

Tonale Strukturen im musikdramatischen Schaffen Richard Wagners

von Nors S. Josephson, Fullerton/California

„Hier würde die musikalische Modulation, um die dichterische Absicht zu verwirklichen, in die verschiedenen Tonarten hinüber und zurückzuleiten haben: alle die berührten Tonarten würden aber in einem genauen verwandtschaftlichen Verhältnisse zu der ursprünglichen Tonart erscheinen . . .“ (Wagner¹).

Es ist bekannt, welch großen Wert Wagner auf die musikalische und gedankliche Einheit seiner Musikdramen legte². Ebenso ist seine Stellungnahme zur Modulation überliefert, in der er ein allzu freies, musikdramatisch nicht gerechtfertigtes Umherschweifen in entfernten harmonischen Bereichen verurteilte³. Trotzdem ist im musiktheoretischen Wagnerschrifttum des 20. Jahrhunderts noch nicht der Versuch unternommen worden, die einzelnen Musikdramen in bezug auf eine umfassende tonal-dramatische Architektonik systematisch zu untersuchen⁴ und darüber hinaus bestimmte Zusammenhänge zwischen ihren harmonischen Strukturen festzustellen, die es uns schließlich erlauben würden, einige Aussagen über die Entwicklung Wagners zu machen.

Unter den Opern des jugendlichen Wagner nehmen *Der fliegende Holländer* und *Lohengrin* wegen ihrer geschlossenen Einheitlichkeit eine Sonderstellung ein. So kreist die tonartliche Organisation des *Holländers* um das zentrale *d*-moll der Ouvertüre und die befreiende *D*-dur-Apotheose von Sentas Erlösungstat am Schluß des Werkes. In engster Beziehung zur Grundtonika stehen sodann im 1. Akt das *G*-dur des Daland-Holländer-Duetts, im 2. Akt das *g*-moll von Sentas Ballade und das *A*-dur der zwei Mädchenchöre. Als Nachhall dieser funktionellen Stützpfiler erfährt die siegreiche Katharsis am Ende (mit der später von Wagner eingeschobenen plagalen *G-D*-Kadenz) noch erhöhte Ausdruckskraft. Untergeordnete musikdramatische Bereiche werden dagegen bereits im *Holländer* von den schwächeren Terzver-

¹ R. Wagner, *Oper und Drama*.

² Vgl. Wagners Brief an August Röckel vom 25. Januar 1854: „Das Orchester bringt fast keinen Takt, der nicht aus vorangehenden Motiven entwickelt ist“; *Oper und Drama*: „Die einheitliche künstlerische Form ist nur als Kundgebung eines einheitlichen Inhalts denkbar“.

³ *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*, GS X.

⁴ Ausnahmen bilden A. Lorenz' Untersuchungen der Tonartsverwandtschaften in *Rheingold* und *Tristan* (*Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, 2 Bände, Berlin 1924 und 1926) – die mit der vorliegenden Studie nicht übereinstimmen – und einzelne Betrachtungen in der Art von H. Mayers *Wagner* (Hamburg 1959, S. 101): „Die Gegenüberstellung des *As-Dur* zum *G-Dur* im 2. Akt *Tristan* verbindet sich mit der langsam aber nachdrücklich niederdrängenden musikalischen Bewegung im Orchester: die Liebenden, *Tristan und Isolde*, sollen gleichsam auf die Erde, in den Tagesbereich zurückgezogen werden.“

wandtschaften bestritten. Die lyrische, belcanto-artige Tenorpartie des Erik, die auch stilistisch etwas aus dem Rahmen fällt, bewegt sich z. B. zumeist in *B-* und *F-dur*, ähnlich dem (in *B-dur* stehenden) Steuermannslied aus dem 1. Akt. Auch der ablenkende Matrosentanz des 3. Aktes steht in der Ouvertüre noch in *F-dur*, wird aber zuletzt eine Quinte höher nach *C-dur* versetzt.

In *Lohengrin* ist die Hauptfigur des Gralsritters noch eindeutiger durch die helle *A-dur*-Tonika gekennzeichnet. Direkt vom zentralen *A-dur* abhängig sind die *D-dur*-Bereiche der Mannen im 1. und 2. Akt, wie auch die Liebestonart *E-dur* im 3. Akt. Letzteres *E-dur* wechselt zunehmend mit *A-dur* und bewirkt so (vgl. Elsas drei Fragen) die Rückkehr zu Lohengrins ureigenstem Gralsbereich. Wir stehen hier vor einem prägnanten Beispiel einer weiblichen Dominantvorbereitung eines männlichen Tonikaentschlusses, wie sie uns noch oft im späteren Wagner begegnen werden. Hierzu treten noch die *As-* und *B-Kleinsekundreibungen* um *A-dur*, die Elsas seelische Konflikte darstellen.

Da das Drama teilweise auf dem Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum aufgebaut ist, erscheint als Mollkehrseite zu *A-dur* der *fis*-Bereich Ortruds im 2. und 3. Akt⁵. Diese Kleinterztendenz wird im 2. Akt zu einem umfassenden verminderten Septimakkord (*fis-A-C-Es*) erweitert, der die labilen dramatischen Schwankungen aufs Treffendste ausdrückt. Daß zwei Mitglieder dieses Terzgebildes (*C* und *Es*) stets der Herausstellung des Königs und der öffentlichen Umzüge dienen, erhöht noch die dominierende Stellung von Radbods Tochter. Aber auch Elsas *B-Tendenzen* unterliegen (etwa bei „*So rein und edel*“) bisweilen dem verwandten *Es-dur* der Brautprozession beziehungsweise dem *C*-assoziierten, etwas trügerisch wirkenden *G-dur* des Elsa-Ortrud-Duetts⁶.

Wenden wir uns dem *Rheingold* zu, so zeigt sich auch hier ein ähnliches Bild:

Tonart	Personen	Geographische Bereiche
<i>As/Gis</i> (- <i>Cis</i> ⁷)	Erda	Erdurtiefe
<i>F</i>	Riesen	Untergeordnetes Riesenheim
<i>Des</i>	Wotan	Herrscher der oberen Götterwelt (Walhalla)
<i>b</i>	Alberich	Herrscher der unteren Zwergenwelt (Nibelheim)
<i>g/G</i>	Rheingold/Mime	Höhere Rheintiefe bzw. untergeordnetes Nibelheim
<i>Es</i>	Rheintöchter	Rheinurtiefe

⁵ Dieses Pendeln zwischen *A-dur* und *fis*-moll erscheint bereits in den ersten Takten des Vorspiels zum 1. Akt.

⁶ Als Nachhall hierzu mag noch das rauschende, in *G-dur* gesetzte Hochzeitsfest am Anfang des 3. Aktes erwähnt werden, das den Anfangsfanfaren in *D-dur* zu Beginn des 2. Aktes wesensverwandt erscheint und somit ebenso tonale (und zwar quintenzirkelartige) Brücken zu Lohengrins *A-dur* schlägt.

⁷ Ursprünglich stand die Erda-Szene in der Walhalla-verwandteren Tonart *des*-moll; vgl. C. von Westernhagen, *Die Entstehung des „Ring“*, Zürich 1973, S. 71.

Das Prinzip, vollständige Szenenkomplexe, ja ganze Musikdramen auf zwei verschiedene Dreiklänge (welche die dramatischen Hauptschichten verkörpern) aufzubauen, wird nun konsequent entwickelt und mit dem Gedanken der untergeordneten Terzverwandtschaften verwoben. Die 1. Rheinszene kreist z. B. um *Es*, *B* und *g/G*, so daß sich das aufleuchtende Rheingold als zentrales Mitglied des *Es*-Dreiklanges erweist. Auch Alberich und besonders Mime gehören dieser Unterschicht in dramatischer und tonaler Hinsicht an. So treten die beiden Zwerge zuerst im finsternen *g*-moll auf, welches ja eng mit *Es*- und *B*-dur verwandt ist. Die Größe Alberichs als Gegenspieler Wotans (Gegensatz Schwarzalben – Lichtalben) zeigt sich jedoch in seiner eminenten Fähigkeit, nach oben (*b*-moll) zu streben. Dieser fortschreitende Terzzirkel ermöglicht schließlich das strahlende *Des*-dur von Walhalla⁸; ebenso wie Alberich das neutrale Rheingold in ein Werkzeug dämonischer Rachsucht verwandelt – nämlich in den Ring, der in Wotans Hand den gesamten Weltenbesitz verkörpern wird. Diese dramatisch-tonalen Vorgänge, welche die untere mit der oberen Welt organisch verbinden, werden außerdem durch einen entsprechenden Szenenwechsel (bei offenem Vorhang!) und auch durch motivische Verknüpfungen unterstrichen: So entfaltet sich das Ring-Motiv gerade in dem Augenblick zum machtvollen Walhalla-Thema, da sich die *G*-Septimharmonien in *As*:*V* und sodann *Des* auflösen.

Der Kampf- beziehungsweise Integrationsprozeß zwischen den beiden Hauptschichten wird zudem von zwei Kleinsekund-Zwischenstufen, *h/C*, ausgetragen, die direkt zwischen *b* und *Des* liegen. Der Grundgedanke dieses Reibungsablaufes stammt wiederum aus *Lohengrin* (vgl. Elsas Kleinsekundkonflikte in *As/B* um Lohengrins *A*) und dient auch hier einer dynamischen Gegenüberstellung zweier gänzlich verschiedener Welten. So stellt *h*-moll Alberichs Fluch gegen die Götter dar, also eine Kleinsekunde höher als seine übliche Grundtonika *b* liegend: ein heroischer Versuch, die tonale Ebene des Göttergeländes zu erklimmen. Genau entgegengesetzt erweist sich Wotans Genieblitz in *C*-dur („So grüß ich die Burg“), der den auserwählten Menschenhelden (Siegfried bzw. Siegfried) zur Errettung des verdammten Göttergeschlechtes bestimmt, also eine Halbstufe tiefer als Wotans *Des*-Tonika hinabsteigt, und somit eine rein menschliche Ebene zwischen den Götter- bzw. Zwergen-Tonzentren schafft. Im späteren Verlaufe des *Ring* (vgl. *Götterdämmerung*) wird sodann *C*-dur folgerichtig in eine Art Leitton umgestaltet, der wieder zur Tonika *Des* emporschreitet, genau wie Siegfrieds Tod (in *C/c*) als heroisches Opfer die Macht- und Liebesgier Wotans entsüht. Es soll noch betont werden, daß *C*-dur bereits im *Rheingold* nachhaltiger als *h*-moll wirkt, da erstere Tonart in engen Quintverhältnissen zu den Mittelterzen (nämlich *G* und *F*) der zwei Dreiklangsschichten steht.

Die Nebenrollen von Donner und Loge werden ebenfalls tonal profiliert. Da ersterer stets bemüht ist, Wotans mühsam aufrechterhaltene Staatsordnung zu

⁸ Vgl. den Wechsel zwischen den eng verwandten Tonarten *A*-dur (*Lohengrin*) und *fis*-moll (*Ortrud*) in *Lohengrin*.

durchkreuzen, verwandelt sich bei seinem Auftreten das Walhalla-*Des* oft blitzartig in ein Neapolitanisches *D-dur*, das aber keine dauerhafte tonale Stabilität erlangt. Anders Loge, der stets *Fis* bzw. *Ges*, also die männliche subdominante Ankerfunktion vom *Des-dur* Walhallas betont, und sich hierdurch als wichtiger (wenngleich unzuverlässiger) Helfer Wotans erweist. Froh wiederum ist offenbar bestrebt, enge Tonbeziehungen zu den Rheintöchtern (vgl. sein zunehmendes Hinableiten von Donners *D-dur* nach *G-* und *C-dur*) und zu Wotan bzw. Loge (vgl. seine Regenbogenbrücke in *Ges-dur*) aufrechtzuerhalten, was seiner flexiblen, im Grunde lyrischen Natur eng entspricht⁹. Die tonartige Struktur der *Walküre* führt diejenige des *Rheingolds* konsequent weiter. Nur sind hier die zwei Terzschichten der menschlichen, gefühlsbetonten Umgebung (und Wotans Gedanken) entsprechend eine Kleinsekunde tiefer versetzt, also *d-F-A* bzw. *C-e/E-G-h*¹⁰. Gleich die erste Szene kreist um *d*¹¹-*F* (Wasserlabung)-*A* (Metgabe¹²). Aufs schönste erweist sich hierdurch Sieglindes innere Anteilnahme an Siegmunds schicksalhaftem Dasein.

Auch in den folgenden Szenen des 1. Aktes wirkt Sieglinde stets als untergeordneter, terz- bzw. quint-verwandter Bestandteil der jeweiligen Siegmund-Tonart, so z. B. des höher gelegenen, strahlenden *C-dur* des Notung-Schwertes, dessen Musik schon von Wotans Gedanke im *Rheingold* vorweggenommen war. So weist sie etwa vor ihrem Abgang in ihr Schlafgemach „mit sprechender Bestimmtheit auf eine Stelle am Eschenstamme“; hierzu erklingt das Schwert-Motiv in *G-dur/moll*, und bereitet dadurch den „grellen Schein“ der „aufsprühenden Glut“ (T. 849, *C-dur*; vgl. bereits T. 770) wirkungsvoll vor¹³. Auch Siegmunds elegische Erinnerung an den „Blick der blühenden Frau“ (3. Szene) ist noch *G-dur* verhaftet, welches dann sogleich wieder bei Sieglindes Auftreten (T. 928) erklingt. Als subdominante Ausgleich erscheint später Siegmunds Namensgebung („Den Namen nehm' ich von Dir“) in *F-dur*, welche die Identität des Helden kundgibt und somit eine Art männlicher Ankerfunktion ausübt.

Im anschließenden *Siegfried* verwendet Wagner mit Vorliebe das obere Terzgerüst der *Walküre* (*C-e/E-G*), um die erhöhte dramatische Stellung Siegfrieds gegenüber derjenigen seines verstorbenen Vaters darzustellen. Alle übrigen Bereiche des Tondramas sind aufs klarste *C-dur* (der obengenannten Tonart des Schwertziehens)

⁹ Ähnliche flexible Tonschwankungen zeigen sich später im *Ring* in Bezug auf Brünnhildes *h-moll*, das (wie Alberichs Fluch) zwischen den Walhalla- und tieferen menschlichen Ebenen der *Walküre* liegt.

¹⁰ Eine zusätzliche, wiederum eine Kleinseptime (*G-B-d-F-Des-B*) höher gelegene Terzschicht dient als lyrisches Intermezzo während des intimen Lenzeszweigesprächs im 1. Akt.

¹¹ Es handelt sich hier um Siegmunds – wie des Holländers – tragische Grundtonart, die auch bei seinem Tode im 2. Akt erscheint.

¹² Die Musik zur Metgabe ist eine variierte Wiederholung der Wasserlabung und unterstreicht dadurch die enge Terzverbindung zwischen *d*, *F* und *A*.

¹³ Man vergleiche die bereits erwähnten weiblichen Dominantvorbereitungen im *Holländer* (Spinnchor), *Lohengrin* (Liebesszene) und *Rheingold* (Erda's „Weiche, Wotan“ auf *gis*; Rheintöchter am Ende in *As-dur*).

untergeordnet, so Brünnhildes e/E^{14} -betontes „Ewig war ich“ im 3. Akt, oder gar ihr höhepunktartiges g bei „lachend zu Grunde gehen!“ (Dominantvorbereitung vom Liebeshingabe-Fugato in C -dur, Schluß des 3. Aktes). Zudem sind diese Bestandteile der C -dur-Tonika (nämlich Oberterz und Oberquinte) in der E -dur-Waldvogelmusik des 2. Aktes bzw. in der in g/G -dur stehenden Wotan-Erda-Szene zu Beginn des 3. Aktes deutlich vorgezeichnet: zwei zentralgelegene Szenen, die auch in dramatischer Hinsicht Siegfrieds zukünftigen Weg weisen. Außerdem beruht die mächtige tonale Potenz von Siegfrieds C -dur teilweise auf seiner doppelspurigen Quintenzirkel-Abkommenschaft von Alberichs b -moll (Anfang, 1. Akt) und Mimes f -moll („Als zullendes Kind“, 1. Akt) auf der einen Seite und von Siegmunds d -moll („Daß der mein Vater nicht ist“, 2. Akt) und der naturnahen Grundtonart G/g -dur der 1. Szene des 1. Aktes auf der anderen Seite. Im übrigen darf noch erwähnt werden, daß F -dur noch in Siegfrieds Hornruf (2. und 3. Akt) als männliches Ankersymbol verwendet wird; das fahle f -moll von Mimes Scheinvaterschaft ist nun dem strahlenden F -dur gewichen.

Als kontrastierende Momente zu diesem klaren Grundschema benützt Wagner besonders im hochdramatischen 3. Akt Kleinsekundreibungen um E ($/Es$) und G ($/As$) als charakteristische Ausweichmittel. So werden Wotans freie Beschlüsse („... führe frei ich nun aus; weis' ich mein Erbe nun an“) weg vom üblichen g/G -Rahmen der Erda-Szene nach As^{15} und Es geführt. Auch in der 2. Konfrontationszene zwischen Wotan und Siegfried verwendet der Gott oft Es^{16} im Gegensatz zum ungestümeren E , G und C des Helden¹⁷, so daß der alte Halbstufen-Schichtenkontrast aus *Rheingold* und *Walküre* II bewahrt wird. Auch im Brünnhilde-Siegfried-Schlußduett kommen ähnliche Trugschlußwirkungen vor, so bei Siegfrieds schüchternem Ausruf „Wie Wunder tönt“. Wie dann schließlich Siegfried zunehmend Mut faßt und sich Brünnhilde stürmisch nähert, verfällt sie in eine ähnlich defensiv geprägte Abwehrstellung, die wiederum durch As -dur¹⁸ gekennzeichnet wird. Als zusätzliches Hindernis muß Siegfried vorher die Kraftprobe gegen den Lindwurm Fafner bestehen, dessen Riesenmotiv den Tritonus C - Fis umspannt und somit auch

¹⁴ Brünnhildes h -moll in *Walküre* II und III wird am Ende des letztgenannten Aktes schließlich zur Dominante von E umgestaltet (eine tonale Darstellung ihres Göttlichkeitsverlustes), das sodann in *Siegfried* III als Oberterz der C -dur-Tonika des Helden erscheint. Dagegen ist die unbiegsamere Götterwelt in *Walküre* II (ähnlich dem *Rheingold*) wiederum durch Des - und As -Bereiche gekennzeichnet; vgl. das düstere as -moll bei Wotans Monolog „Als junger Liebe“ und der dunkle cis -moll-Refrain bei „Die alles weiß“ oder „Ein Andres ist's“, sowie die Des/Fis -betonte Todesverkündigungsszene in *Walküre* II.

¹⁵ Nach Westernhagen (*op. cit.*, S. 200–201) stand Wotans „Führe frei ich nun aus“ in der Kompositionsskizze noch im neutraleren G -dur.

¹⁶ Vgl. ebenso Wotans resigniertes „Alles ist nach seiner Art“ in Es -dur (2. Akt *Siegfried*): eine Metamorphose des ursprünglichen Werdensmotivs aus *Rheingold*.

¹⁷ Vgl. etwa *Siegfried* III/2, Takte 1–13.

¹⁸ Z. B. „Heilig schied sie aus Walhall“; „Noch bist du“; „O Siegfried, Herrlicher“; „Brach sie mein Bild“; „O Siegfried“.

tonartlich den Weg ins befreiende C-dur versperrt¹⁹. Noch im Feuerweben des 3. Aktes und dem anschließenden Beginn der Schlußszene wird dieses *fis/ges* wiederum als physisches Hindernis eingefügt²⁰ und zweimal (das letzte Mal über *F*, T. 1015) nach *e* (= Oberterz von C) aufgelöst.

In der *Götterdämmerung* kehrt Wagner zu der doppelschichtigen Terzanlage des *Rheingolds* zurück:

Tonart	Personen bzw. dramatische Ideen
[<i>F</i>	Rheintöchter
[<i>Des</i>	Walhalla bzw. Weltuntergang
<i>C</i>	Siegfried
<i>h</i>	Hagens bzw. Siegfrieds Betrug (Alberichs Fluch)
[<i>b</i>	Alberich
[<i>G</i>	Gutrune
[<i>es/Es</i>	Nornen bzw. Hagen (Wachtszene, 1. Akt)

Da die Rheintöchter durch den Raub ihres Rings besitzlos geworden sind, übernehmen die drei Nornen deren stellvertretende Position als Hüterinnen des Grundwissens und der zutiefstliegenden Tonika²¹. Ähnlich besitzt Gutrunes prunkvolles *G*-dur die glänzende Rheingold-Funktion der untergeordneten Oberterz. Daß die dramatisch geschwächten Rheintöchter ebenso eine derartige Oberterzrolle im *Des*-dur des Walhalla-Umkreises zuerteilt bekommen, erinnert an ihre Quintverlagerung nach *As* am Ende von *Rheingold*, wo sie ebenso den Verlust ihres Goldes beklagten. Außerdem spielen noch zwei nach oben gerichtete Machtpositionsverschiebungen eine wichtige Rolle bei der tonalen Gestaltung der *Götterdämmerung*: 1. das zunehmende Schwergewicht Alberichs bzw. Hagens und somit ihrer *b* (*/es*)- und *h*-moll-Bereiche, denen sogar Siegfried zuweilen verfällt (vgl. Ende 1. Akt, wo er direkt unter dem Einfluß Hagens steht) und denen auch Brünnhildes ursprüngliches Walküren-*h*-moll jetzt eigenartig wesensverwandt erscheint (Walkürenfelsenszene, 1. Akt); 2. die allgemeine Tendenz (genau im direkten Gegensatz zu *Siegfried*), die Menschengestalten die Götter nachahmen zu lassen, manchmal derb-spöttisch (Hagens Anrufe an Freia im 2. Akt), des öfteren sogar gravitatisch-heroisch (*B*-dur Blutsbrudertrank im 1., Huldigungsmarsch im 2. Akt; etwas pompöses *Es*-dur-Liebesduett im Prolog) unter Heranziehung der Alberich und der oberen Götterwelt nahe verwandten *B*- und *Es*-Tonarten.

Obwohl später komponiert als *Tannhäuser* und *Tristan*, ist in den *Meistersingern* die tonale Anlage dem *Ring* verwandt, insbesondere dem *Siegfried*, mit dessen 3. Akt ja

¹⁹ Vgl. den Paralleltritonius *C–Fis* im Hundung-Siegmund-Zweikampf, *Walküre* II/5.

²⁰ Vgl. *Siegfried* III, T. 780, 792 und 864.

²¹ Die Gedankenassoziation zwischen Nornen und Rheintöchtern wird auch durch das gemeinsame Werdensmotiv aus *Rheingold* bestätigt. Nach Westernhagen (S. 75) entstammt dieses Rhein-verwandte Urthema in der Erstskeizze sogar der Erda-(= Mutter der drei Nornen!)Szene in *Rheingold* („Drei der Töchter . . .“), da die ursprüngliche Einleitung zur ersten Rheintöcherszene nur locker verwandte Skalenfigurationen aufweist.

die *Meistersinger* zeitlich und stilistisch gesehen engstens verbunden sind (*Meistersinger* 1862–1867, *Siegfried*, 3. Akt 1869–1871). Auch hier begegnen wir einer klaren C-dur-Anlage, die im 97. Takt des Vorspiels bereits den E-dur-Abgesang des Walther'schen Preisliedes bringt und außerdem den stimmungsvollen Schluß des 2. Aktes (vgl. *Siegfried*, Ende des 2. Aktes) um die gleiche Oberterz (E) kreisen läßt. Zudem wird die zielstrebigere Oberquinte G am Anfang desselben 2. Aktes sehr klar herausgestellt, und auch für das Vorspiel und den Choral („Wach auf!“) des 3. Aktes verwendet. Abermals wie in *Siegfried* werden Walthers zwei quintzirkelbezogenen männlichen Stützfeilern, nämlich David und Pogner, erwartungsgemäß die dominantische (D, G-) bzw. subdominantische (F, B-)Region zuerteilt. Wiederum wird das männliche Hindernis – hier Sachs' greller Lichtschein im 2. Akt (verbunden mit dem zweimaligen gellenden Ruf des Nachtwächterhorns) – durch einen C–Fis/Ges–Tritonus veranschaulicht, der auch bei Sachs' strophischem Lied („Jerum“) – dort als Hindernis für den Stadtschreiber Beckmesser gedacht – erklingt. Wie in *Siegfried* (allerdings etwas reibungsloser) wird dieses Fis fünfmal (!) nach H und E – also mittels glattem Quintenzirkel – aufgelöst, so auch im 3. Akt²². Damit der Weg ins befreiende C-dur des Preisliedes sich nicht allzu schnell vollzieht, schiebt hier Wagner (wie im 3. Akt *Siegfried*) gewisse As- und Es-dur-Kleinsekundausweichungen ein, so bei den Sachs-Evchen-Duetten im 2.²³ und den Sachs-Walther-(Es) und Sachs-Evchen-(As)Szenen im 3. Akt. Daß Evchen bei ihrem offenen Liebesgeständnis an Sachs (3. Akt: „O Sachs! Mein Freund!“) dieses As auf seine Veranlassung endlich verläßt und eine Kleinsekunde nach G-dur hinabgleitet, also zu der C-dur am nächsten gelegenen Tonart, ist dramatisch folgerichtig und erinnert an bereits besprochene Beispiele einer weiblichen Dominantvorbereitung in anderen Werken Wagners.

In *Tristan* verwendet Wagner wie in *Rheingold* zwei tonale Schichten, die aber diesmal auf schwankenden, verminderten Dreiklängen (a–C–Es und As–H–d²⁴) konstruiert sind und wohl dem Kontrast der zwei Seelenwelten (Tückischer Tag/Liebesnacht) dienen. Außerdem sind die beiden Ebenen nur durch eine Kleinsekunde getrennt und reiben einander daher beständig²⁵. Alles in allem also eine höchst

²² Vgl. *Meistersinger* III, Takte 108f.; Ges-dur-Quintett, T. 1691; Verwandlungsmusik, T. 1733f.

²³ Vgl. „Lieb Evchen! Noch so spät?“; „Ein Ritter?“ in As/Es.

²⁴ Diese Kleinsekundreibungen zwischen den beiden Tonschichten (wie auch die verminderten Dreiklänge) werden bereits im Vorspiel klar vorgezeichnet (Anfangs-Liebesschnensmotiv, *gis/a*, *h/c* und *d/dis*) und treten außerdem im Todesmotiv des 1. Aktes mehrmals auf. Auf schönste stellt Wagner hierdurch die innere Zusammengehörigkeit der durch höchsten Dualismus geprägten Hauptschichten dar. (Zudem findet sich die untere Schicht mit deren Verlagerung nach *f–As–H* bereits bei Tristans Auftreten vor Isolde im 1. Akt: eine variierte Reprise des Vorspielbeginns.)

²⁵ In *Lohengrin* und *Rheingold* fungierten ähnliche Kleinsekundreibungen auf etwas schmiegsamere Art, nämlich als Dekorationen um eine feste Tonika (*Lohengrin*) bzw. zwischen zwei bereits in sich verbundenen Ebenen (*Rheingold*).

labile Anordnung, die etwas an die Schwankungen zwischen *E/Es* und dem verminderten Sündeakkord (*e-g-b*) im früheren *Tannhäuser* erinnern, den Wagner sogleich nach Beendigung der *Tristan*-Partitur für Paris umarbeitete.

Auch in *Tristan* findet sich ein männlicher subdominantischer Ankerpunkt, nämlich Kurvenals *F*-dur, das im 1. und 3. Akt immer wieder bei seinem Erscheinen aufleuchtet. Im 1. Akt steht diese Tonart (*F*) noch im klarsten Verhältnis (IV–I) zum strahlenden *C*-dur des Tages, also zum äußerlichen Machtglanz Tristans. Aber schon zu Beginn des Vorspiels zum 2. Akt wird *F* eine neue Funktion zuerteilt, nämlich als Unterterz des *As–H–d*-Liebesnachtakkords. Diese Bildung einer verminderten Septime wird im 3. Akt auf den noch unstabileren Tritonus *f–H* verringert, da *As*-dur und *d*-moll nur noch kurz (und zwar trugbildartig) am Ende aufflackern. Hierdurch wird in letzterem Akt der extreme dramatische Kontrast zwischen Kurvenals lebensbejahenden und Tristans lebensverneinenden Stilbereichen noch verschärft. Wagner versucht daher, das abschließende *H*-dur durch einen ausdrucksvollen subdominantisches *E*-dur-Bereich („*Wie sie selig, hehr und milde*“) abzuschirmen, der das tragische *f*-moll von Tristans Liebesraserei kurz mildert und außerdem bei der letzten Wiederholung des Liebesehnensmotivs vier Takte vor Ende des Werkes auftritt. Jenes *E*-dur bzw. -moll war schon im Vorspiel zum 1. Akt als ausgleichende Tonart zur anfänglichen *a*-moll-Tonika eingeführt worden, gehörte also ursprünglich zum *a*-moll-Umkreis der oberen Akkordschicht.

Diese Art, verschiedene Tonebenen zunächst hart aufeinander prallen zu lassen und sodann miteinander auszusöhnen, wird in *Parsifal* auf vorbildliche Weise weiterentwickelt. Die gegensätzlichen Welten des Grals und Klingsors Zaubergarten werden durch zwei tonale Schichten dargestellt, die aber diesmal eine gemeinsame Tonika (*As*) besitzen: *As–C*²⁶–*Es* (Tagesbereich des Grals) und *As–h*²⁶–*D* (Nachtbereich des Klingsor). Da diese beiden Tonebenen einen normalen Dreiklang (Gralswelt: vgl. Walhalla) sowie einen sündenvollen verminderten Septimakkord (Klingsor: vgl. Liebesnacht in *Tristan*) aufweisen, erreicht Wagner außerdem eine tonartige Synthese der zwei Grundlinien (1.: *Ring*, *Meistersinger*; 2.: *Tannhäuser*, 2. Akt *Lohengrin*, *Tristan*) in seinem Gesamtchaffen²⁷. Besonders augenfällig geschieht dieses Verwachsen der zwei Tonschichten im 1. (Kundry-Musik, *h*:V andeutend; Torspruch in *D*) und 3. Akt (Parsifals Krönung und Karfreitagszauber in *H*; Parsifals sieghafter Einzug in die Gralsburg mit Kundry in *D*-dur²⁸), wobei Parsifal die weibliche Gefühls- und Ausdruckswelt seiner Mutter Herzeleide mittels derjenigen Kundrys (verminderter Akkord, *As–h–D*) in sich aufnehmen muß, ehe er volles

²⁶ Der krasse *C/h*-Gegensatz zwischen Tag und Nacht erinnert stark an eine ähnliche symbolische Verwendung dieser beiden Tonarten im *Ring*, *Tristan* und *Meistersinger*.

²⁷ Bereits in *Lohengrin* ist eine ähnliche Synthese angedeutet (diatonische Bereiche um *Lohengrin*; verminderter Septimakkord um *Ortrud*).

²⁸ Vgl. dessen tonale Vorbereitung am Ende von *Parsifal* II, wo Parsifal im Zeichen des Kreuzes zum ersten Male den Speer ergreift – ein hochdramatischer Vorgang, der sodann bei seinem heroischen Einzug in die Gralsburg (*Parsifal* III in *D*-dur) frei wiederholt wird.

Menschen erlangt. Auf der anderen Seite erscheint ebenso schön ausgebildet Parsifals männliche Quintenzirkelherkunft von den *B*-Gralstonarten, die von *B* (1. Akt) zu *Es* (2.) und letztlich *As* (3.) führt und somit an Siegfrieds tonale Abkommenschaft (Siegmunds *d-G-C* bzw. Alberichs *b*, Mimes *f-C*) oder auch Walthers zwei männliche Stützpfeiler gemahnt. In der Tat besitzen alle drei Helden dramatisch gesehen die Merkmale einer Passionsfigur, die auch auf tonalem Gebiet lediglich das abschreitet, was schon szenisch vorgezeichnet ist.

Wagners Musikdramen erweisen sich zunehmend als konsequent durchdachte musikalische Gebilde, die das Drama auf unerhört subtile Weise widerspiegeln. Besonders auf tonalem Gebiet hat Wagner Strukturen ins Leben gerufen, die weit bis ins 20. Jahrhundert hinein formbildend nachwirkten. So haben z. B. seine Kleinsechskundschichttechniken auf Debussy (etwa *Ibéria: G/Fis-C/Cis*), auf den Strawinsky des *Sacre* und auf Bartók nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Dabei ist eine eminent logische und fortschreitende Stilentwicklung innerhalb seines Schaffens erkennbar, dessen zwei Grundlinien schließlich in *Parsifal* gipfeln und dort (was schon im frühen Schwanendrama *Lohengrin* vorausgeahnt war) eine befreiende Synthese erfahren.