

## Neues zur Entstehungsgeschichte von Wagners „Lohengrin“: Das wiedergefundene Blatt 14 der Kompositionsskizze

von Werner Breig, Erlangen

### *I. Von Graupa bis Tribtschen: Die „Lohengrin“-Kompositionsskizze und das Schicksal von Blatt 14*

„Endlich an Compositionsskizzen von Lohengrin: sehr flüchtig entworfen“. Mit dieser Notiz bezeichnete Richard Wagner in den *Annalen*<sup>1</sup> seine künstlerische Hauptarbeit des Jahres 1846. Sie fällt in die Monate Mai bis Juli; für diese Zeit hatte sich Wagner, damals im vierten Jahr seines Dresdner Kapellmeisteramtes stehend, bei der Intendanz einen längeren Sommerurlaub erwirkt, den er im ländlichen Graupa bei Dresden verbrachte<sup>2</sup>.

Als Wagner Anfang August nach Dresden zurückkehrte, brachte er als Frucht der Graupaer Monate die erste vollständige Niederschrift von *Lohengrin* mit, jene erwähnte Kompositionsskizze (um die später üblich gewordene Singularform zu benutzen), bestehend aus 21 beidseitig mit Tinte beschriebenen Notenblättern im Format von ca. 38 × 28,5 cm, deren letztes das Schlußdatum „30 July“ trägt. Sie dienten als Vorlage für die nächste Ausarbeitungsstufe, eine particellartige Niederschrift, die in der Quellenklassifikation des Bayreuther Archivs als „Orchesterskizze“ bezeichnet wird<sup>3</sup>. Dieser Arbeitsgang begann noch im September 1846, erstreckte sich aber wegen mehrerer erzwungener Unterbrechungen bis August 1847. Im Gegensatz zu der flüchtigen ersten Aufzeichnung war in der Orchesterskizze der Werkablauf so genau und im wesentlichen definitiv festgehalten, daß daraus schließlich in der kurzen Zeit von 1. Januar bis 28. April 1848 die Partitur gewonnen werden konnte.

Mit der Fertigstellung der Orchesterskizze hatte die Kompositionsskizze ihren Zweck erfüllt und spielte für den weiteren Arbeitsprozeß keine Rolle mehr. Ob Wagner sie vollständig aufbewahrte oder ob er einzelne Blätter an Freunde verschenkte (wie er es in Zürich mit Text-Manuskripten von *Siegfrieds Tod* tat), läßt sich nicht mit Sicherheit sagen; jedenfalls gibt es für das letztere bisher keinen Beleg. Heute sind die Bestandteile des Manuskripts, soweit sie überhaupt noch existieren, weltweit verstreut. Die größte in einer Bibliothek vereinigte Anzahl von Blättern befindet sich in Bayreuth; hier sind immerhin noch sieben Blätter vorhanden (1, 3, 5, 6, 7, 19, 20)<sup>4</sup>. Von fünf weiteren

<sup>1</sup> Richard Wagner, *Das braune Buch – Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*, hrsg. v. Joachim Bergfeld, Zürich und Freiburg i. Br. 1975, S. 111. Die *Annalen* sind im Februar 1868 aufgezeichnet worden und dienten als Notizen für das Diktat der Autobiographie *Mein Leben*.

<sup>2</sup> In Wagners Korrespondenz und in der Autobiographie *Mein Leben* begegnet der Ort unter dem damaligen Namen „Groß-Graupe“. Das Haus, das Richard und Minna Wagner 1846 bewohnten, ist erhalten und beherbergt heute ein Wagner gewidmetes Museum; vgl. Jörg Heyne, *Richard-Wagner-Museum Graupa bei Dresden*, Dresden o. J. (ca. 1985).

<sup>3</sup> Im *Wagner-Werk-Verzeichnis* werden für die Quellentypen „Kompositionsskizze“ und „Orchesterskizze“ die Bezeichnungen „Erster Gesamtentwurf“ bzw. „Zweiter Gesamtentwurf“ bevorzugt. Siehe John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, *Wagner-Werk-Verzeichnis (WWV)*, Mainz 1986 (im folgenden: WWV).

<sup>4</sup> Bayreuth, Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung (im folgenden: NA), Signatur: A II b 2.

Blättern (4, 8, 15, 17, 21) ist mit Sicherheit bekannt, daß sie sich einstmals in Bayreuth befunden haben und von Mitgliedern der Familie Wagner, die bis zur Errichtung der Richard-Wagner-Stiftung im Jahre 1973 privater Eigentümer des Manuskripts war, bei verschiedenen Anlässen verschenkt worden sind<sup>5</sup>. Wann, unter wessen Verantwortung und in welche Richtung sich die übrigen neun Blätter aus dem Gesamtmanuskript entfernt haben, ist unbekannt.

Über die 1985 nachweisbaren Standorte der einzelnen Blätter gibt das WWV Auskunft<sup>6</sup>. Danach befanden sich von den 14 nicht in Bayreuth erhaltenen Blättern drei (12, 16, 18) in öffentlichen Bibliotheken, drei (8, 11, 17) in Privatbesitz; die restlichen acht Blätter (2, 4, 9, 10, 13–15, 21) mußten als verschollen betrachtet werden. Da von den letzteren lediglich Blatt 2 im NA durch eine ältere Fotokopie belegt ist, bedeutet das, daß ein Drittel des Manuskripts der wissenschaftlichen Auswertung entzogen war (und größtenteils auch bis heute geblieben ist).

Seit dem Erscheinen des Werkverzeichnisses sind für drei Blätter Besitzerwechsel bekanntgeworden:

1. Blatt 11 wurde im Katalog 639 des Auktionshauses Stargard (8./9. April 1987) zum Verkauf angeboten; auf S. 277 des Katalogs ist die Recto-Seite des Blattes in Faksimile wiedergegeben.
2. Blatt 15 wurde auf der Auktion von Sotheby's vom 17./18. Mai 1988 versteigert. Der Katalog verzeichnet das Blatt unter Nr. 485 auf S. 207; die Recto-Seite, die die 1. Szene des III. Aktes enthält (Brautchor „Treulich geführt“), ist auf S. 206 als Faksimile abgebildet.
3. Blatt 14, das zu den verschollenen Bestandteilen der Kompositionsskizze gehörte, gelangte 1997 durch eine Schenkung aus privatem Besitz in das Richard-Wagner-Museum Tribschen in Luzern.

Mit der Wiederauffindung des zuletzt genannten Blattes ist der Wagner-Forschung ein bisher weder im Original noch als Faksimile oder Fotokopie verfügbarer Bestandteil der Kompositionsskizze zugänglich geworden. Dieser Umstand hat zu der vorliegenden Studie angeregt, in der Blatt 14 ediert und auf seine Aussagekraft für den Kompositionsprozeß untersucht wird<sup>7</sup>.

Das Blatt stammt aus der Sammlung von Paul Rudolf Müller (Triesen b. Vaduz, Liechtenstein; gest. 1996) und gelangte durch die Hand von dessen Erben an seinen jetzigen Standort. Wie Müller in den Besitz des Blattes kam, ist bisher unbekannt; da er

<sup>5</sup> Abgänge von Einzelblättern durch Verschenken sind zwischen 1920 und 1949 nachweisbar; vgl. John Deathridge, „Through the Looking Glass: Some Remarks on the First Complete Draft of Lohengrin“, in: *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, hrsg. von Carolyne Abbate und Roger Parker, Berkeley 1989, S. 56–91; speziell S. 57, 60 f., 91.

<sup>6</sup> WWV, S. 315 f. (Nr. 75, Rubrik „Musik II“).

<sup>7</sup> Für die Genehmigung zur Edition und Auswertung von Blatt 14 danke ich dem Leiter des Tribschener Museums, Herrn Dr. Ueli Habegger, Luzern. Die vergleichende Auswertung der Quellen im Bayreuther NA wurde dankenswerterweise von Herrn Direktor Dr. Sven Friedrich gestattet; für freundliche Unterstützung meiner Bayreuther Quellenstudien bin ich Herrn Bibliothekar Günther Fischer zu Dank verpflichtet. Wertvolle Anregungen und Hinweise verdanke ich Herrn Dr. Klaus Döge, der die *Lohengrin*-Edition im Rahmen der Gesamtausgabe vorbereitet.

ein Freund und Förderer der Bayreuther Festspiele war, ist es denkbar, daß er es als Geschenk von Siegfried Wagner erhielt. Genauerer darüber läßt sich möglicherweise feststellen, wenn die Tagebücher Paul R. Müllers – der übrigens nicht verwandt ist mit Wagners Zürcher Freund Alexander Müller – eines Tages ausgewertet sein werden<sup>8</sup>.

Aus der Wiederauffindung von Blatt 14 und der Faksimilierung der Recto-Seite von Blatt 15 ergeben sich einige Präzisierungen der Angaben des *WWV* über Verbleib und Inhalt der Blätter 13-15, die vorab zusammengefaßt seien:

Blatt 13 – verschollen. Recto und Verso: 2. Akt 5. Szene von „Nun soll der Klag' er Rede stehn“ bis „Laß mich das kleinste Glied ihm nur entreißen, des [Fingers Spitze]“.

Blatt 14 – Luzern, Richard-Wagner-Museum auf Tribschen. Recto: 2. Akt 5. Szene von „[Laß mich das kleinste Glied ihm nur entreißen, des] Fingers Spitze“ bis zum Aktschluß. Verso: oben links *Dritter Act. / Einleitung / Scene 1.* Einleitung bis 3 Takte vor Beginn der 1. Szene.

Blatt 15 – Verbleib unbekannt; zuletzt nachgewiesen in: Auktionskatalog Sotheby's 17./18. November 1988 unter Nr. 485 (S. 207); Faksimile der Recto-Seite ebd., S. 206. Recto: 3. Akt 1. Szene (mit den letzten drei Takten der Einleitung); Verso: vermutlich 3. Akt 2. Szene bis „mich zwang dein [Blick zu dienen deiner Huld]“.

## II. Edition von Blatt 14 der „Lohengrin“-Kompositionsskizze

### a) Vorbemerkungen

Richard Wagners Kompositionsskizzen sind flüchtig geschriebene stenogrammartige Entwürfe privaten Charakters. Sie hatten nicht die Funktion, von anderen (etwa von Kopisten) gelesen zu werden, sondern dienten nur dazu, dem Komponisten selbst das bei der Erstaufzeichnung Gemeinte in Erinnerung zu rufen, wenn er später an die Ausarbeitung in Form der Orchesterskizze ging.

Handschriften dieses Typus sind durch keine Übertragung adäquat wiederzugeben; Unsicherheiten der Lesung und Korrekturvorgänge können zwar nach bester Einsicht des Editors beschrieben werden, ohne daß jedoch dadurch die Kenntnis des graphischen Bildes des Originals ersetzt werden könnte. Aus diesem Grunde ist das Faksimile ein notwendiger Teil der Edition.

Andererseits macht das Faksimile eine Übertragung nicht überflüssig. Sie erspart dem Benutzer die Mühe des Entzifferns, ohne ihm andererseits die Möglichkeit zu nehmen, die Arbeit des Editors anhand des Faksimiles zu kontrollieren. Die hier vorgelegte Übertragung weicht in einem nicht ganz unerheblichen Punkt von den bisherigen Üblichkeiten bei der Umschrift Wagnerscher Kompositionsskizzen ab: Sie versucht nicht, die Korrekturvorgänge in die Übertragung hineinzunehmen, sondern beschränkt sich auf den Notentext *post correcturam*, den Text also, der für die Weiterarbeit maßgeblich war. Die Wiedergabe von Korrekturvorgängen in der Übertragung ist eine gewisse Annäherung an eine Faksimilierung, und man darf auf sie wohl verzichten,

<sup>8</sup> Die vorstehenden Angaben stützen sich auf Mitteilungen von Herrn Prof. Dr. Alex K. Müller und Frau Ingeborg Müller-Winkler, für die herzlich gedankt sei.

wenn das Faksimile selbst Teil der Edition ist. Überdies wird über Korrekturen im Kritischen Apparat berichtet<sup>9</sup>.

Über Einzelheiten der Übertragungsmethode sei hier noch folgendes mitgeteilt:

1. Um die Verifizierung einzelner Stellen der Übertragung im Faksimile zu erleichtern, sind über dem Notentext die Anfänge von Akkoladen der Originals (sie bestehen im vorliegenden Werkausschnitt ausnahmslos aus zwei Systemen) mit römischen Ziffern bezeichnet.

2. Dem Vergleich mit der endgültigen Werkfassung dienen arabische Taktzahlen; sie beziehen sich auf eine aktweise Durchnumerierung, wie sie in der *Lohengrin*-Edition innerhalb der Gesamtausgabe durchgeführt wird. Wenn zwei Takte des Entwurfs in der definitiven Fassung zu einem Takt zusammengezogen sind, so erhält der zweite von ihnen einen „a“-Zusatz zur Taktzahl. Auf den Bezug zur endgültigen Fassung wurde ausnahmsweise für den 53 Takte umfassenden Abschnitt verzichtet, der sich an T. 2068 des II. Aufzuges anschließt. Hier ist die Endfassung nicht direkt aus der Skizze entwickelt worden, sondern aus der Brautzug-Musik der 3. Szene in der durchgreifend veränderten Fassung der Orchesterskizze. Eine eigene Numerierung mit Asteriskus (T. 1\* bis 53\*) erschien hier als die angemessenere Lösung.

Im Original fehlende Akzidentien sind in eckigen Klammern ergänzt; das gleiche gilt für die – äußerst sparsam vorgenommenen – Ergänzungen von Noten und Pausen. Ergänzungen von fehlenden verbalen Elementen des Textes (Gesangstexte, Namen von Dramenpersonen) sind durch Kursivdruck kenntlich gemacht.

Der Kritische Apparat berichtet über Korrekturen (dies ist seine wichtigste Funktion) und über Zweifelsfälle bei der Lesung des Originals. Die Würdigung der Korrekturvorgänge ist ebensowenig Aufgabe des Kritischen Apparats wie die Mitteilung und Bewertung von Revisionen, die Wagner bei der späteren Ausarbeitung angebracht hat; beides ist Gegenstand von Teil III der vorliegenden Studie.

b) Faksimile (siehe S. 278–281)

c) Übertragung (siehe S. 282–287)

d) Kritischer Apparat

Blatt 14 der Kompositionsskizze setzt inmitten einer Replik Friedrichs von Telramund ein; um des Zusammenhanges willen sind der Übertragung die unmittelbar vorangehenden Takte in der vermutlichen Fassung des (verschollenen) Blattes 13 vorangestellt worden. – Auf beiden Seiten des Blattes finden sich Federproben, die relativ leicht als solche erkennbar sind und im folgenden nicht erwähnt werden.

<sup>9</sup> Ob sich dieses Prinzip als allgemeine Maxime bei der Edition Wagnerscher Kompositionsskizzen eignet, soll hier nicht diskutiert werden. Vgl. auch die Erwägungen zur Editionstechnik bei Manfred Hermann Schmid, „Metamorphose der Themen – Beobachtungen an den Skizzen zum ‚Lohengrin‘-Vorspiel“, in: *Mf* 41 (1988), S. 105–126.



## BL. 14 RECTO (ENDE DES II. AUFZUGS)

1. Korrekturen<sup>10</sup>

Takt/System	Bemerkung
2010/2	2.–3. Note der oberen Stimme korr. aus <i>f g</i> .
2012/2	Auf dem letzten Taktviertel steht als Fortsetzung der Mittelstimme eine Viertelnote <i>c'</i> mit Ottava-Zeichen, die offensichtlich in Zusammenhang mit der Korr. im folgenden Takt ungültig wurde.
2013/1	Letzte Note mit Bleistift in <i>d'</i> korr. (Partiturfassung), wahrscheinlich erst im Zusammenhang der weiteren Ausarbeitung.
2013/2	Gestrichene Mittelstimme <i>h' as' f' g'</i> im Rhythmus des vorangehenden Taktes; am Taktende gestrichener Baßschlüssel.
2014/1	2.–3. Zählzeit korr. aus Achtelpause – Achtel – Viertel; mögliche Zwischenlesart: Achtelpause – Viertel – Achtel.
2014/2	Streichung mehrerer nicht mehr erkennbarer Noten.
2015/2	Streichungen am Taktanfang.
2018/2	Am Taktanfang Streichung eines Viertels <i>des</i> und eines Auflösungszeichens für eine beabsichtigte Fortsetzung mit <i>e</i> .
2032/1	Achtel <i>g'</i> am Taktende korr. aus <i>e''</i> .
2033/1	Wagner notierte zunächst



und korrigierte vor der vollständigen Niederschrift des Taktes in die neue Fassung. Textwort „Hand“ korr. aus „Treu“; 3.–4. Zählzeit korr. aus Halber *d'* (oder *c'?*).

2036/1  
2039–2041

Korr. aus:



- (beabsichtigte Fortsetzung mit Halber *f'* nicht mehr ausgeführt).  
 2048/1 Eine in T. 2048 stehende Halbe-Pause sowie eine daran anschließend (nach dem jetzigen Taktstrich) eingetragene und dann gestrichene Viertelpause deuten darauf hin, daß die Vokalphrase ursprünglich auf dem letzten Viertel von T. 2048 beginnen sollte.
- 2049/1 4. Note korr. aus *e''*.  
 2052/1 Textwort „Held“ korr. aus „Heil“.  
 2058/1 1. Note korr. aus Viertel.  
 2065–2066/1 A. corr. nur ein Takt mit halben Notenwerten.  
 9\*/2 Unter der 1. Note nicht entzifferbare, gestrichene Bleistifteinzeichnung.  
 21\* Zwischen den Systemen die gleiche nicht entzifferbare und gestrichene Bleistifteinzeichnung wie unter T. 9\*.  
 23\*/1 Am Taktanfang undeutliche Korr.; zweite Takthälfte korr. aus Viertel und 2 Achteln *f'' e'' d''*.  
 23\*/2 1. Note korr. aus Halber.  
 25\*/1 Nach der 1. Note gestrichener Verlängerungspunkt.  
 31\*/2 2. Note korr. aus *F*.  
 34\*/1 3. Note korr. aus *des'''*.  
 38\*/2 3.–4. Zählzeit korr. aus punktierter Viertel *A* und Achtel *F*.  
 39\*/2 Korr. aus *d f*.  
 46\*–49\*/1 Korr. aus



- Die in eckige Klammern gesetzten Noten sind als Fortsetzungsabsicht anzunehmen, aber von Anfang an in der korr., rhythmisch augmentierten Fassung niedergeschrieben.
- 2093/2 Über der Note *c* eine gestrichene Eintragung (Fragezeichen?).

(Fortsetzung auf Seite 288)

<sup>10</sup> In den folgenden Bemerkungen stehen die Abkürzungen „Korr.“ bzw. „korr.“ für „Korrektur“ bzw. „korrigiert“, „a. corr.“ für „ante correcturam“.

14.

I  
 II  
 III  
 IV  
 V  
 VI  
 VII

Ich hab' dich lieb, wie ich dich liebte, wie ich dich liebte, wie ich dich liebte.  
 Ich hab' dich lieb, wie ich dich liebte, wie ich dich liebte, wie ich dich liebte.  
 Ich hab' dich lieb, wie ich dich liebte, wie ich dich liebte, wie ich dich liebte.  
 Ich hab' dich lieb, wie ich dich liebte, wie ich dich liebte, wie ich dich liebte.  
 Ich hab' dich lieb, wie ich dich liebte, wie ich dich liebte, wie ich dich liebte.  
 Ich hab' dich lieb, wie ich dich liebte, wie ich dich liebte, wie ich dich liebte.  
 Ich hab' dich lieb, wie ich dich liebte, wie ich dich liebte, wie ich dich liebte.

Faksimile I: Kompositionsskizze zu *Lohengrin*, Blatt 14 recto, oberer Teil

This image shows a page of handwritten musical notation for Wagner's opera Lohengrin, specifically measures VIII through XIV. The notation is written on ten staves, with Roman numerals VIII, IX, X, XI, XII, XIII, and XIV placed below the corresponding staves. The music is in a complex, multi-measure format, typical of Wagner's style. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are several annotations in German, including "Kriegel aus...", "Tutti", "Bayer", and "Bayer". The handwriting is in ink on aged paper, and the overall appearance is that of a working draft or sketch.

Faksimile 2: Kompositionsskizze zu *Lohengrin*, Blatt 14 recto, unterer Teil

The image shows a handwritten musical score for the upper part of a page from Wagner's "Lohengrin". The score is organized into seven systems, labeled I through VII at the bottom. Each system consists of multiple staves of musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and characteristic of Wagner's style. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score. At the top left, there is a signature "Lohengrin" and some other markings. The overall appearance is that of a working draft or a sketch for a final score.

Faksimile 3: Kompositionsskizze zu *Lohengrin*, Blatt 14 verso, oberer Teil

The image shows a page of handwritten musical notation for Wagner's opera Lohengrin, specifically measures VIII through XIV. The notation is written on seven systems of staves, each labeled with a Roman numeral at the bottom: VIII, IX, X, XI, XII, XIII, and XIV. The music is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics in German and a piano accompaniment. The lyrics are: VIII: "Lohengrin, der König von Babel"; IX: "Lohengrin, der König von Babel"; X: "Lohengrin, der König von Babel"; XI: "Lohengrin, der König von Babel"; XII: "Lohengrin, der König von Babel"; XIII: "Lohengrin, der König von Babel"; XIV: "Lohengrin, der König von Babel". The handwriting is in ink on aged paper, with some corrections and annotations visible.

Faksimile 4: Kompositionsskizze zu Lohengrin, Blatt 14 verso, unterer Teil

## Ende von Blatt 13 verso (hypothetisch)

(2000) Friedrich

Ver-trau-e mir! Laß dir ein Mit - tel hei - ßen, das dir Ge -

2004 Elsa Friedrich

wiß - heit schafft! Hin - weg von mir! Laß mich das kleinste Glied ihm nur entreißen, des

## BLATT 14: RECTO-SEITE

2007 I

Fin - gers Spit-ze, u. ich schwöre dir, was er dir hehlt, sollst frei du vor dir sehn, dir

2011 Elsa Friedrich

treu soll nie er dir von dan-nen gehn! Ha nim-mer-mehr: Ich bin dir nah zur

2014 II Lohengrin

Nacht! Rufst du, ohn' Scha-den ist es schnell vollbracht! El - - sa, mit

2017

wem verkehrst du da? zu - rück von ihr, Ver-fluchte, daß



2023a *III* 2028a 2029a

nie — mein Auge je euch wie-der bei ihr seh.

2029 *(langsam)* *IV*

El - sa! Er - he - be dich! In dei - ner

2035

Hand, in dei - ner Treu' liegt al - les Glü-ckes Pfand. Läßt nicht des Zwei-fels Macht dich

2042 2043a *V* 2046a 2047a

ruhn? Willst du die Fra - ge an mich thun?

2047 *2048a* *Elsa*

Mein Ret - ter, der mir Heil ge - bracht, mein Held, in dem ich muß ver -

2053 *VI*

gehn, hoch ü - ber al - les Zweifels Macht soll — mei - ne Lie - be

2060 2061a 2062a *Lohen-grin* 2063a 2064a 2068

stehn. Orgel Heil dir El - sa, nun laß vor Gott uns

Seht — er ist, er ist von Gott ge

*VII*  
1\*  
geh! *pp* *pizz.* -sandt. *cres:* *pp*

8\* *sempre cres:* *VIII*  
Chor

15\* *molto cres* *Chor* *IX*

25\* *ff*

33\* *X*

42\* *XI* 53\*

2093 *Tromp* *Orgel* *2098a* *XII* *XIII*  
*Orchest. pp* *cres.* *oder*

Ergänzende Bleistiftskizzen:

a) zu T. 2063-2069

XII

Heil dir, El-sa, nun laß vor Gott uns gehn!  
Seht, er ist von Gott ge-sandt!

b) zu T. 2093 ff. bzw. 2103 ff.

XIII

XIV  
ff

BLATT 14: VERSO-SEITE

I

Dritter Act.  
Einleitung.  
Scene 1.

Allo.  
ff

II

6

12

6

19

27 *IV*

37 *V*

47 *VI*

54 *VII*

61 *VIII*

68

74 *IX*

Detailed description of the musical score: The score is for piano and consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The music is characterized by complex textures with many chords and rapid passages. Measure numbers are placed at the beginning of each system. Roman numerals (IV-IX) are placed above the staves, likely indicating chord progressions or structural divisions. Dynamics include *ff* (fortissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). Articulation includes slurs, accents, and fermatas. Fingerings are indicated by numbers 3, 6, and 8. The notation includes various note values, rests, and complex rhythmic patterns.

This musical score is for the piano accompaniment of a section in Wagner's opera Lohengrin, spanning measures 80 to 118. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of eight systems of music, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as dynamics (tr, ff, dim, p, loco), articulation (accents, slurs), and performance instructions (trills, triplets, sixteenth-note runs). Roman numerals X, XI, XII, XIII, and XIV are placed above the staves to indicate specific sections. Measure numbers 80, 86, 92, 95, 95a, 95b, 95c, 95d, 95e, 95f, 95g, 96, 99, 107, 111b, 111c, 111d, 112, and 118 are clearly marked. The score concludes with a double bar line at the end of measure 118.

## 2. Weitere Bemerkungen

<i>Takt/System</i>	<i>Bemerkung</i>
2000–2006	Der Rekonstruktion der Mittelstimme liegt die Vermutung zugrunde, daß sie ebenso wie in T. 2007 ff. (d. h. abweichend von der Endfassung) in jedem Takt mit einer doppelt punktierten Viertelnote beginnt.
2017, 2018 2032	Zwischen den Systemen stehen gleichartige Eintragungen (Fragezeichen?). Daß der A-Dur-Akkord im unteren System keine Rücksicht auf den Vorhalt <i>d</i> – <i>dis</i> in der instrumentalen Stimme in System 1 nimmt, erklärt sich daraus, daß die letztere, mit Bleistift geschrieben, ein späterer, wohl im Zusammenhang der weiteren Ausarbeitung erfolgter Nachtrag ist.
25*/2	Von den Tonhöhen des 3. Taktviertels ist nur die erste noch eindeutig; die folgenden Noten bilden schon einen Übergang zum 4. Taktviertel, in dem nur noch aufsteigende Sechzehntelbewegung ausgedrückt ist.
2099–2100	Die beiden in der Übertragung mit einer Klammer versehenen Takte sind im Original eingeraht.

## BL. 14 VERSO (EINLEITUNG ZUM III. AUFZUG)

## 1. Korrekturen

<i>Takt/System</i>	<i>Bemerkung</i>
12/2	Statt des 2. Akkordes stand zunächst der Akkord <i>H a dis</i> , der sofort gestrichen und durch die gültige Fassung ersetzt wurde.
55/2	2. Takthälfte möglicherweise korr. aus Halber <i>c</i> .
59/2	Die Viertelpause und die Viertelnote <i>g</i> wurden vermutlich zuerst in umgekehrter Reihenfolge eingetragen.
74/1	Statt der Sechzehntelpause stand <i>a</i> . corr. ein Verlängerungspunkt für das vorangehende Achtel <i>gis</i> ".
76/1	2. Takthälfte korr.; ursprüngliche Lesart nicht mehr erkennbar.
77/1	Am Taktanfang eine gestrichene Halbe <i>h</i> '.
84/1	Stark korr. und nicht eindeutig lesbar.
86–87	Diese beiden Takte sind so stark korr., daß die in der Übertragung gegebene Lesart nur eine Vermutung ist. Möglicherweise war Wagner selbst sich über die Fassung dieser Takte unklar.
87	Statt dieses Taktes waren ursprünglich zwei Takte vorgesehen, die vermutlich wie folgt lauteten:



(Daß die Mittelstimmen in T. 87 noch nicht vorhanden waren, ist daraus zu vermuten, daß auch T. 87a zweistimmig notiert ist.) T. 87 wurde anschließend in eine nicht eindeutig lesbare Fassung korr., T. 87a gestrichen.

95b/1 Die Mittelstimmen lauteten auf den Taktvierteln 2 und 3 ursprünglich



(wohl mit der beabsichtigten Fortsetzung *e*'/*g*' für das 4. Taktviertel).

111a–111d Diese vier Takte sind nachträglich in Klammern in das pausierende obere System von Akkolade XIII, etwa über den Takten 109–111 des Baßsystems, eingetragen worden; sie sind vermutlich als Einschub zwischen T. 111 und 112 gemeint. Im Anschluß an T. 111d steht eine „4“, die vielleicht andeuten sollte, daß zwischen den Takten 111d und 112 noch vier weitere Takte stehen sollten.

115/1 Letzte Note korr. aus nicht erkennbarer Lesart.



## 2. Weitere Bemerkungen

## Takt/System      Bemerkung

1	Unklar ist die Bedeutung der nach oben gehaltenen Notengruppe am Anfang des 2. Systems, die durch das Oktavierungszeichen (sofern sich dieses nicht auf die nach unten gehaltenen Stimmen des 1. Systems vom 2. Taktviertel an bezieht) bereits im 1. System ausgedrückt sind.
55/1	Über der letzten Note ein mit Tinte geschriebenes Fragezeichen, darunter ein mit Bleistift geschriebenes.
95a–95g	Die sieben später weggefallenen Takte 95a–95g geben mehrere Rätsel auf. 1. Der Übergang von T. 95g zu T. 96 ist musikalisch befremdlich. Man könnte fragen, ob nicht das an dieser Stelle stehende Zeichen (das in der Übertragung als fortissimo-Bezeichnung wiedergegeben ist) als Segno-Marke zu lesen ist und mit dem ähnlichen Zeichen am Beginn von T. 95a korrespondiert. 2. Die Takte 95d–95e sind mit einer Einrahmung versehen, die später durchgestrichen wurde. Die Einrahmung kann nicht auf Streichung dieser Takte abgezielt haben, denn T. 95f kann nicht an T. 95c angeschlossen werden. – Möglicherweise gelangte Wagner in der Kompositionsskizze nicht zu einer endgültigen Lösung für diese Takte.

Der auf Blatt 15 recto notierte Übergang zur 1. Szene und deren Anfangstakte lauten:

The musical score shows measures 129 to 134. Measure 129 is marked with '129' and a treble clef. Measures 130-131 are marked 'Theater' and 'Andante.'. Measures 132-134 are marked 'Chor'. The lyrics 'Treu-lich ge-führt' are written under the vocal line in measures 132-134. The score includes a piano accompaniment and a vocal line.

## III. Von der Kompositionsskizze zur endgültigen Fassung

Wagners Ziel bei der Niederschrift seiner Kompositionsskizzen war es, die Grundlinien des endgültigen Werktextes so weit festzulegen, daß die weitere Arbeit nur ein Ausbau des umrißhaft Notierten war: Füllung des Satzes durch Mittelstimmen, Konkretisierung von figurativen Stimmen, für die zunächst nur die Grundfigur einmal notiert ist, Instrumentierung u. v. m.

Für die musikalische Analyse freilich werden die Entwürfe gerade an den Punkten interessant, an denen der Komponist diese Absicht nicht verwirklichen konnte, d. h. an denen er sich bei der Weiterentwicklung des Notentextes glaubte korrigieren zu müssen. Solche Korrekturen müssen keineswegs als Anzeichen dafür gewertet werden, daß das ursprünglich Notierte musikalisch mißlungen war. Sie machen vielmehr darauf aufmerksam, daß der endgültige Werktext eine Wahl zwischen mehreren Möglichkeiten war, und vielfach sind bei den Revisionsarbeiten auch höchst faszinierende musikalische Details nur deshalb ausgeschieden worden, weil sie der Straffheit und Ökonomie des musikdramatischen Ablaufs nicht dienlich waren.

Wenn im folgenden die Revisionsvorgänge beschrieben und interpretiert werden, die die auf Blatt 14 entworfenen Werkteile direkt oder indirekt betreffen, so soll dies in der Reihenfolge geschehen, in der Wagner die Kompositionsskizze zur Orchesterskizze weiterentwickelte. Er ging dabei bekanntlich nicht im Sinne des Werkablaufes vor, sondern begann mit dem III. Akt. Folgt man der Autobiographie, so hatte Wagner das Bedürfnis, für sich selbst diesen Akt „von vornherein als den Kern des Ganzen [...]

vollkommen befriedigend festzusetzen“<sup>11</sup>. Dieses Bedürfnis war zum einen durch die Kritik am dramatischen Aufbau und insbesondere am Schluß des III. Aktes entstanden, die von Hermann Franck und Adolf Stahr geäußert worden war<sup>12</sup>; zum andern hatte Wagner den Wunsch, möglichst bald die Gralserzählung auszuarbeiten, in der er anscheinend einen motivischen Keim für das Gesamtwerk sah, vergleichbar mit der Senta-Ballade im *Fliegenden Holländer*.

Wagner begann also mit der auf Blatt 14 verso entworfenen Instrumentaleinleitung zum III. Akt, arbeitete die restlichen sieben Blätter bis zum Werkschluß durch, setzte anschließend bei Akt I (Blatt 1 recto) fort, um endlich auf der Recto-Seite von Blatt 14 mit dem Schluß des II. Aufzuges den zweiten musikalischen Arbeitsgang abzurunden. Die Weiterführung des auf Blatt 14 Entworfenen umklammert somit die gesamte Arbeit an der Orchesterskizze<sup>13</sup>.

#### a) Die Orchestereinleitung zum III. Akt

Für die Orchestereinleitung zum III. Akt hat Wagner schon in der Kompositionsskizze in fast allen wesentlichen Zügen die bleibende Fassung erreicht. Auch besonders effektvolle Details standen von Anfang an fest, so die Hinzunahme der Posaunen beim zweiten Auftreten des Baßthemas (T. 32 ff.) oder der modulatorische Überraschungseffekt (um nicht zu sagen: Überraschungseffekt) beim Erreichen der Reprise in T. 88–90.

Nennenswerte Retuschen betreffen zunächst den Kopf des Hauptthemas, der, wie das folgende Beispiel zeigt, harmonisch und rhythmisch schärfer profiliert wurde; weiterhin orientiert sich der Nachsatz des Hauptthemas bei seiner Wiederkehr in T. 51 ff. nicht wie im Entwurf an der Fassung von T. 1 ff., sondern an der weiter nach der Dominantregion ausgreifenden Fassung von T. 9 ff.; und schließlich setzte Wagner bei den Übergängen in T. 56/57 und T. 87/88, die in der Kompositionsskizze eher vermittelnd waren, deutlichere Zäsuren.

The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Kompositionsskizze' and the bottom staff is labeled 'endgültige Fassung'. Both staves are in G major (one sharp) and 3/4 time. The sketch shows a sequence of chords and melodic lines that are less defined than in the final version. The final version shows a more rhythmic and harmonic structure, with sharper accents and more pronounced modulations, particularly in the later measures where the key signature changes to E major (two sharps).

<sup>11</sup> Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor Dellin, München 1976 (im folgenden nur noch: *Mein Leben*), S. 350.

<sup>12</sup> Vgl. dazu die Darstellung Wagners in *Mein Leben*, S. 339 f., außerdem den Brief an Hermann Franck vom 30. Mai 1846 (Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1970, S. 511–515). Zu den Revisionsvorgängen, die mit diesem Problem in Verbindung stehen, vgl. Deathridge, S. 71 ff.

<sup>13</sup> Dies gilt mit Ausnahme des Vorspiels zum I. Akt, das – zum letztenmal bei Wagner – erst nach Abschluß der drei Akte komponiert wurde.

Am bemerkenswertesten ist jedoch die Eliminierung von kontrapunktischen Einschlägen bei der Behandlung des Hauptthemas im reprisenartigen Schlußteil. Die Kompositionsskizze variiert in den Takten 95a–95g den Nachsatz des Themas durch eine eingeführte Imitation in der Unterquinte – ein Gedanke, der in einer Einzelskizze bereits vorgeprägt ist<sup>14</sup>:



Das Thema ist für Kombinationen dieser Art nicht erfunden, so daß die Engführung nach kurzer Zeit abgebrochen werden muß. Auf der Suche nach einem Kompromiß zwischen thematischem Profil und kontrapunktischer Verarbeitung erprobte Wagner zwei Lösungen. In der vorbereitenden Skizze behielt die zuerst einsetzende Stimme durchweg ihre originale Gestalt, während die Imitation schon nach dem ersten Takt abgebrochen wurde. In der Kompositionsskizze dagegen wird die Imitation in der nachahmenden Stimme noch einen Takt weitergeführt, was dazu zwingt, den dritten Thementakt in der Oberstimme auf eine begleitende Viertellinie zu beschränken. Das Prinzip Engführung wird in der Kompositionsskizze beim nächsten Erscheinen des Themas (T. 111a–111d) aufgegriffen, diesmal im Imitationsintervall der Unteroktave (wobei übrigens erstmals das *gis* auf dem 3. Viertel des 1. Taktes erscheint).

Was Wagner zunächst vorschwebte, war offenbar eine abschließende Synthese, bei der das im Mittelteil eingeführte Prinzip „Polyphonie“ (T. 75 ff. und 83 ff.) auf das Hauptthema angewendet wird. So reizvoll der Gedanke auch erscheinen mag: er verfiel der Selbstkritik des Komponisten, der in der Endfassung beide Taktgruppen ersatzlos strich. Ausschlaggebend für diese Entscheidung war wohl, daß die musikalische Darstellung des „prächtig rauschende[n] Hochzeitsfest[es]“ (so die szenische Bemerkung des Textbuchs) durch kontrapunktische Komplikationen in Verbindung mit einem als Oberstimmenmelodie erfundenen und von Brio-Charakter geprägten Thema nichts gewinnen konnte. Polyphonie war am Platze im expressiv gehaltenen Mittelteil; das letzte Wort aber sollte das Brio behalten.

## b) Probleme der Textdeklamation

Die Deklamation in den dramatischen Dialogen in *Lohengrin* ist für Wagner Gegenstand intensiver Nacharbeit gewesen. Der Grad von Reflexion, mit dem Wagner sich diesem Problem widmete, spiegelt sich einige Jahre später in den Partien von *Oper und Drama* wider, die sich mit der „Versmelodie“ beschäftigen<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> WWV 75: Musik I h. Verso-Seite, Systeme 27/28.

<sup>15</sup> Vgl. dazu des Verf. Beitrag „Zur musikalischen Struktur von Wagners ‚Ring des Nibelungen‘“, in: *In den Trümmern der eigenen Welt – Richard Wagners ‚Der Ring des Nibelungen‘*, hrsg. von Udo Barmbach, Berlin und Hamburg 1989, S. 39–62, speziell S. 44 ff.

Blatt 14 der Kompositionsskizze enthält zwar nur 62 Takte, die der Kategorie „Versmelodie“ angehören; doch ist das, was in ihnen als Arbeitsprozeß sichtbar wird, gewichtig und für das Ganze des Werkes charakteristisch. Das folgende Notenbeispiel gibt eine synoptische Übersicht über die Stellen, an denen die Orchesterskizze die in der Kompositionsskizze niedergelegte Deklamation ändert, in der Reihenfolge des Werkablaufs. (Immerhin betrifft dies – gezählt nach der Endfassung – 23 Takte, also mehr als ein Drittel des in der Skizze enthaltenen „Versmelodie“-Abschnitts.) Als Grundtext ist im oberen System die Fassung der Kompositionsskizze angegeben, darunter die rhythmischen Änderungen in der Endfassung, an drei Stellen zusätzlich der Rhythmus in der Fassung ante correcturam bzw. in der zwischengeschalteten Bleistiftskizze.

**a** 2007 (Friedrich)

**b** 2009

**c** 2013

Fin-gers Spit - ze, und ich hehlt, sollst frei du vor dir ich bin dir nah zur

**d** 2024 Lohengrin

**e** 2032

*Rhythmus ante correcturam:*

daß nie — mein Au-ge El - sa! Er - he - be dich! In dei - ner

*Rhythmus ante correcturam:*

2036

Hand, in dei - ner Treu' liegt al - les Glü - ckes Pfand. Läßt nicht des

**f** 2057 (Elsa)

**g** 2063 Lohengrin

Macht soll — mei-ne Lie - be Heil dir, El - sa! Nun laß vor

*Rhythmus der Bleistiftskizze:*

Die Beispiele a–c zeigen kleinere Änderungen des Rhythmus (a und b) bzw. der Intervallik (c) in der letzten Redeeinheit Friedrichs; zur gleichen Kategorie von Korrekturen gehören die kleinen Retuschen in Beispiel f.

Die Beispiele d, e und g enthalten tiefergreifende Änderungen, die auch das Deklamationstempo betreffen, und zwar mit der Tendenz, ursprünglich vorgesehene emphatische Dehnungen zu kontrahieren. Um dies an einem Fall zu erläutern: Beispiel e enthält einen sentenzhaften Zweizeiler, dessen Gewicht Wagner in der Fassung ante correcturam durch eine Deklamation hervorheben wollte, bei der jede Vershebung am Anfang eines Taktes stand. Dies wurde schon in den Korrekturen der Kompositionsskizze von T. 2038 an geändert, wobei das Kernwort „Glückes“ statt der Taktanfangsstellung eine frei zu gestaltende Dehnung mittels Fermate erhielt. Die Korrekturen der Orchesterskizze zeigen die Tendenz zur Flexibilisierung: Dreimal wurden Akzente von den Taktanfängen weggenommen, und die anfangs rhythmisch identischen Phrasen „In deiner Hand“ und „in deiner Treu“ wurden differenziert. Die Gesamttendenz ist deutlich: Eine gewisse zeremonielle Steifheit wird beseitigt, die Rede verpersönlicht – ohne daß der Grundton von Bedeutsamkeit und Feierlichkeit verlorengehe.

### c) Exkurs: Der Ur-Brautzug

Unser bisheriges Verfahren, Wagners kompositorische Arbeitsprozesse anhand des Vergleiches der Kompositionsskizze mit dem endgültigen Werktext zu charakterisieren, versagt gegenüber der Schlußphase des II. Aktes, d. h. dem Abschnitt, der auf Lohengrins Worte „Nun laß vor Gott uns gehn“ folgt. Der Bühnenvorgang, zu dem diese Musik gehört, wird in der Erstschrift des Textbuches wie folgt beschrieben: „Unter fortdauerndem Glockengeläute setzt sich der Zug zum Münster in Bewegung. Der König führt Lohengrin an der rechten, Elsa an der linken Hand.“ Der musikalische Entwurf für diesen Teil der Schlußszene unterscheidet sich von der gültigen Fassung so gravierend, daß wir ihn in der Übertragung nicht auf diese beziehen konnten, sondern mit einer eigenen Taktzählung (1\*–53\*) versehen mußten.

Die Schlußphase der 5. Szene gehört in einen größeren dramatisch-musikalischen Kontext. Sie bildet die Fortsetzung des Zuges zum Münster, der bereits am Anfang der 4. Szene begonnen hatte und dann durch das Dazwischentreten Ortruds und Friedrichs von Telramund unterbrochen worden war. Dementsprechend ist die Brautzug-Musik am Aktende in der Kompositionsskizze eine variierte und verkürzte Wiederaufnahme derjenigen aus der 4. Szene. Bei der Ausarbeitung der Orchesterskizze erfuhr die Brautzug-Musik der 4. Szene eine tiefgreifende Revision; und als Wagner dann zum Ende des Aktes gelangte, bezog er sich gar nicht mehr auf das in der Kompositionsskizze Vorgegebene, sondern griff direkt auf die Neufassung der Musik der 4. Szene zurück.

Bei der Würdigung der Takte 1\*–53\* in der Kompositionsskizze haben wir uns infolgedessen weniger auf die spätere Fassung dieser Stelle zu beziehen als auf die Urfassung der ersten Brautzug-Musik, die Partie also, die hier als „Ur-Brautzug“

bezeichnet ist. Als Grundlage dafür möge die folgende Übertragung des Anfangs der 4. Szene dienen, der sich in der Kompositionsskizze auf Blatt 11 findet<sup>16</sup> (S. 295–296).

Die Form dieses geschlossenen musikalischen Abschnitts läßt sich tabellarisch wie folgt darstellen:

Abschnitt	Takte	Thema	Tonart	Abschnitt	Takte	Thema	Tonart
A	1–32	1	Es	E	75–82	4	Es
B	33–48	2	B, D	F	83–98	1	Es
C	49–64	3	Es	G	99–109	3	Es
D	65–74	2	E	H	110–117	(Coda)	

Entsprechend der Funktion dieser Musik, einen zeremoniellen Aufzug zu begleiten, sind alle Abschnitte periodisch als Achttaktgruppen oder Folgen von Achttaktgruppen aufgebaut; lediglich die Schlußerweiterungen der Abschnitte D und G sowie die Coda durchbrechen dieses Prinzip. Das Hauptthema weist zurück auf den Beginn der 2. Szene des I. Aktes. Der Themenkopf (T. 1–4) ist zwar, wie sein Vorkommen auf einer Einzelskizze<sup>17</sup> zeigt, unabhängig erfunden worden, doch die Fortsetzung mit dem stark modulierenden Elsa-Motiv (Blick-Motiv) orientiert sich deutlich an der früheren Szene (man vergleiche die Themenformen a und b in der Synopse auf Seite 297). Der musikalische Rückbezug ist sicherlich durch die szenische Korrespondenz angeregt: Beide Male handelt es sich um einen Auftritt Elsas in Begleitung ihres Gefolges, einmal zum Gericht, das andere Mal zur Hochzeit. Beide Male kommentiert der Männerchor Elsas Auftreten, zuerst mit dem Satz „Sie naht, die hart Beklagte“, während es im II. Akt heißt: „Sie naht, die Engelgleiche“<sup>18</sup>.

Die für den szenischen Vorgang erforderliche Dauer der Musik erreichte Wagner durch Einführung von drei zusätzlichen Themen, die dem Satz zugleich musikalische Vielfalt und expressive Nuancierung verleihen. (Eine vergleichbare kompositorische Aufgabe hatte Wagner – worauf noch zurückzukommen sein wird – bereits bei der Musik zum Einzug der Gäste im I. Aufzug von *Tannhäuser* zu lösen gehabt.)

In dem schon erwähnten Blatt mit Einzelskizzen zu *Lohengrin* sind neben dem Kopf des Hauptthemas noch die Themen 2 und 3 erhalten, ersteres in drei von der Endform abweichenden Varianten, letzteres mit ausdrücklichem Bezug auf Elsa<sup>19</sup> (siehe Beispiel auf S. 298). Die unterschiedlichen Tonarten der Themen in den Skizzen lassen daran zweifeln, daß ihre Verwendung im gleichen musikalischen Zusammenhang von vornher-ein geplant war.

<sup>16</sup> Für die vorliegende erstmalige Übertragung aus Blatt 11, dessen Original sich in Privatbesitz befindet, stand dem Verf. eine 1965 hergestellte Fotokopie im NA zur Verfügung, die – trotz einiger Zweifelsfragen im Detail – den Notentext mit einem für unsere Fragestellung hinreichenden Grad von Deutlichkeit erkennen läßt.

<sup>17</sup> WWV 75: Musik I h, System 27 der Verso-Seite (hier in *D*-Dur notiert).

<sup>18</sup> Wir wissen, daß Beziehungen dieser Art für Wagner wichtige Gestaltungsmittel waren. Mit großer Bedeutsamkeit hatte er eine ähnliche Parallele in seinem Marienbader *Meistersinger*-Prosaentwurf hergestellt, der unmittelbar vor dem Prosaentwurf zu *Lohengrin* im Sommer 1845 entstanden war; vgl. dazu die Ausführungen Wagners in *Mein Leben*, S. 316.

<sup>19</sup> WWV 75: Musik I h. Thema 2 ist auf den Systemen 18, 19 und 20 der Verso-Seite notiert, Thema 3 auf den Systemen 23/24. Zwischen Thema 2 und dem „Elsa“-Thema ist die Periode „Der Rache Werk sei nun beschworen“ vom Ende der 1. Szene des II. Aktes skizziert.



Bl. 11 recto  
IX

1 (9) Andante

Scene 4. *p* Imo

15 *X* 2do

24 *XI*

32 Oboe Clar. *XII*

38

43

48 *pp* *cres:*

Bl. 11 verso

I

55

63 Viol. II

68

73 III

75 pp

82 IV

90 V

98 VI

107 All<sup>o</sup> ff

Detailed description of the musical score: The score is for Violin II, spanning measures 63 to 107. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piece is divided into six distinct phrases, labeled II through VI.   
 - Measure 63: Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4.   
 - Measure 68: Continues the melodic line with a quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, and quarter note F5.   
 - Measure 73: Phrase III begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5.   
 - Measure 75: Dynamics change to *pp* (pianissimo). The piano accompaniment features chords marked with 'tr' (trills).   
 - Measure 82: Phrase IV starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5.   
 - Measure 90: Phrase V begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5.   
 - Measure 98: Phrase VI starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5.   
 - Measure 107: The passage concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic and the tempo marking 'All<sup>o</sup>' (Allegro).

**Synopse: Zur Geschichte des Hauptthemas der Brautzug-Musik**

a) 1/2: Elsas Erscheinen vor dem König -- b) 11/4: Zug zum Münster (Erstfassung der Kompositionsskizze) --  
 c) 11/4: Zug zum Münster (Fassung der revidierten Kompositionsskizze und der Chorskizze) -- d) 11/4: Zug zum  
 Münster (endgültige Fassung)

The image displays a musical score for the 'Brazzug' theme in Wagner's 'Lohengrin'. It is organized into two systems, each separated by a double bar line with repeat signs. The first system contains four staves labeled a, b, c, and d. Staff a is the vocal line in 1/2 time. Staff b is the piano accompaniment in 11/4 time, featuring a first ending (1.) and a second ending (2.) labeled '(Tonika-Kadenz)'. Staves c and d are vocal lines in 11/4 time. The second system also contains four staves labeled a, b, c, and d. Staff a is the vocal line in 11/4 time. Staff b is the piano accompaniment in 11/4 time, featuring a first ending (1.) and a second ending (2.). Staves c and d are vocal lines in 11/4 time.

Völlig unberücksichtigt bleibt in der Kompositionsskizze der Chor<sup>20</sup>. Wüßte man nicht, daß seine Beteiligung von Anfang an vorgesehen war und daß für ihn auch schon in der Erstschrift des Librettos der Text bereitstand, so könnte man den Ur-Brautzug für ein rein instrumentales Stück halten. Daß Wagner den Chor bei der ersten Aufzeichnung nicht notierte (und sich wohl auch über seine Stimmführung noch keine Vorstellungen bildete), ist jedoch leicht zu erklären: Der Chor sollte keine Funktion erhalten, die den Fortgang bestimmt, sondern in den instrumental konzipierten Satz nachträglich hineinkomponiert werden<sup>21</sup>. Die Ausarbeitung des Chores erfolgte offenbar erst im Zusammenhang der Herstellung der Orchesterskizze; zur Vorbereitung skizzierte Wagner die Chorpartien zunächst mit Bleistift auf besonderen Blättern<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> – sofern nicht die nicht ganz deutliche Beischrift in T. 110 als „Chor“ zu lesen ist.

<sup>21</sup> In der Bach-Literatur hat sich für diese Technik der Ausdruck „Choreinbau“ eingebürgert; vgl. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, München und Kassel 1985, S. 36 f.

<sup>22</sup> WWV 75, Musik I e.

a) Thema 2

b) Thema 3  
Elsa

Im gleichen Arbeitsgang nahm Wagner einschneidende Veränderungen an der Gesamtstruktur der Brautzug-Musik vor. Zunächst einmal wurde der Umfang auf zwei Drittel reduziert (von 117 auf 78 Takte), was eine Reihe von Vereinfachungen und Glättungen im Gefolge hatte (etwa den Verzicht auf die Modulation des 2. Themas nach *D-Dur*<sup>23</sup>).

Unabhängig davon war die Entscheidung, die thematische Verbindung mit der Gerichtsszene des I. Aktes zu lösen. Das modulierende Blick-Motiv, das Wagner offenbar nun als für die neue Situation nicht passend empfand, wurde ersetzt durch eine neu erfundene in der Grundtonart bleibende zweistimmige Themenkombination, deren Unterstimme sich mit der Chorphrase „Gesegnet soll sie schreiten“ verbinden ließ (vgl. die Themensynopse auf S. 297). Erst in einem letzten Schritt erhielt das Thema seine endgültige Gestalt mit dem Beginn auf dem Grundton.

#### d) Die Brautzug-Rekapitulation in der Schlußszene des II. Aktes

Von dem Stück, das wir als „Ur-Brautzug“ bezeichnet haben, also der ersten Aufzeichnung der ersten Phase des Zuges zum Münster, gehen werkgenetisch zwei Linien aus. Die eine führte mehr als ein Jahr später zur revidierenden Ausarbeitung in der Orchesterskizze<sup>24</sup>, die andere nach kurzer Zeit zur musikalischen Rekapitulation in der Schlußszene des II. Aktes.

Das Verhältnis dieses musikalischen Abschnitts, der den zweiten Teil von Blatt 14 der Kompositionsskizze einnimmt, zum Ur-Brautzug läßt sich wie folgt beschreiben:

<sup>23</sup> Dagegen verzichtete Wagner nicht auf die Versetzung des 2. Themas nach *E-Dur* durch Vermittlung des Blick-Motivs. Der Grund dafür könnte sein, daß die Rückmodulation von *E-Dur* nach *Es-Dur* entscheidend dazu beiträgt, dem 4. Thema (T. 75 ff.), von den Violinen in hoher Lage und *pianissimo* gespielt und vom Chor mit den Worten „Sie naht, die Engelgleiche“ kommentiert, den Charakter der Entrücktheit zu verleihen.

<sup>24</sup> Die Orchesterskizze des II. Aktes hat die autographen Rahmendaten 18. Juni und 2. August 1847.

1. Während der Brautzug-Beginn in *Es-Dur* steht, hat der Schlußteil die „Königs“-Tonart *C-Dur* (der König ist seit Beginn der 5. Szene an der Handlung beteiligt.)
2. Aus der Brautzug-Musik der 4. Szene wird der Schlußteil wiederaufgegriffen, genauer der 24 Takte umfassende Abschnitt T. 83–106; dieser Abschnitt bildet zunächst die Takte 1\*–24\* und wird anschließend variiert wiederholt (T. 25\*–48\*) und mit einem fünftaktigen kadenzierenden Anhang in die allerletzte Phase des Aktes überleitet (von der noch gesondert zu sprechen ist).
3. Die Wiederaufnahme des Brautzug-Hauptthemas ist mit einer zweistufigen Bewegungssteigerung verbunden: In T. 1 ff. wird es mit einer Achtelinie im Baß kontrapunktiert, und in T. 25 tritt eine skalenmäßige Sechzehntelfigur hinzu; beide in der Kompositionsskizze nur angedeuteten Elemente waren sicherlich zur Fortsetzung bestimmt.

Wie gesagt, griff Wagner bei der Ausarbeitung des Aktschlusses nicht auf die Kompositionsskizze zurück, sondern auf die Neufassung der 4. Szene in der Orchesterskizze. Vergleichbar sind dennoch die Verfahrensweisen bei der Wiederaufnahme des Früheren. Sowohl in der Kompositionsskizze als auch in der endgültigen Fassung wird die Schlußphase der ersten Brautzug-Musik rekapituliert. Dabei zeigt die Kompositionsskizze mit ihrer zweifachen figurativen Bewegungssteigerung das ambitioniertere Verfahren. Die Orchesterskizze begnügt sich demgegenüber mit einer einfachen transponierten Wiederholung der Parallelstelle aus der 4. Szene (die Takte 2069–2092 der letzten Szene entsprechen den Takten 1400–1423 der vierten). Daß Wagner die Idee der rhythmischen Belebung durch figurierte Gegenstimmen nicht aufgriff, entspringt wohl der Einsicht, daß einer musikalischen Bewegungssteigerung hier – im Unterschied zum Einzugsmarsch im *Tannhäuser*, der Wagner beim ersten Entwurf wohl als Vorbild vorgeschwebt hat<sup>25</sup> – szenisch nichts entsprach. Abgesehen davon bot die im Vergleich zur Kompositionsskizze wesentlich kürzere Brautzug-Rekapitulation für musikalische Entwicklungen kaum noch Raum: Aus den 53 Takten, die in der Kompositionsskizze für sie vorgesehen waren, sind in der Endfassung 26 Takte geworden. Was Wagner in der Kompositionsskizze angestrebt hatte, nämlich Ausbreitung von musikalischem Reichtum, erschien ihm bei der endgültigen Gestaltung wohl eher als eine der Finalsituation unangemessene Weitschweifigkeit – zumal da die Aufmerksamkeit des Zuschauers für eine letzte Wendung des Geschehens wachgehalten werden mußte.

#### e) Die Schlußakte des II. Aufzugs

Von T. 2093 an ist in der Kompositionsskizze der endgültige Verlauf des Aktschlusses im wesentlichen vorgebildet: ein stehender *C-Dur*-Akkord im Orchestertutti, Trompetenfanfaren auf der Bühne und feierlicher Orgelklang aus dem Münster, dies alles jedoch unterbrochen durch die zwei *f-Moll*-Takte, in denen das Motiv des Frageverbots ein letztes Mal in den Trompeten und Posaunen erklingt. (Es ist hier noch kombiniert mit

<sup>25</sup> Bei Eintreten der Achtel-Baßfiguration in *Tannhäuser* II/4 heißt die szenische Bemerkung: „Neuer Auftritt eines Grafen mit reichem Gefolge“.

dem Kopf des Hauptthemas des Brautzuges, das in dieser Form in der gültigen Fassung nicht mehr vorkommt.)

Befremdlich ist jedoch, daß Wagner in der Skizze unter das Frageverbot-Motiv eine Alternativfortsetzung schrieb, mit der der Akt in ungetrübtem C-Dur-Jubel geendet hätte; befremdlich deshalb, weil das Frageverbot-Motiv an dieser Stelle mit einem szenischen Moment verbunden ist, nämlich der Drohgebärde Ortruds; und diese szenisch-musikalische ‚Störung‘ wiederum ist für das Verständnis der dramatischen Situation unerlässlich. Wagner hielt es – um seine eigenen Formulierungen<sup>26</sup> zu gebrauchen – für

„nothwendig [...], daß die befriedigung, welche durch Elsa's letzte worte an Lohengrin angeregt ist, *keine* vollständige und wirklich beruhigende sei: es soll dem publikum die empfindung beigebracht werden, daß Elsa sich soeben nur die äußerste gewalt anthat, ihren zweifel zu überwinden, und wir in wahrheit zu befürchten haben, Elsa werde – da sie einmal dem grübeln über Lohengrin sich hingegeben – dennoch unterliegen und das verbot überschreiten. Hierin, daß diese stimmung hervorgebracht wird, daß wir allgemein diese befürchtung hegen, liegt die einzige Nothwendigkeit, *daß noch ein dritter Akt folge*, in welchem sich unsre befürchtung erfüllt: außerdem [= andernfalls] müßte die oper hier zu ende sein, denn die hauptfrage wäre nicht nur ange-regt, sondern sogar auch schon befriedigend gelöst worden. Um nun diese nothwendige stimmung recht deut-lich, ja handgreiflich hervorzubringen, erfand ich folgenden dramatischen moment. Elsa wird von Lohengrin schließlich die stufen zum münster hinaufgeleitet: auf der höchsten stufe angekommen, wendet Elsa den blick mit furchtsamer scheu zur seite abwärts –, sie sucht unwillkürlich Friedrich mit den augen, an den sie noch denkt, – da trifft ihr blick auf *Ortrud*, welche unten steht und drohend die hand zu ihr emporstreckt: im Orchester lasse ich hier im ff<sup>o</sup> F-moll die reminiscenz von Lohengrin's Verbot eintreten, deren bedeutung bis hierher sich uns deutlich eingepägt hat, und von Ortrud's ausdrucksvoller gebärde begleitet hier mit bestimmtheit ausdrücken muß: ‚geh du nur hin, du wirst *doch* das gebot brechen!‘“

Man gewinnt aus dieser Erläuterung den Eindruck, als habe Wagner zuerst den szenischen Vorgang erfunden und dann beschlossen, ihn musikalisch durch das Motivzitat im Orchester begleiten zu lassen. Tatsächlich aber enthielt die zur Komposition bestimmte Textvorlage Ortruds Drohgeste nicht. Das früheste Dokument, in dem sie vorkommt, ist die Orchesterskizze, und der früheste Beleg in einer reinen Textbuch-Quelle findet sich in der erst nach Fertigstellung der Komposition entstandenen autographen Vorlage für den Weimarer Libretto-Erstdruck von 1850<sup>27</sup>.

Daraus ergibt sich: Die Idee, den triumphierenden Akt-Ausklang durch ein Moment des Bedrohlichen zu stören, ist offenbar erst beim Komponieren aufgetaucht; jedenfalls findet sie ihren frühesten Niederschlag in der Kompositionsskizze. Und die Ossia-Fassung zeigt, daß Wagner sich seiner Sache noch nicht ganz sicher war. Ob sich mit dem musikalischen Motiv von Anfang an das Handlungsmotiv der Drohgeste verband, wissen wir nicht. Wenn Wagner in dem zitierten Brief an Liszt und in *Oper und Drama*<sup>28</sup> die auf der Bühne sichtbare Geste als unerlässlich zum Verständnis der Musik bezeichnet, so ist dies eine nachträgliche Forderung an die Ausführenden, aber nicht unbedingt eine zuverlässige Quelle für die Werkgenese. Sicherheit über Wagners Entschluß für die endgültige Ausformung dieser Stelle gewinnen wir erst mit der Orchesterskizze, in der die Stelle szenisch und musikalisch ihre endgültige Form gefunden hat.

<sup>26</sup> Brief an Franz Liszt vom 8. September 1850, zit. nach Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, hrsg. v. Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1975, S. 191 f. (Der Brief stammt aus der Periode, in der Wagner nach dem Vorbild der Brüder Grimm die Kleinschreibung bei Substantiven anwandte.)

<sup>27</sup> WWV 75, Text V.

<sup>28</sup> Richard Wagner, „Oper und Drama“, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, S. 220 f.



#### IV. Resümee und Ausblick

Der Inhalt von Blatt 14 der Kompositionsskizze ist für *Lohengrin* insgesamt kaum repräsentativ zu nennen; er besteht zum überwiegenden Teil aus rein instrumentalen oder aus primär instrumental konzipierten Partien, während der dramatische Dialog – nach Wagners Auffassung der „lebengebende Mittelpunkt“ des musikalischen Dramas – einen relativ geringen Anteil hat. Dennoch dokumentiert das Blatt in allen seinen Teilen auf das eindrucksvollste die Probleme, an denen Wagner in seiner letzten Romantischen Oper – fast möchte man sagen: sich abarbeitete. In der vokalen Deklamation zeigt sich das späteste Stadium von Wagners Umgang mit dem von ihm später „eingebildet“ genannten jambisch-trochäischen Reimvers; durch mehrfaches Versetzen von Silbenpositionen im rhythmischen System des gefügigen Viervierteltaktes versucht er, die dramatischen Repliken in die „richtige“ Deklamationsform zu bringen. In den Instrumentalteilen geht es um den Ausgleich zwischen kompositorischer Kunstentfaltung und musikdramatischer Wirkung. Und sowohl in der Genese der Brautzug-Musik – die wohl den faszinierendsten Aspekt des neuerschlossenen Blattes bietet –, als auch in den Schlußtakten des II. Aktes zeigt sich die Auseinandersetzung mit der Frage der künstlerischen und dramatischen Angemessenheit von Leitmotiv-Zitaten.

Die Tatsache, daß wir mit Blatt 14 die Ansatzpunkte für Anfang und Schluß der weiteren Arbeit an der *Lohengrin*-Musik vor uns haben, legt die Frage nahe, ob jenes zweite Ausarbeitungsstadium, das sich in der Orchesterskizze niederschlägt, in sich etwas wie eine Problemgeschichte hat. Um dies zu erkunden, müßte natürlich die Materialbasis erweitert werden. Damit stoßen wir wieder auf den eingangs referierten betrauernswerten Fragment-Zustand der *Lohengrin*-Kompositionsskizze. Bereits der erste dramatische Dialog, der uns hier zu interessieren hätte, die Brautgemach-Szene des III. Aktes, ist als Kompositionsskizze der Forschung gegenwärtig nicht zugänglich<sup>29</sup>. Man kann als Musikwissenschaftler nicht umhin, die „unthinking generosity“<sup>30</sup> zu beklagen, mit der die Eigentümer seinerzeit die Skizzenmappe behandelten; doch muß man auch bedenken, daß es in der Phase, in der die Handschrift verstreut wurde, keine Wagner-Forschung gab, die klargestellt hätte, daß es sich bei diesen Blättern nicht um persönliche Papiere handelt, die nach der Fertigstellung des Werkes sozusagen nur noch biographisches Interesse haben, und schon gar nicht um ehrwürdige Erinnerungsstücke, sondern in Wirklichkeit um Dokumente von zentraler Bedeutung für das Verständnis des Werkes.

Zu hoffen bleibt, daß unter den Blättern unbekanntem Verbleibs wenigstens keine unwiderrufflichen Verluste eintreten, das heißt daß sie, sei es auch im Verborgenen, überleben, bis es die Interessen der Eigentümer zulassen, sie der an Wagners Werk interessierten künstlerisch-wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

<sup>29</sup> Vgl. Deathridge, S. 91.

<sup>30</sup> Ebd., S. 57.