aus Platzgründen verzichtet werden; es kann nur pro Fall ein einziges Beispiel gegeben werden.

¹⁵ Vgl. hierzu die Deutung der Takte 39–260 und 280–477 im dritten Akt der *Götterdämmerung* als „Perioden“ (1 und 2), aufgrund derer Lorenz die Takte 261–279 als einen „*Übergang* von einer Periode zur anderen“ bezeichnet (Lorenz, S. 241).

¹⁶ Die Takte 223–231 im *Rheingold* deutet Lorenz als einen „*Übergang* nach G“; diese Tonart tritt aber erst dreißig Takte nach Takt 231 auf (Lorenz, S. 166).

¹⁷ Vgl. hierzu die Tonart F am Anfang des „*Übergangs*“ in Takt 302 im zweiten Akt des *Siegfried* (Lorenz, S. 134).

¹⁸ Die Tonart *fis*, das angebliche Ziel einer „Modulation nach *fis*-moll“, wie Lorenz die Takte 1171–1199 im ersten Akt der *Götterdämmerung* deutet (S. 42), dauert nur vier Takte.

¹⁹ Vgl. hierzu die „4 Takte *Übergang*“ (964–967) im zweiten Akt der *Walküre* (Lorenz, S. 260).

²⁰ Vgl. hierzu die Beziehungen der Taktgruppe 1237–1274 im *Rheingold*, die Lorenz als „*Übergang*“ deutet (S. 94), mit dem weiteren Verlauf nach Takt 1274.

²¹ Vgl. hierzu den „*Übergang*“ Takte 1289–1332 im dritten Akt der *Walküre* (Lorenz, S. 151–152).

²² Auf die Tatsache, daß ein Abschnitt trotz harmonischer Instabilität als stabil wahrgenommen werden kann, wird in späterem Zusammenhang noch zurückzukommen sein.

sogar ein Musterbeispiel eines bereits bei Beethoven nachweisbaren motivischen Übergangsverfahrens: darin erklingen zwei Motive abwechselnd, eines von ihnen bekommt das Übergewicht und bleibt schließlich allein übrig; in unserem Fall handelt es sich um die Elimination eines noch mit dem musikalischen Charakter der ersten Szene zu assoziierenden „Wellenmotivs“ und andererseits um die Antizipation des Walhallmotivs – ein musikalischer Vorgang, den man hier Schritt für Schritt leicht verfolgen kann²³. – In den letzten Takten des Übergangs im *Walküre*-Beispiel sind die Konturen des Motivs der Todesverkündigung (T. 1462 ff.) bereits wahrnehmbar²⁴. – Anders als im Falle des *Rheingold*- und des *Walküre*-Beispiels, geht der Übergang in der *Götterdämmerung* nicht im Rahmen eines einteiligen Abschnitts, sondern in verschiedenen Etappen vor sich: es handelt sich um einen Abschnitt, der sich in zwei Teile, die beide je etwa sechzehn Takte zählen, gliedern läßt. Die erste Hälfte umfaßt die Takte 1286–1313, die andere Hälfte die Takte 1318–1333; die Takte 1314–1317 bilden zwischen diesen beiden Taktgruppen gleichsam einen musikalischen Puffer. Der thematische Hauptgegenstand der ersten Übergangshälfte besteht in der Elimination des Motivs der Gibichungenhochzeit; der entscheidende Augenblick dieses Vorgangs ereignet sich in den Takten 1308–1313, wo dieses Motiv fast buchstäblich weggedrückt und auf eine harmonische Begleitstimme durch das Fluchmotiv und das Motiv reduziert wird, das in den Takten 1312–1313 in den Oberstimmen ertönt. In der zweiten Übergangshälfte wird das Motiv „Welch' Unholds List“, das den Anfang der neuen Modalität kennzeichnet, vorbereitet²⁵.

²³ Lorenz gliedert den Übergang im *Rheingold* (T. 749–768) in einen „Übergang und eine Überleitung“ (S. 127) und betrachtet als „musikalischen Inhalt“ jenes Übergangs die „Umwandlung des Ringmotivs ins Walhallmotiv und die Umwandlung des Wellenmotivs in eine Ätherfigur“ (S. 23). Das Ziel dieses Übergangs (d. h. die Taktgruppe 749–768 als Ganzes) besteht aber nicht in der Gewinnung irgendeiner „Ätherfigur“, sondern in der Hinüberleitung zum Anfang der zweiten Szene; die angebliche „Ätherfigur“ ist demnach selbst Teil dieses Vorgangs, da sie eine Variante eines der Hauptmotive bildet, die es hier eben loszuwerden gilt: die Wassermotive der vorangegangenen Rheintöchterzene. Allerdings lassen die Takte 661–768 (Lorenz' „Überleitung“) sich gewissermaßen schon als das Ergebnis dieses Vorgangs betrachten; der Einsatz des eigentlichen Walhallmotivs in Takt 769 reduziert sie aber, gleichsam nachträglich, auf den Ausklang dieses Übergangs. Anstatt mit zwei Begriffen, die fast synonym sind, wäre mit einem dieser Begriffe der Abschnitt als Ganzes sachgemäß bezeichnet.

²⁴ Lorenz läßt den Übergang zwischen der dritten und vierten Szene im zweiten Akt der *Walküre* in Takt 1439 anfangen; näherliegend aber wäre Takt 1436, da dieser Takt zwischen dem Ende des vorangehenden Abschnitts und dem Anfang des Übergangs den eigentlichen Knotenpunkt bildet. Das lose *F* des Englisch Horns in Takt 1435 ist zunächst eine instrumentale Verdoppelung der letzten Silbe der Siegmund-Partie, wird dann durch den extra Takt 1436 harmonisch neutralisiert und in Takt 1437 durch den frei eintretenden Dominantseptakkord zu einer Dissonanz und somit zum Weitergehen angeregt: in Takt 1439 fängt bereits eine Wiederholung des Anfangs des Übergangs an.

²⁵ Die Stelle, wo im zweiten Akt der *Götterdämmerung* der Wechsel zwischen der vierten und der fünften Szene vor sich geht, wird von Lorenz viermal, und davon nur einmal als Übergang, bezeichnet: 1. als „Nachspiel“ (S. 285); 2. als „Nachspiel nach Periode 13“ (S. 258); 3. als „Nachspiel und Übergang“ (S. 44), außerdem wird in der Darstellung der Gibichungenhochzeit als eines Ganzen der Abschnitt folgendermaßen beschrieben: „das jubelnde Nachspiel geht bis ungefähr Takt 1300, worauf es sich verliert“ (S. 271); – eine Vielzahl an Bezeichnungen, die sich jeweils auf einige Aspekte dieses Abschnitts beziehen, denen es aber an Einheitlichkeit fehlt. Mit dem Begriff „Nachspiel“ mag zum Ausdruck gebracht sein, daß der Verlauf nach Takt 1286 nicht gleich Übergangscharakter annimmt, sondern noch stark dem Gipfelpunkt in Takt 1286 verhaftet ist, als Bezeichnung des gesamten Abschnitts aber ist dieser Begriff, ebenso wie die Bezeichnung „Nachspiel nach Periode 13“, zu undifferenziert. Die nuanciertere Bezeichnung „Nachspiel und Übergang“ hätte an sich der Gliederung des gesamten Abschnitts entsprechen können, wenn sie nicht doppeltinnig gewesen wäre (sie kommt bei Lorenz mehrmals vor), da zwei verschiedene Sachen gemeint sein können. entweder ein Nachspiel, dem sich ein Übergang anschließt, oder ein Nachspiel, das zugleich die Funktion eines Übergangs vertritt. Auch die vierte Bezeichnung wirkt, wenn man sie mit den anderen Bezeichnungen vergleicht, eher verwirrend als einleuchtend; erstens, weil Takt 1300 hierdurch die Bedeutung eines Zäsurtakts zwischen Gruppen bekommt, die eben zusammengehören, und zweitens, weil nicht deutlich ist, ob die zweite Hälfte der Bezeichnung „Nachspiel und Übergang“ und die zweite Hälfte der Bezeichnung „das jubelnde Nachspiel geht bis ungefähr Takt 1300, worauf es sich verliert“ identisch sind, ob also Takt 1300 den Anfang des Übergangs bildet oder das Nachspiel sich verliert und der Übergang erst dort, wo das Nachspiel sich in der Tat verloren hat, also etwa bei Takt 1314, anfängt. Bei diesem Takt ist aber gerade die erste Übergangshälfte schon vorüber, und fängt bei Takt 1318 die zweite Übergangshälfte an. Diese wird von Lorenz allerdings insofern beachtet, als er in Takt 1333 eine neue Periode annimmt und so anzeigt, daß die Bezeichnung Übergang sich jedenfalls auch auf den Verlauf bis zu diesem Takt bezieht, der tatsächlich Übergangscharakter hat.

Weil in der Aufeinanderfolge zweier musikalischer Abschnitte, die stabil und unterschiedlich sind, die Hauptvoraussetzungen für die Wahrnehmung eines Übergangs bestehen, so hätte zuerst eigentlich gezeigt werden müssen, daß diese Hauptvoraussetzungen in der Tat erfüllt sind, woran sich dann eine Besprechung der Art des Übergangs selbst hätte anschließen können. Der umgekehrte Weg, der hier gegangen wird, wurde gewählt, weil nicht nur der weitere Nachweis der Angemessenheit von Lorenz' Bezeichnungen, sondern eben auch dasjenige, wodurch diese Angemessenheit ins Ungewisse rückt, in der spezifischen Beschaffenheit der Modalitäten liegt.

Allerdings gilt es zuerst zu bestimmen, welches die Abschnitte sind, die als die Modalitäten aufgefaßt werden sollen, auf die sich die Übergänge beziehen. Es muß nämlich eingesehen werden, daß in diesen Fällen dasjenige, was Lorenz mit seiner Bezeichnung Übergang gemeint hat, immerhin noch eine Aufeinanderfolge von „dichterisch-musikalischen Perioden“ in seiner Deutung dieses Begriffs ist. Die Tatsache aber, daß diese nicht wahrnehmbar sind, bringt es mit sich, daß der Begriff Übergang sich hier nur beibehalten läßt, wenn man ihn umdeutet und ihn nicht länger mit Lorenz' Formen in Zusammenhang bringt. Man muß ihn vielmehr auf dasjenige Moment beziehen, das an sich allerdings auch Lorenz selbst dazu veranlaßt haben mag, ihn zu verwenden: auf die vermittelte Aufeinanderfolge zweier verschiedener Abschnitte. Auf die Frage nun, welches diese Abschnitte sind, gibt es zwei Antworten. Die erste entspräche wohl der Art und Weise, in der man in Opern ähnliche musikalische Situationen in der Regel zu deuten pflegt: weil es sich um den Augenblick handelt, in dem ein Szenenwechsel vor sich geht, könnte eine einfache Bezeichnung „Übergang zwischen erster und zweiter Szene im *Rheingold*“, „Übergang zwischen dritter und vierter Szene im zweiten Akt der *Walküre*“ und „Übergang zwischen vierter und fünfter Szene im zweiten Akt der *Götterdämmerung*“ genügen²⁶. Gegen diese Deutung ist an sich wenig einzuwenden, sie erleichtert es immerhin, bestimmte kompositorisch und dramatisch wichtige Stellen in Werken zu markieren, die sonst wenig Möglichkeiten dazu bieten. Zugleich aber – und das ist in diesem Zusammenhang wichtig – kann man in dieser Deutung auch ein Beispiel der bereits erwähnten Tendenz der traditionellen Musiktheorie sehen, den Gebrauch des Begriffs Übergang von dem Übergangsverfahren abhängig zu machen und demzufolge die Tatsache, daß ein Übergang auch gerade infolge der Beschaffenheit der Abschnitte, die er verbindet, als solcher wahrgenommen wird, zu vernachlässigen. Wenn man aber dieses Moment berücksichtigt, so wird die Deutung „Szenenübergang“ akademisch – und darum zweifelhaft; denn dann zeigt sich, daß in ihr nur die Hälfte der Momente, aufgrund derer die Übergänge als solche wahrgenommen werden können, zum Ausdruck kommt. Als „Szenenübergang“ mag der Übergang selbst richtig bezeichnet worden sein, die Vorstellung aber, die durch diese Deutung hervorgerufen wird, als wäre es die Gesamtwirkung der umgebenden Szenen, aufgrund derer man die Übergänge als solche wahrnimmt, ist vom Standpunkt der musikalischen Perzeption sehr fragwürdig. Infolge ihres Ausmaßes und ihrer inneren Gliederung nimmt man diese einzelnen Szenen nämlich nicht in dem Sinne als ganze Abschnitte wahr, daß man die Übergänge erfährt als Verbindung dieser Abschnitte; die Wahrnehmung der Übergänge wird durch viel kleinere Verhältnisse verursacht, und zwar durch die Weise, in der die

²⁶ Auch bei Lorenz findet sich diese Bezeichnung: den Übergang im *Walküre*-Beispiel deutet er als „Übergang zur nächsten Szene“ (S. 170).

musikalische Beschaffenheit der Übergänge sich zu der musikalischen Beschaffenheit der Abschnitte verhält, die den Übergängen unmittelbar vorangehen und folgen²⁷. Im Hinblick auf diesen perzeptorisch wichtigen Sachverhalt werden bei den weiteren Ausführungen die folgenden Einheiten als die Abschnitte gedeutet, deren Beschaffenheit zu der Wahrnehmung Übergang mit beiträgt und die aus diesem Grunde als Modalitäten bestimmt werden können: *Rheingold*: T. 716–748 und T. 769–787; *Walküre*: T. 1388–1435 und T. 1462–1517; *Götterdämmerung*: T. 1260–1286 und T. 1337–1366. Diese Deutung läßt sich dadurch begründen, daß diese Abschnitte musikalisch sehr unterschiedlich sind. Schon ein flüchtiger Blick in die Partitur genügt, um dies festzustellen: es handelt sich um Kontraste, die verschiedene musikdramatische Bereiche darstellen: Rhein – Walhall (im *Rheingold*); Halluzinationen von Sieglinde – Brünnhilde im Amt (in der *Walküre*); Hochzeitsfreude – Brünnhilde als „Betrog'ne Frau“ (in der *Götterdämmerung*). Konkret besteht die musikalische Unterschiedlichkeit dieser Abschnitte in der Verschiedenheit des Tempos, der Metrik, der Thematik, der Rhythmik und der Instrumentation²⁸.

V

Ist hiermit also eine Hauptvoraussetzung für die Wahrnehmung eines Übergangs erfüllt, so bliebe noch, um die Bestimmung der Angemessenheit der Bezeichnung Übergang zu vervollständigen, der Nachweis zu erbringen, daß auch die zweite Hauptvoraussetzung: die Stabilität der Modalitäten, erfüllt ist. Hier nun kommt ein Problem auf, das insbesondere in bezug auf die Beispiele in der *Walküre* und in der *Götterdämmerung* die Anwendung des Begriffs Übergang fragwürdig erscheinen läßt. Dieses Problem ergibt sich aus dem Umstand, daß musikalische Stabilität nicht in allen Fällen meßbar ist. Es läßt sich am besten anhand der Hauptbedeutung darstellen, die der Begriff Übergang in der traditionellen Musiktheorie vermutlich hat, und insbesondere durch einen Blick auf die wichtige Einschränkung, die die an sich schon beschränkte Bedeutung innerhalb der traditionellen Formtheorie impliziert. Diese Einschränkung zeigt sich darin, daß in der traditionellen Musiktheorie „musikalische Unterschiedlichkeit“, insofern durch dieses Moment die Verwendung des Begriffs Übergang bedingt ist, gewissermaßen nur teilweise anerkannt wird. Denn obzwar in der Sonaten- und Rondoform die zwei Modalitäten, auf deren Aufeinanderfolge sich der Begriff Übergang bezieht, in vielerlei Hinsicht musikalisch unterschieden sind, so bekommt man aus den Formenlehren den Eindruck, daß der Begriff Übergang sich dennoch immer nur auf einen Teilaspekt davon bezieht, und zwar darauf, daß irgendeine Tonart verlassen und nach einiger Zeit eine neue Tonart erreicht (und bestätigt)

²⁷ Die Diskrepanz zwischen musikalischer Wahrnehmung und formaler Deutung, um die es hier geht, läßt sich verdeutlichen anhand eines einfacheren Beispiels aus dem Bereich der klassischen Musik. Im ersten Teil des Streichquartetts op. 59,1 von Beethoven stellen sich die Takte 97–102 als ein Übergang heraus. Der melodische Verlauf besteht aus kleinen Motiven, und die Stabilität der Tonart C-dur, die in den vorangehenden Takten bestätigt worden war, wird hier wieder gelockert: aus dem C-dur-Dreiklang wird durch den Eintritt des *b* ein Dominantseptakkord zu *F*, dessen Auflösung in Takt 103 mit der Wiederaufnahme des ersten Themas erfolgt. Die traditionelle Formenlehre würde diese Takte vermutlich als einen „Übergang zwischen der Exposition und der Durchführung“ deuten. Diese Deutung wäre aber zweifelhaft, weil sich die Frage aufdrängt, ob man die Exposition und die Durchführung wirklich derart als ganze Abschnitte wahrnimmt, daß man diesen kleinen Übergang als Verbindung dieser zwei großen Formteile erfährt, oder ob die Wahrnehmung „Übergang“ nicht vielmehr durch kleinere Verhältnisse verursacht wird, nämlich durch die Stabilität der Schlußgruppe der Exposition und die Stabilität der ersten Takte des ersten Durchführungsabschnitts sowie durch die Unterschiedlichkeit der Themen und des Satzes an diesen Stellen.

²⁸ Das *Götterdämmerung*-Beispiel bildet insofern eine Ausnahme, als das Hauptmotiv der Ausgangsmodalität auch das Hauptmotiv der ersten Übergangshälfte bildet.

wird. Wenn auch hier wieder – infolge einer fehlenden Definition – nichts wirklich mit Sicherheit zu sagen ist, so ist doch die Anschauungsweise, Übergang sei mit Modulation identisch, so allgemein verbreitet, daß der Schluß naheliegt, in der traditionellen Musiktheorie sei – und darin bestände die Enge des Begriffs – nur der tonartliche Unterschied zweier Abschnitte für seine Verwendung entscheidend, obwohl musikalische Unterschiedlichkeit sich auch in ganz anderen Momenten als nur im harmonischen darstellen kann²⁹. Auf der anderen Seite aber läßt sich vermuten, daß diese eingeschränkte Bedeutung des Begriffs Übergang sich nicht ohne Grund so eingebürgert hat, und zwar deshalb, weil alle Hauptvoraussetzungen für die Wahrnehmung eines Übergangs gerade an der Behandlung der Harmonik ziemlich genau ablesbar sind und gewissermaßen sogar damit zusammenfallen. Denn die Verwendung des Begriffs Übergang im Sinne von „Modulation“ bedeutet nicht nur, daß feststeht, um welches Moment der musikalischen Unterschiedlichkeit es sich handelt (erste Hauptvoraussetzung), nämlich das zweier fester, verschiedener Tonarten, sie bedeutet zugleich, auf welche Weise zu bestimmen sei, wie die zweite Hauptvoraussetzung, das Moment der Stabilität, sich erfüllt. Die Zeitdauer nämlich, durch die die Wirkung der Stabilität in harmonischer Hinsicht verursacht wird und aufgrund derer ein Abschnitt sich als Modalität deuten läßt, besteht in der Zeitdauer der Tonart selbst; diese läßt sich messen anhand jener Formel, die gewissermaßen den Inbegriff musikalischer Stabilität darstellt: anhand der Kadenz. Gibt es diese nicht, so ist wenigstens in der Regel von einem Übergang (Modulation) die Rede, und darum ist es insbesondere in den Formen der klassischen Instrumentalmusik möglich, meistens ziemlich genau zu bestimmen, welche Abschnitte als stabil und welche als instabil, als Modalität oder als Übergang, aufzufassen sind³⁰.

In dieser Hinsicht läßt sich unter den drei in Rede stehenden Übergängen als das Charakteristische des Übergangs im *Rheingold* ansehen, daß er infolge der tonartlichen Stabilität der ihn umgebenden Abschnitte entfernt noch an einen „klassischen“ Übergang erinnert und daß gerade dadurch Lorenz' Bezeichnung hier überzeugt. Denn die Wahrnehmung, daß es sich bis Takt 749 um eine Modalität, ab Takt 749 um einen Übergang und ab Takt 769 wieder um eine (neue) Modalität handelt, wird besonders durch die Stabilität der Tonart *c*-moll vor und *Des*-dur nach der tonartlichen Instabilität in den Takten 749–768 verursacht³¹.

²⁹ Als Beispiel, wie vielleicht die Musiktheorie selbst schon verhältnismäßig früh das ihrige zu der Gleichstellung: Übergang = Modulation beigetragen haben mag, könnte die folgende Verwendung der beiden Begriffe Übergang und Modulation innerhalb eines einzigen Satzes dienen; sie stammt aus den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts: „Schon mit dem 31. Takt ist der Übergang nach der Dominante erfolgt, so daß der Nebensatz eintreten könnte, allein weil es zweckmäßiger ist, diesen von der Dominante seiner Tonart aus zu erreichen, wendet sich die Modulation nach ihr“; in: August Reißmann, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, 2. Band: *Die angewandte Formenlehre*, Berlin 1866, S. 354 (Analyse des ersten Teils der Klaviersonate op. 31,1 von Beethoven). Die Art und Weise, wie 1967 im *Riemann-Lexikon (Sachteil)* der Begriff „Modulation“ definiert wird, könnte noch immer, d. h. also ein Jahrhundert später, zu derselben Gleichstellung veranlassen: „In der dur-moll-tonalen Musik bezeichnet M. den Übergang aus einer Tonart in eine andere “ Allerdings hat in der englisch-sprachigen Musiktheorie der Begriff „transition“ überwiegend eine harmonische Bedeutung.

³⁰ Unter Kadenz sei hier weniger die allbekannte harmonische Schlußformel S – D – T verstanden, als vielmehr die Reihe der harmonischen Hauptfunktionen, auf die sich ein bestimmter musikalischer Abschnitt, etwa im Sinne einer Großkadenz, reduzieren läßt; vgl. hierzu auch Heinrich Schenkers Begriff der „Grundbrechung“

³¹ Die Tatsache, daß es hier eine Verbindung zweier fester, verschiedener Tonarten gibt, könnte die Frage hervorrufen, ob der Begriff Übergang hier noch in seiner vertrauten Bedeutung von Modulation zu gebrauchen wäre. Gerade aber anhand dieser Stelle läßt sich zeigen, welche Einwände gegen Lorenz' Verwendung des Begriffs Übergang im Sinne einer Modulation vorzubringen sind. Das Wesentliche dieses Übergangs ist nicht, daß er „von *c*-moll nach *Des*-dur“ überleitet, weil diese Tonarten nicht die gleiche strukturelle Bedeutung haben wie die beiden Haupttonarten in einer Sonatenformexposition. Wichtig hingegen ist, daß der Übergang Abschnitte verbindet, die durch harmonische Stabilität gekennzeichnet sind.

Dieses Moment fehlt nun in den Abschnitten, die die Übergänge in dem *Walküre*- und in dem *Götterdämmerung*-Beispiel umgeben. Allerdings sind, wie erwähnt, diese Abschnitte verschieden; bei genauerer Betrachtung aber stellt sich heraus, daß es bei allen Momenten der Unterschiedlichkeit eines gibt, das eben nicht mehr als solches auftritt, und zwar die Unterschiedlichkeit zweier stabiler Tonarten: die Modalitäten sind tonartlich schwankend und in dieser Hinsicht ebenso instabil wie die Übergänge selbst³². Dennoch ist aber die Unterschiedlichkeit der Abschnitte, die die Übergänge umgeben, und die Instabilität der Übergänge selbst unleugbar – Gründe, die zu der lakonischen Feststellung führen könnten, daß der Begriff Übergang sich hier also beibehalten läßt, nur daß die Rolle der Harmonik von anderen Momenten, in denen musikalische Unterschiedlichkeit zum Ausdruck kommen kann, übernommen wird; mit anderen Worten: der Begriff Übergang bezieht sich hier auf die Verbindung von Abschnitten, deren Unterschiedlichkeit in anderen Momenten als dem zweier unterschiedlicher Tonarten besteht. Mit dieser Feststellung wäre die Sache in der Tat erledigt – und sie entspricht vielleicht dem Weg, den Lorenz hier gegangen ist –, wenn eben nicht durch diese „Abweichung“ vom klassischen Begriff des Übergangs das Problem aufkäme, daß die zweite, hier noch nachzuweisende Hauptvoraussetzung für die Wahrnehmung eines Übergangs: die Stabilität der als Modalitäten anzusehenden Abschnitte, nicht mehr – oder auf jeden Fall nicht mehr ohne weiteres – bestimmbar ist; dadurch wird die Schlüssigkeit der Bezeichnung Übergang selbst untergraben. Der Umstand nämlich, daß es sich in diesen Fällen einerseits um Folgen von Abschnitten handelt, die wegen des Fehlens unterschiedlicher, fester Tonarten in den Abschnitten P und R alle durch harmonische Instabilität gekennzeichnet sind, und andererseits die Momente, in denen sich diese Abschnitte dennoch unterscheiden, eine bestimmte Einheitlichkeit aufweisen, die diese Abschnitte als stabil erscheinen läßt, legt den Schluß nahe, daß der Nachweis der Stabilität anhand jener anderen Momente zu erbringen wäre: anhand, wie bereits erwähnt, der Metrik, Rhythmik, Thematik und Instrumentation. Hier nun zeigt sich, wie wichtig die Harmonik für die Bestimmung des Unterschieds zwischen musikalischer Stabilität und Instabilität ist: das Wegfallen einer Kadenz bedeutet zugleich, daß der einzige Maßstab für die Bestimmung dieses Unterschieds wegfällt; denn es gibt hierzu in bezug auf jene anderen Momente keine Maßstäbe, die der Formel der harmonischen Kadenz entsprechen oder sie ersetzen könnten. Deshalb ist nicht mehr objektiv bestimmbar, ob die Abschnitte P und R wirklich als „stabil“ und somit als Modalitäten (und demnach der Abschnitt Q als Übergang) zu deuten sind, auch wenn sie infolge des während längerer Zeit gleichbleibenden Charakters ihrer musikalischen Gesamtbeschaffenheit eben als solche wahrgenommen werden können³³.

³² Der als Ausgangsmodalität zu betrachtende Abschnitt der *Götterdämmerung* durchläuft im Rahmen seiner etwa 25 Takte fünf Tonarten, die Zielmodalität (etwa 30 Takte) neun Tonarten (beides bei einem regelmäßigen harmonischen Rhythmus). – In der *Walküre* fängt die Ausgangsmodalität an in *b*-moll (Takt 1388 ff.); ab Takt 1404 aber ist kaum mehr eine Haupttonart nachweisbar. Die in Takt 1423 (1425) hervorbrechende Tonart *c*-moll tritt unvorbereitet auf und wird gleich wieder verlassen. Die Zielmodalität ist der Anfang der Todesverkündigungsszene, dessen musikalisches Hauptkennzeichen, die außertonale Sequenz, erst ungefähr 25 Takte nach ihrem Anfang einen Ruhepunkt erreicht (*Des*-dur), allerdings vorübergehend und mit offenem Schluß auf der IV Moll-Stufe.

³³ Wie wichtig die harmonische Kadenz für die Bestimmung der Stabilität eines Abschnitts ist, läßt sich anhand eines Beispiels verdeutlichen, das eben als Muster musikalischer Stabilität betrachtet werden kann: das Vorspiel zum *Rheingold*. Die während 130 Taktten angehaltene Tonart *Es*-dur erweist sich als Tonart allein dadurch, daß sie „so lange dauert“! Denn weil es keine Kadenz gibt, – die hier allerdings in jeder Hinsicht fehl am Ort gewesen wäre – entfällt auch die Möglichkeit, die Stabilität des Abschnitts „zu beweisen“ – die rein auditiv natürlich nicht zu bezweifeln ist –, da diese sich nicht mit Hilfe anderer musikalischer Faktoren, durch die der einheitliche Charakter dieses Abschnitts sonst begründet wird, messen läßt.

VI

Was Lorenz' Bezeichnungen Übergang in diesen Fällen weniger selbstverständlich macht, als sie zunächst erscheinen mögen, ist also der Umstand, daß die Bestimmung der zweiten Hauptvoraussetzung für die Wahrnehmung eines Übergangs, die Stabilität der Modalitäten, sich infolge des Fehlens zweier stabiler Tonarten, als Problem erweist. Der Schein der Selbstverständlichkeit, den die Bezeichnung hier hat, entsteht wohl dann, wenn man diesen Sachverhalt übersieht. Das kann in den genannten Fällen nur allzu leicht geschehen, weil die Abschnitte, die die Übergänge umgeben, sich in allen anderen Momenten so stark unterscheiden, vielleicht auch, weil harmonische Instabilität bei Wagner so allgegenwärtig ist, daß man sie überhaupt nicht mehr beachtet³⁴. Wird man sich aber der Bedeutung ihrer Folgen für die Bestimmung eines Übergangs bewußt, so muß man einsehen, daß sich auch die Selbstverständlichkeit dieser Bezeichnungen – wie es am Anfang dieses Aufsatzes bereits formuliert wurde – als trügerisch erweist; nicht, weil sie nicht demjenigen entsprechen würden, was hier musikalisch wahrgenommen werden kann, sondern im Hinblick auf die Frage, wie ein wichtiger Teil dieser Wahrnehmung exakt zu bestimmen sei.

Es müßte hier also auf den Begriff Übergang verzichtet werden. Aber die Wirkung des Übergangs, die die betreffenden Situationen dennoch haben, ist Grund genug, Lorenz' Bezeichnungen hier trotzdem zu verteidigen; sie rechtfertigt den Versuch, auch das letzte, dritte Glied, das in dem Nachweis der Angemessenheit dieser Bezeichnungen noch fehlte, zu bestimmen und der Frage nachzugehen, worin die Momente bestehen, worauf – als Teil der Wirkung eines Übergangs – die Stabilität der Abschnitte, die die Übergänge umgeben, beruht.

Eine Vergegenwärtigung der betreffenden Stellen läßt den Schluß zu, daß insbesondere die nachstehenden Faktoren zu berücksichtigen sind und als Leitfaden dienen können. 1. Wenn in einem musikalischen Verlauf, in dem harmonisch alles „instabil“ ist, sich trotzdem Folgen von Abschnitten, die sich als Übergänge und Modalitäten deuten lassen, zeigen, so muß es sich um eine ganz spezifische Weise handeln, in der diese Abschnitte sich zueinander verhalten. 2. Hierbei wäre zuerst daran zu denken, daß diese Wahrnehmung durch Abstufungen der harmonischen Instabilität verursacht wird, die beschrieben werden können. 3. Wenn andererseits die Harmonik als Maßstab für die Bestimmung des Unterschieds zwischen Stabilität und Instabilität zu versagen anfängt, so ist besonders auf die Art und Weise Rücksicht zu nehmen, in der andere musikalische Momente behandelt werden. 4. Das Wegfallen von musikalisch-temporalen Maßstäben infolge des Ausscheidens der Harmonik braucht nicht zu bedeuten, daß man auf das Moment der Zeitdauer ganz verzichten muß: bezogen auf andere musikalische Faktoren und dazu auch wieder auf die Harmonik selbst, könnte es sich immerhin als ein wichtiges Hilfsmittel zur Bestimmung des Unterschieds von Stabilität und Instabilität erweisen.

In dem *Walküre*-Beispiel kann der Verlauf ab Takt 1462 als stabil und somit als eine Modalität wahrgenommen werden, weil Thematik und Instrumentation über 50 Takte einheitlich sind. Das in Takt 1462 neu auftretende Schicksalsmotiv wird bis Takt 1517

³⁴ Die naheliegende Feststellung, daß harmonische Instabilität im *Ring* mehr Regel als Ausnahme sei und die traditionellen harmonischen Kriterien für die Bestimmung von Übergängen deshalb zu versagen anfangen, mag an sich zutreffen, sie erklärt aber im Grunde genommen nichts.

immer nur durch Blechinstrumente gespielt: von den Fagotten abgesehen, deren Partie aber im Hörnerklang aufgeht und als einzelne Gruppe nicht wahrgenommen werden kann, ertönen nur in zwei Takten Holzbläser (T. 1489–1490). Diese Einheitlichkeit wird um so mehr als stabiles Moment erfahren, als sich die Instrumentation im Übergang umgekehrt verhält: hier wechselt sie jede fünf, sechs Takte. Daneben gibt es einen Unterschied in der Art und Weise, in der die harmonische Instabilität selbst auftritt. In beiden Abschnitten (Übergang und Zielmodalität) herrscht das Sequenzierungsprinzip. Wichtig aber ist, daß dieses Prinzip in der Modalität dadurch als stabilisierend empfunden werden kann, daß es hier viel straffer auftritt als im Übergang, und zwar infolge der periodenähnlichen Melodik (in dem Übergang ist die Rhythmik, die dem Melos zugrunde liegt, viel zerfließender): es handelt sich hier gewissermaßen um eine Aneinanderreihung von ‚Vordersätzen‘, denen sich keine abkadenzierenden ‚Nachsätze‘ anschließen; sie werden statt dessen immer transponiert wiederholt. Ein zweites stabilisierendes Moment besteht darin, daß dieses Prinzip während längerer Zeit unverändert fortgesetzt wird. Fazit: ständige Wiederholung derselben Motive, desselben harmonischen Verfahrens und die gleichbleibende Instrumentation bewirken, daß dem Hörer das bestätigt wird, was am Anfang dieser Szene musikalisch noch ungewiß war, nämlich ob das Neue, das in Takt 1462 einsetzt, eine solche Zeitdauer in Geltung sein würde, daß es als stabil und somit als eine neue Modalität erfahren wird. Die anfängliche Wirkung der Instabilität infolge der übergangsartigen Harmonik, wird im Laufe des Abschnitts also gleichsam von anderen, eine gegensätzliche Wirkung hervorrufenden Faktoren zurückgedrängt und neutralisiert³⁵. – Ähnliches gilt auch für die Ausgangsmodalität der Takte 1388–1434.

Die Bestimmung des Unterschieds zwischen Übergang und Modalitäten in dem *Götterdämmerung*-Beispiel ist komplizierter als in dem *Walküre*-Beispiel. Dies geht hervor aus der festen Art und Weise, in der der Übergang hier mit seiner Umgebung zusammenhängt; ein Sachverhalt, den man leicht übersehen könnte, wenn man sich wieder nur auf den Übergang selbst konzentriert. Er kommt zudem in Lorenz' Deutung selbst nicht genügend zum Ausdruck. Es wurde bereits gezeigt, daß der Übergang, die Taktgruppe 1286–1333, sich in zwei Teile gliedern läßt, die durch die Takte 1314–1317 getrennt werden. Die Möglichkeit, hier zwei Gruppen zu unterscheiden, ergibt sich aus der Verschiedenheit des jeweils präsentierten musikalischen Materials: in der ersten Gruppe dominiert die „Lichtseite“ der Gibichungen (Motiv der Hochzeit von Gutrune), in der zweiten Gruppe die „Nachtseite“ (Motive, die sich auf das Wirken von Hagen beziehen). So könnte Lorenz' Ausdruck „Nachspiel“ gewissermaßen durch den Ausdruck „Vorspiel“ vervollständigt werden: in den Takten 1318–1336 wird der Inhalt der fünften Szene musikalisch schon vorweggenommen, genauso wie in der Taktgruppe 1286–1313 der der vierten Szene ausklingt. Es zeigt sich nun, daß insbesondere der Zusammenhang zwischen der ersten Übergangshälfte und dem ihr vorangehenden Verlauf so fest ist, daß der Stellenwert der Taktgruppe 1286–1313 sich auch auf andere Weise deuten läßt, nämlich nicht nur als erste Hälfte eines Übergangs, sondern als ein ‚Nachsatz‘ zu einem ‚Vordersatz‘, die durch Takt

³⁵ Zur genauen Bestimmung des Augenblicks aber, wo der Hörer die harmonische Instabilität der ersten 25 Takte, die er allerdings anfänglich noch als eine Fortsetzung des Übergangs wahrnehmen könnte, ‚vergißt‘ und erfährt, daß dieser Abschnitt nicht etwas Vorübergehendes, sondern in der Tat ein selbständiger, stabiler Abschnitt ist, gibt es infolge der fortwährenden Änderung der Tonart keinen objektiven Anhalt.

1286 voneinander getrennt werden. Die Taktgruppe 1286–1313 ist nämlich eine Art von Wiederholung einer Gruppe, die ungefähr in Takt 1260 anfängt, eine Wiederholung, die, in der Terminologie von Lorenz, als „spiegelförmig“ bezeichnet werden könnte. Ihre Spiegelförmigkeit zeigt sich darin, daß im Rahmen von je etwa 25 Takten eine dynamische Steigerung vom *pp* bis etwa zum *ff* aufgebaut und vom *ff* bis etwa zum *p* abgebaut wird, daß in beiden Teilen der harmonische Verlauf durch denselben ruckartigen Tonartenwechsel gekennzeichnet ist und daß das Hochzeitsmotiv vor und nach Takt 1286 je vier-, fünfmal ertönt. Außerdem befinden sich die Motive, die es am Ende der zweiten Übergangshälfte bzw. des ‚Nachsatzes‘ gibt (T. 1314–1317), auch am Anfang des ‚Vordersatzes‘ (T. 1255–1259). Nicht nur infolge der harmonischen Instabilität, die in beiden Abschnitten auf ähnliche Weise zustande kommt, sondern auch infolge der bereits erwähnten motivischen Übereinstimmungen³⁶ sind also die musikalischen Beziehungen zwischen ‚Vordersatz‘ (T. 1260–1286) und ‚Nachsatz‘ (T. 1286–1314) so stark, daß sich nicht gleich feststellen läßt, aufgrund welcher Momente die zweite Gruppe auch noch als Übergang gedeutet werden könnte; daß dies trotzdem möglich ist, hängt mit der Art und Weise zusammen, in der mit diesem an sich ähnlichen Material kompositionstechnisch verfahren wird. Zuerst ist der ‚Nachsatz‘ (oder die erste Übergangshälfte) weniger stabil als der ‚Vordersatz‘, weil in ihm das „Hochzeitsmotiv“ (das Hauptmotiv beider Abschnitte) auf verschiedene Instrumentengruppen verteilt ist, während es im ‚Vordersatz‘ durch einen überwiegend gleichbleibenden, mehr oder weniger neutralen symphonischen Orchesterklang getragen wird. Außerdem wird der Vordersatz durch eine Singstimme geeint, die danach pausiert. Ein zweites Moment der Instabilität der ersten Übergangshälfte besteht darin, daß die jeweils wechselnde Instrumentierung mit dem Wechsel der Tonarten zusammenfällt und hierdurch den an sich schon ruckartigen Charakter dieser Tonartenaufeinanderfolge weiter verschärft: *C*-dur in Takt 1295, *Ces*-dur in Takt 1306, *E*, zwischen Moll und Dur schillernd, ab Takt 1308, und insbesondere die bereits früher auftretende Wendung nach *Es*-dur in Takt 1298 sind in dieser Hinsicht wichtige Momente. Dazu kommt, daß die Tonalität sich im Laufe des ‚Vordersatzes‘ immer mehr verfestigt (in die Richtung von *C*-dur hin); im Laufe der ersten Übergangshälfte wird zwar auch eine Tonart erreicht (*E*), die Akkorde aber, die diese Tonart, besonders in den Puffertakten 1314–1317 tragen – sie können als eine klanglich verselbständigte Zusammenballung von Vorhalten zu einer alterierten Wechseldominante gedeutet werden –, lassen diese Tonart *E* viel instabiler auftreten als das *C*-dur in und um Takt 1286, das durch die einfachsten Funktionen vertreten ist. Entscheidend für die Wahrnehmung des Übergangs ist drittens das motivische Geflecht in den Takten 1308–1313, ein Zentrum der Übergangsaktivität, auf das schon hingewiesen wurde.

Es ist diese übergangsartige Beschaffenheit der Takte etwa ab Takt 1290, in der die kompositionstechnische Übereinstimmung mit dem Abschnitt Takt 1218–1333 besteht und aufgrund derer der Abschnitt Takt 1286–1313 sich nicht nur als ‚Nachsatz‘ zum vorangehenden Verlauf, sondern auch als eine Gruppe deuten läßt, die zusammen mit Takt 1314–1337 einen Übergang darstellt. Denn nach der Elimination des „Hochzeitsmotivs“ dauert ab Takt 1318 die musikalische Instabilität fort (in Takt 1314 hätte angesichts des musikalischen Charakters dieser Stelle eine neue Modalität erreicht sein können. Daß dies nicht der Fall ist, hängt damit zusammen, daß die Gruppe Takt 1314–1317 zu kurz ist, um

³⁶ Vgl. Anm. 28.

als stabil erfahren zu werden, und in diesem Sinn bilden diese ‚Puffertakte‘ einen Teil des ganzen Übergangs).

Lorenz läßt den Übergang enden, bzw. eine neue „Periode“ in Takt 1334 anfangen; vielleicht wäre Takt 1337 näherliegend, weil darin die Brünnhilde-Singstimme einsetzt und er deshalb als Anfang des neuen Abschnitts wahrgenommen werden kann. Relevanter aber ist, daß man hier wieder einem Abschnitt begegnet, den man, wenn er sich je in einem klassischen Zusammenhang finden ließe, aus harmonischen Gründen nicht als eine Modalität, sondern als einen Übergang oder doch zumindest als einen „übergangsartigen Abschnitt“ bezeichnen würde: von tonaler Einheitlichkeit gibt es hier keine Spur. Es zeigt sich sogar, daß diese Modalität harmonisch noch instabiler ist als die zweite Übergangshälfte selbst. Findet dort die Abwechslung verschiedener Motive allerdings noch bei relativ stabiler Tonart statt (die ersten zehn Takte am Anfang dieses Übergangsteils stehen in *As*), so gibt es ab Takt 1334, wo die neue Modalität ungefähr anfängt, jeweils nach vier und weniger Takten eine neue Tonart (*E, Des, C, D, Cis, Es, F, G, F*).

Die Stabilität, die ab Takt 1344 dennoch zustande kommt, beruht auf der Art, in der Thematik, Harmonik und Instrumentation zusammengehen. Ein wichtiges Moment besteht in der nach dem Motivwechsel in der zweiten Übergangshälfte jetzt während etwa 18 Takten einheitlichen Thematik (das Motiv ‚Welch‘ Unhold’s List“ ertönt zweimal im Orchester und viermal in der Singstimme) und besonders in deren regelmäßiger, fast strophischer Behandlung. Die in den letzten Takten des Übergangs ins Stocken geratene Bewegung wird hier, wie langsam das Tempo auch sein mag, wieder in Gang gesetzt. Allerdings handelt es sich hier um eine nachdrückliche harmonische Sequenzierung. Aber wie in dem *Walküre*-Beispiel könnte auch hier sich zeigen, daß die für die Wahrnehmung einer Modalität notwendige musikalische Stabilität nicht unbedingt immer von der Stabilität einer Tonart abhängig zu sein braucht³⁷. Die Persistenz, in der irgendein musikalisches Verfahren angewandt wird, stellt an sich schon eine Form von Stabilität dar – auch wenn es sich um ein harmonisches Prinzip handelt, das im Rahmen des klassisch-romantischen Stils zum Bereich der musikalischen Instabilität gehört. Dadurch setzt sich eine anfängliche Erfahrung des „Werdenden“ (Übergang) allmählich in die Erfahrung eines „Seienden“ (Modalität) um. – Bei aller technischen Ähnlichkeit mit dem Anfang der Zielmodalität in dem *Walküre*-Beispiel gibt es hier einen wichtigen Unterschied zu jener Stelle. Ließe sich dort der Einsatz des Blechs in Takt 1462 und insbesondere die Tatsache, daß dessen Klang nach diesem Takt nicht gleich wieder durch den Klang einer anderen Orchestergruppe abgelöst wird, als Anfang der neuen Modalität deuten, so ist in dem *Götterdämmerung*-Beispiel hingegen mit dem Einsatz der Brünnhilde-Singstimme das Übergangsartige in der Instrumentation keineswegs vorüber. Die Streicher, die diesen Einsatz begleiten – an sich ein neues klangliches Moment –, werden in Takt 1342 wieder von den Holzbläsern abgelöst; dadurch und insbesondere durch den an dieser Stelle äußerst prägnanten Klang des Unisono von Englisch Horn und Fagott wird im Bereich der Instrumentation ein Zusammenhang mit den letzten Takten des Übergangs hergestellt; diese sind durch eine ähnliche Farbe gekennzeichnet. Sehr wichtig für die Erfahrung der Stabilität – „der Übergang ist jetzt zu Ende“ – ist demnach Takt 1349: dieser Takt ist wohl derjenige, der modalitätsbestätigend ist, da hier nicht noch einmal Bläser einsetzen, sondern an den

³⁷ Vgl. Anm. 22.

Streichern als dem dominierenden Klangkörper – und jetzt während mehr als zehn Takten, was angesichts des Tempos ziemlich lange ist – festgehalten wird.

VII

Faßt man zusammen, so lassen sich in der Frage, ob in den drei besprochenen Fällen Lorenz' Bezeichnung *Übergang* sachgemäß ist und die betreffenden Stellen in Wagners Musik sich in der Tat als *Übergänge* bestimmen lassen, drei Standpunkte einnehmen.

1. Beharrt man auf der Feststellung, daß nicht objektiv nachweisbar ist, ob die Abschnitte, die die *Übergänge* umgeben, Modalitäten sind, weil ihnen der einzige Maßstab, anhand dessen sich das Hauptkennzeichen einer Modalität: die Stabilität, bestimmen läßt, fehlt, so sollte man auf den Begriff *Übergang* verzichten. Dies betrifft allerdings nicht das *Rheingold*-Beispiel.

2. Hält man hingegen daran fest, daß hier zwischen *Übergängen* und Modalitäten zu unterscheiden ist, so kommen die Momente, die dieser Wahrnehmung zugrunde liegen, den folgenden Nuancen in der Bedeutung des Begriffs *Übergang* gleich; sie hängen meistens mit der im Verhältnis zu der klassischen Musik geänderten Lage der Harmonik zusammen.

2.1. Wenn man als das Wesentliche eines *Übergangs* im Sinne von Modulation nicht nur den Wechsel der Tonart schlechthin betrachtet, sondern zudem berücksichtigt, welche Tonarten miteinander verbunden werden, so lehrt der *Übergang* im *Rheingold*, daß der Begriff einen anderen Akzent bekommt. Denn anders als in einer Sonatenformexposition wird es hier im Grunde gleichgültig, um welche Tonarten es sich handelt; was hingegen wichtig bleibt, ist das Moment der Stabilität vor und nach dem *Übergang*. Die dem traditionellen Begriff *Übergang* anhaftende harmonische Bedeutung „Modulation“ wird also nicht preisgegeben; das Gewicht verlegt sich aber gleichsam von der Art der Tonarten auf die einer festen Tonart innewohnende stabile Wirkung.

2.2. Der Begriff *Übergang* kann sich auf die Folge von Abschnitten beziehen, die in anderer als tonartlicher Hinsicht unterschiedlich und stabil sind: dasjenige, was den musikalisch unterschiedlichen Charakter zweier aufeinanderfolgender Abschnitte ausmacht, kann in anderen Momenten als harmonischen bestehen, und ebensowenig braucht die Stabilität dieser Abschnitte von einer stabilen Tonart abhängig zu sein, weil sie in den Momenten, die die Unterschiedlichkeit bestimmen, zum Ausdruck kommen kann. Angesichts der vorgeführten Beispiele, stellen sich in dieser Hinsicht insbesondere Thematik und Instrumentation als wichtige Momente heraus.

Allerdings hat auch in der traditionellen Musiktheorie der Begriff *Übergang* die Bedeutung „*Übergang* zwischen zwei Themen“. Diese Bedeutung impliziert aber die Voraussetzung – und darin treten die klassischen Verhältnisse in Sonaten- und Rondoform zutage –, daß die beiden Themen „in einer festen Tonart“ stehen; eine Voraussetzung, die, wenn es sich um Wagner handelt, fast immer aufgegeben werden muß. Eine Erweiterung des Begriffs *Übergang* bestände demnach darin, daß der schon zu seiner traditionellen Verwendung gehörige Aspekt: „*Übergang* zwischen zwei unterschiedlichen Themen“ jetzt ein ‚offizieller‘ wird, jedoch – und darin liegt die eigentliche Erweiterung – ungeachtet der harmonischen Verhältnisse. – Die Instrumentation erweist sich in Wagners Musik nicht nur als ein wichtiges Hilfsmittel zur Bestimmung musikalischer Unterschiedlichkeit, sondern auch zur Bestimmung des Unterschieds zwischen einem *Übergang* und einer Modalität.

2.3. Der Begriff Übergang im Sinne einer harmonisch instabilen Gruppe kann sich auf die Verbindung zweier Abschnitte beziehen, die beide harmonisch genauso instabil sind wie die Übergänge selbst. Obwohl dieser Tatbestand gleichsam von selbst aus 2.2. hervorgeht, ist auf ihn dennoch besonders aufmerksam zu machen, da es sich hierbei um eine Erweiterung handelt, die zugleich den Angelpunkt des musikalischen Phänomens „Übergangsgruppe“ markiert. Hier bekommen die konstituierenden Teile eines musikalischen Verlaufs eine solche Gleichwertigkeit, daß zur Bezeichnung der strukturellen Funktion dieser Abschnitte die Begriffe Modalität und Übergang fragwürdig werden. Besonders der Wechsel von der dritten zur vierten Szene im zweiten Akt der *Walküre* stellt diese Situation, die somit einen Übergang in der Entwicklungsgeschichte des Begriffs bildet, deutlich dar: die Abschnitte, die hier aufeinanderfolgen, sind durch eine musikalische Substanz gekennzeichnet, die den Unterschied zwischen Modalität und Übergangsgruppe auflösen wird und diesen Unterschied in gewissem Sinn hier schon zu zerstören begonnen hat.

3. Im Hinblick auf diesen Sachverhalt läßt sich in bezug auf die Beispiele in der *Walküre* und in der *Götterdämmerung* noch ein dritter Standpunkt einnehmen, in dem die beiden ersten Standpunkte kombiniert werden. Wenn man angesichts der harmonischen Angleichung der Modalitäten und des Übergangs auf den Begriff Übergang verzichtet, so bedeutet dies, daß man die Übergänge zu selbständigen Abschnitten – etwa im Sinne von Modalitäten – erhebt. Für diese Änderung der Deutung könnte sprechen, daß die bis dahin als Übergang bezeichneten Abschnitte sich zwar nicht in der harmonischen Behandlung, wohl aber in ihrem gesamten Charakter von ihrer Umgebung abheben. Aufgrund der Übergangsartigkeit, die diese Gruppen besonders gegen Ende ihres Verlaufs immerhin dennoch aufweisen, und aufgrund der musikalischen Beziehungen, die es zwischen dem Schluß dieser Gruppen und dem Anfang der sich anschließenden neuen Gruppen gibt, bietet sich die Möglichkeit, diesen Knotenpunkt als den eigentlichen Übergang zu betrachten: im *Walküre*-Beispiel die Stelle um Takt 1462, im *Götterdämmerung*-Beispiel die Stelle um Takt 1333. Der Unterschied zum zweiten Standpunkt besteht demnach darin, daß der Begriff Übergang sich nicht mehr auf eine instabile Gruppe, sondern auf die Verschachtelung zweier ‚stabiler‘ Gruppen bezieht.

Insbesondere die musikalischen Zusammenhänge um Takt 1333 im zweiten Akt der *Götterdämmerung* legen den Schluß nahe, daß es sich hier um ein Beispiel für die Kunst des Übergangs handelt; ein bekanntlich für Wagner sehr repräsentatives Übergangsverfahren, das Lorenz aber nicht bezeichnet hat³⁸. Er konnte es auch nicht bezeichnen (obwohl er sich des Prinzips bewußt war³⁹), da das Ziel seiner Analysen: „Formen“ nachzuweisen, sich musikalischen Prozessen, die das Wesen der Kunst des Übergangs bilden, verschließt⁴⁰. Im

³⁸ Auch im *Walküre*-Beispiel sind das Ende des Übergangs und der Anfang der neuen Modalität motivisch eng miteinander verknüpft; der unvorbereitete Einsatz einer neuen Instrumentengruppe (Blech) in Takt 1462 aber wirkt als eine Zäsur. Der motivische Zusammenhang zwischen Übergang und Modalität wäre demnach viel deutlicher zutage getreten, wenn die zwei Akkorde, die zusammen mit den Tönen *a-gis-h* das Schicksalsmotiv darstellen, nicht von Tuben, sondern von derselben Instrumentengruppe wie in den letzten Takten des Übergangs gespielt würden (Bratschen, Celli, Bässe).

³⁹ Vgl. hierzu Lorenz, S. 20: „Es wird einige Fälle geben, wo man über die Abgrenzung einzelner Perioden verschiedener Meinung sein kann, besonders wo die Kunst des Übergangs, auf welche sich Wagner viel zu gut tat, eintritt, denn diese Übergänge verwischen oft die Grenzen.“

⁴⁰ Deshalb läßt Lorenz bisweilen die unzweideutigsten Übergänge unbezeichnet. Ein Beispiel dafür gibt es im ersten Akt des *Siegfried*, wo ungefähr vierzig Takte vor dem Auftritt Wotans, etwa an der Stelle, wo Mime von Siegfried allein gelassen wird, ein diatonischer und ein stark chromatisch gefärbter Abschnitt einander ablösen. Die Aufeinanderfolge wird aber so vermittelt, daß eine taktgenaue Markierung des „Endes“ des ersten und des „Anfangs“ des zweiten Abschnitts nicht möglich ist. Lorenz hingegen betrachtet den doppelten Strich zwischen Takt 1254 und 1255 als eine Zäsur zwischen zwei Perioden (Lorenz, S. 132 und 209).

Gegensatz zu Übergangsgruppen, die meistens genau bestimmbar sind, führt Wagners Kunst des Übergangs musikalische Situationen herbei, deren Übergangscharakter durch Momente verursacht wird, die nicht alle gleichzeitig auftreten; jedes von ihnen muß für sich festgestellt werden, bevor sich aus ihren Beziehungen ableiten läßt, was den Übergangscharakter solcher Situationen ausmacht. Als Verfahren ist also die Kunst des Übergangs viel subtiler als eine Übergangsgruppe. Trotzdem zeigt sich, daß Übergangsgruppen bei Wagner und Übergänge, die Wagners Kunst des Übergangs gehorchen, einen Faktor gemeinsam haben, und zwar den, daß ihre jeweilige Bestimmung erheblich komplizierter ist als die Bestimmung von Übergängen in der klassischen Musik. Denn weil in der Aufeinanderfolge von Abschnitten, die stabil sind, eine Hauptvoraussetzung für die Wahrnehmung eines Übergangs besteht, und das Moment der Stabilität, das in der klassischen Musik leicht nachweisbar ist, bei Wagner eben zum Problem wird, läßt sich als ein vielsagender Beleg für die kompositionsgeschichtliche Distanz zwischen Übergängen bei Wagner und in der klassischen Musik der Umstand ansehen, daß man bei der Bestimmung von Übergängen bei Wagner vielmehr gerade mit der umgekehrten Frage anzufangen hat, mit der Frage nämlich, was in Wagners Musik ein stabiler, selbständiger Abschnitt – in der Terminologie dieses Aufsatzes: eine Modalität – ist. In dieser Erkenntnis besteht ein weiteres, wichtiges Ergebnis der vorliegenden Überprüfung, der Lorenz' Anwendung des Begriffs Übergang auf die Musik von Wagners *Ring* unterzogen wurde.