



V&R unipress

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Constantin Grun

Arnold Schönberg
und Richard Wagner

Spuren einer außergewöhnlichen Beziehung
Band 1: Werke

V&R unipress

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Titelbild: Christian Kloer



„Dieses Hardcover wurde auf FSC-zertifiziertem Papier gedruckt. FSC (Forest Stewardship Council) ist eine nichtstaatliche, gemeinnützige Organisation, die sich für eine ökologische und sozialverantwortliche Nutzung der Wälder unserer Erde einsetzt.“

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-89971-266-8

© 2006, V&R unipress in Göttingen / www.vr-unipress.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages. Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne vorherige schriftliche Einwilligung des Verlages öffentlich zugänglich gemacht werden. Dies gilt auch bei einer entsprechenden Nutzung für Lehr- und Unterrichtszwecke. Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

D 6

© V&R unipress GmbH, Göttingen

O. A. M. D. G.

»Vor Gott bleibt doch keine Vernunft vernünftig,
aber wohl ein redliches Gemüt.«

Jean Paul

Grates

Dank sage ich allen, die mich bei der Anfertigung dieser Arbeit unterstützt haben, im Besonderen meinem Doktorvater, Prof. Dr. *Klaus Hortschansky*, für seine kompetente fachliche und menschliche Betreuung, *meiner Familie* (Ulrich, Brigitte und Rebekka) für ihre Hilfe in allen Belangen sowie insbesondere im Entziffern, Übersetzen und Korrekturlesen von Texten, ferner dem *Arnold-Schönberg-Center Wien* (zumal seiner Archivarin Frau Therese Muxeneder) für die Verfügbarmachung diverser handschriftlicher Quellen des Wiener Meisters. Außerdem (in alphabetischer Reihenfolge):

- den *Berliner Opernhäusern*, vor allen aber der *Deutschen Oper Berlin* für ihre freundliche, unentgeltliche Zusendung von Literatur bzw. Literaturhinweisen.
- *Christian Kloer*, für die Gestaltung des Titelbildes sowie für seine vielfache und kompetente Hilfe in computertechnischen Belangen, insbesondere bei der Erstellung des Layouts.
- *Jean Paul*, für seine ermunternden *Flegeljahre*.
- Dr. *Burkhard Rosenberger*, Bibliothekar der Musikabteilung an der Universitäts- und Landesbibliothek Münster, für seine zuvorkommende und gründliche Einweisung in Techniken moderner Literaturrecherche.
- *Lawrence Schoenberg*, für die freundliche, schnelle und unkomplizierte Genehmigung unserer Zitate aus dem Werk seines Vaters.
- Dr. Dr. *Jerzy Sobkowiak*, Prälat und Domkapitular zu Witebsk sowie Pfarrer in Kallenhardt – *subsidium tribuendo studium rerum musicarum mearum magnopere adiuvisti*.
- der *Theaterwissenschaftlichen Sammlung Köln*, für die freundliche und engagierte Einweisung in ihre Bibliothek und Verfügbarmachung ihres Buchbestands.
- *Elisabeth Teipel*, für die zahlreichen aufbauenden Telefonate sowie insbesondere für die mühselige, zeitraubende und manchmal wohl »geisttötende«¹ Einrichtung meiner Wagner-Klavierauszüge (Handexemplare) mit Taktzahlen.

1 So die Einschätzung von Alfred Lorenz; vgl. LORENZ, Alfred: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners »Ring des Nibelungen«*, S. 314.

Inhalt

GRATES	5
BEGRIFFSKLÄRUNG	17
BEMERKUNG.....	29
I. EINLEITUNG	31
II. WERKE	45
AUF DEM WEG ZUM MEISTER(TUM) – DIE FRÜHE PERIODE (1874–1897).....	47
Die Instrumentalmusik – erste Versuche eines (Jung-)Wagnerianers?.....	47
Die »Drei Klavierstücke« (1894)	47
Zu Nr. 1	48
Zu Nr. 2.....	50
Zu Nr. 3.....	55
Die »Sechs Stücke für Klavier zu vier Händen« (1896)	59
Zu Nr. 1	59
Zu Nr. 2.....	60
Zu Nr. 3.....	62
Zu Nr. 4.....	63
Zu Nr. 5.....	64
Zu Nr. 6.....	65
Der Streichquartett-Satz »Presto C-Dur« (1894)	67
Der Streichquartett-Satz »Scherzo F-Dur« (1897).....	75
Das »Streichquartett D-Dur« (1897)	88
Zum 1. Satz	88
Zum 2. Satz	95
Zum 3. Satz	97
Zum 4. Satz	101
Vokalmusik (Lieder) – dramatische Störungen im lyrischen Genre.....	106
»In hellen Träumen« (1893) – Text: Alfred Gold	106
»Drüben geht die Sonne scheiden« (1893) – Text: Nikolaus Lenau	111
»Einst hat vor deines Vaters Haus« (1893) – Text: Ludwig Pfau	113
Das zerbrochene Krüglein (1893/94) – Text: Martin Greif.....	115

»Daß gestern eine Wespe« (1893/94) – Text: Verfasser unbekannt.....	117
»Juble, schöne junge Rose« (1893/94) – Text: Verfasser unbekannt....	117
»Warum bist du aufgewacht« (1893/94) – Text: Ludwig Pfau	120
Vergißmeinnicht (vor 11. 9. 1895) – Text: Ludwig Pfau	121
Lied der Schnitterin (1895/96) – Text: Ludwig Pfau	123
»Im Fliederbusch ein Vöglein saß« (nach 11. 9. 1895) – Text: Robert Reinick	126
»Daß schon die Maienzeit vorüber« (1895) – Text: Ada Christen.....	130
»Könnt ich zu dir, mein Licht« (Reinschrift nach 11. 9. 1895) – Text: Ludwig Pfau.....	132
»Mein Schatz ist wie ein Schneck« (1893–1895) – Text: Ludwig Pfau.....	134
»Gott grüß dich, Marie« (Reinschrift nach 11. 9. 1895) – Text: Ludwig Pfau.....	136
»Der Pflanze, die dort über dem Abgrund schwebt« (Reinschr. n. 11. 9. 1895) – Text: Ludwig Pfau.....	137
»Einsam bin ich und alleine« (Reinschrift nach 11. 9. 1895) – Text: Ludwig Pfau.....	139
»Nur das tut mir so bitterweh'« (1893–95) – Text: Oskar von Redwitz.....	141
Zweifler (um 1895) – Text: Ludwig Pfau.....	143
»Du kehrt mir den Rücken« (Reinschrift nach 11. 9. 1895) – Text: Ludwig Pfau.....	145
»Ich grüne wie die Weide grünt« (1893–95) – Text: Wilhelm Wackernagel.....	146
»Mein Herz, das ist ein tiefer Schacht« (1895/96) – Text: Verfasser unbekannt.....	148
Mädchenlied (vor 9.3. 1896) – Text: Emanuel Geibel	151
Sehnsucht (vor 9. 3. 1896) – Text: Joseph Christian von Zedlitz.....	152
Ekloge (2. Fassung zwischen 1895 u. 1897) – Text: Jaroslav Vrchlický.....	154
Mädchenlied (1897) – Text: Paul Heyse	157
Waldesnacht (1897) – Text: Paul Heyse	159
Mädchenfrühling (15. 9. 1897) – Text: Richard Dehmel	163
Nicht doch! (September 1897) – Text: Richard Dehmel.....	167

Zusammenfassung	173
Instrumentalmusik.....	173
Vokalmusik	181
VON DER PARZELLE ZUR REPLIK – DIE TONALE PERIODE (1898–1907)	205
Die Lieder op. 1 als musikdramatische Parzellen (1898)	
– zwischen »Meister« und Lehrmeister	205
Das Streichsextett »Verklärte Nacht« (1899)	
– Programmusik als musikdramatische Miniatur.....	241
Die »Gurrelieder« als Musikdrama (1900–11)	343
Das »Lied der Walküre« von Heinrich van Eyken (1901)	
– eine wagnerisierende Instrumentation?.....	444
Zusammenfassung	450
AUF DER SUCHE NACH DEM KUNSTWERK DER ZUKUNFT – DIE ATONALE PERIODE (1908–1920)	459
Die »Glückliche Hand« (1908–13) – Künstler-Drama und Gesamtkunstwerk	459
Die »Jakobsleiter« (1917–22) – Erlösung als Entgrenzung	544
ZWISCHEN WAGNER UND HITLER: KUNSTRELIGION UND RELIGIONSKUNST – DIE DODEKAPHONE PERIODE (1921–1933)	551
»Von Heute auf Morgen« (1928/29) – ein expliziter Bruch mit Wagners Weltanschauung?.....	551
»Moses und Aron« (1930–32) – ein (Anti-)»Ring« des 20. Jahrhunderts? (Schönbergs Oper im zeitgenössischen Kontext)	557
EXODUS: EIN ABSCHIED VOM MEISTER AUS DEUTSCHLAND? – DIE AMERIKANISCHE PERIODE (1934–1951)	685
Das »(Genesis-)Prelude« op. 44 (1945) – aus der »Neuen Welt«.....	685

III. SCHRIFTEN.....	705
DIE »HARMONIELEHRE« (1911/22) – ANSICHTEN EINES ATONALEN WAGNERIANERS	707
Direkte Referenzen	710
Zu den »Meistersingern« (I).....	710
Zu den »Meistersingern« (II).....	716
Zum »Lohengrin«: Ironisches Zitat.....	721
Zur Tonalität bei Wagner (I): Kritik an Inkonsequenz.....	724
Zur Stimmführung bei Wagner (I): Historischer Vergleich	730
Zur Harmonik bei Wagner (I): Freie Behandlung	732
Zur Stimmführung bei Wagner (II): Terzparallelen	735
Zur Harmonik bei Wagner (II): Entstehung vagierender Akkorde.....	741
Zum »Tristan«: Professoren-Kritik	745
Zur Harmonik bei Wagner (III): Behandlung des verminderten 7-Akkords.....	748
Zur Harmonik bei Wagner (IV).....	752
a) im »Tristan«	752
b) in der »Götterdämmerung«	756
c) im Leitmotiv.....	759
Zur Harmonik bei Wagner (V): Musikgeschichtliche Bedeutung/ Tonalität	762
Zu den »Meistersingern« (III): Kritik der Musiktheorie	763
Zur Leitmotivtechnik: im Verhältnis zu »impressionistischer« Harmonik.....	765
Zur Tonalität bei Wagner (II).....	769
Zur Harmonik bei Wagner (VI): musikgeschichtliche Bedeutung.....	770
Zur Harmonik bei Wagner (VII): Genese der Ganztonleiter	773
Zur Harmonik bei Wagner (VIII): Quarten-Akkorde/Neuerungen.....	776
Zu den »Meistersingern« (IV): Kunsttheorie vs. Laienverständnis.....	786
Zur »Walküre«: Selbstidentifikation Schönbergs mit Wotan.....	790
Einflüsse (durch).....	793
Die Pädagogik und Ästhetik Wagners.....	794
»Das Rheingold«.....	796
Die Idee des Gesamtkunstwerks: Grenzen/Ursachen konventioneller Kunstformen.....	799
Die Kontrapunkttechnik Wagners: (implizite) Rechtfertigung derselben.....	800

Die Kunst des Übergangs: chromatische Stimmführung u. komplementäre Harmonik.....	805
Die Ästhetik des Schöpferischen: in »Oper u. Drama« und »Die Meistersinger«.....	810
Das Verhältnis zur Virtuosität: Verzierungen, Ornamentik	817
Die Instrumentationstechnik Wagners: Komposition der Klangfarben.....	820
Zusammenfassung	829
DAS »BERLINER TAGEBUCH« (1912) – WAGNER ALS WAFFE UND IDENTIFIKATIONSOBJEKT.....	841
Zusammenfassung	844
DIE »TEXTE« ALS UNVOLLLENDETE GESAMTKUNSTWERKE (1926) – ZWISCHEN EXPRESSION UND EPIGONENTUM	847
Das »Vorwort«.....	847
Der »Totentanz der Prinzipien«	853
Das »Requiem«.....	857
Zusammenfassung	858
DIE »MODELLE FÜR ANFÄNGER IM KOMPOSITIONSUNTERRICHT« ALS AUTOBIOGRAPHISCHE RÜCKSCHAU (1942/43) – WAGNER EIN »KLASSIKER«?	859
Zu Kapitel I D.....	863
Zu Kapitel II B.....	864
Zu Kapitel II D (a)	865
Zu Kapitel II D (b).....	867
Zu Kapitel III.....	868
Zu Kapitel IV.....	870
Zu Kapitel V(a).....	872
Zu Kapitel V(b)	874
Zu Kapitel VI, VII und VIII.....	879
Zu Kapitel IX.....	884
Zusammenfassung	885
DIE »STRUCTURAL FUNCTIONS OF HARMONY« (1948) – APOLLINISCHE BEWERTUNG EINES DIONYS. KOMPONISTEN?	897

DIE AUFSÄTZE, VORTRÄGE UND INTERVIEWS ZUR MUSIK (1908–51) – ZWISCHEN DISTANZ UND EMPHASE	905
Schriften der Atonalen Periode	911
An artistic impression (1909)	911
Ein Interview (10. 1. 1909).....	913
Über Musikkritik (Oktober 1909).....	917
Probleme des Kunstunterrichts (24. 12. 1910)	921
Franz Liszts Werk und Wesen (20. 10. 1911)	924
Das Verhältnis zum Text (entstanden zwischen dem 16. 11. 1911 und dem 20. 1. 1912).....	929
Parsifal und Urheberrecht (12. 2. 1912)	933
The Music Critic (29. 2. 1912)	937
Mahler (1912/48).....	939
Musik (28. 3. 1919)	944
Zemlinsky (1921)	948
About ornaments, Primitive Rhythms, etc., and Bird Song (21. 11. 1922)	949
Schriften der Dodekaphonen Periode.....	952
Hauer's Theories (8./9. 5. und 9. 11. 1923).....	952
Tonalität und Gliederung (29. 7. 1925)	954
Gesinnung oder Erkenntnis? (26. 10. 1925)	955
Mechanische Musikinstrumente (28. 2. 1926)	958
Probleme der Harmonie (19. 1. 1927/19. 4. 1934)	960
Respighi – Selberaner (26. 9. 1927)	966
Die glückliche Hand (24. 3. 1928)	968
Zur Frage des modernen Kompositionsunterrichtes (5. 10. 1929)	973
Glosses on the Theories of Others (1929)	976
Nationale Musik (24. 2. 1931).....	977
Vortrag über op. 31 (28. 2. 1931).....	1001
Diskussion im Berliner Rundfunk (31. 3. 1931).....	1005
Geyers-Sohn und Geyers-Enkel (2. 12. 1931).....	1010
Was man nicht vergessen sollte (2. 12. 1931)	1017
Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22 (Februar 1932)	1020
Wagner – rechts oder links? (September 1932).....	1027
Richard Wagner und die Gegenwart (1933).....	1036
Im Jahre 1883 ist Wagner gestorben (1933).....	1037

Schriften der Amerikanischen Periode	1041
Why no great American Music? (28. 6. 1934)	1041
Einige objektive Gründe (Dezember 1934).....	1045
Wir jungen jüdischen Künstler (29. 3. 1935)	1049
Erfolg und Wert (4. 9. 1935).....	1064
Wie man einsam wird (11. 10. 1937)	1066
The Technique of the Opera Composer (1939).....	1070
Kunst und Film (April 1940).....	1076
Komposition mit zwölf Tönen (26. 3. 1941).....	1081
Einige Probleme für den Lehrer (Herbst 1944).....	1088
High Borough (um 1944)	1093
Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke (November 1945)	1095
Kriterien für die Bewertung von Musik (24. 4. 1946).....	1107
Herz und Hirn in der Musik (18. 1. 1946).....	1116
Menschenrechte (21. 7. 1947).....	1117
Brahms, der Fortschrittliche (28. 10. 1947)	1119
Music and Morality (1948)	1143
Zeitwende (1948)	1144
Selbstanalyse (3. 3. 1948)	1146
On revient toujours (Oktober 1948).....	1150
Das ist meine Schuld (1949)	1153
Copyright (Februar/März 1949).....	1155
Zum Rundgespräch in San Francisco über moderne Kunst (8. 4. 1949)	1157
Rückblick (29. 11. 1949).....	1162
Bemerkungen zu den vier Streichquartetten (30. 12. 1949).....	1169
Analyse von Pelleas und Melisande (Dezember 1949).....	1176
Analyse der Kammersymphonie (1949).....	1177
J.S. Bach (10. 3./18. 3. 1950)	1180
Schriften uneindeutiger Datierung.....	1185
Wie ich Musiker wurde (1932–45)	1185
Die Symphonie (undatiert).....	1193
Kraus (undatiert)	1198
Zusammenfassung	1202
 DIE BRIEFE ZUM THEMA WAGNER (1902–48) – ZWISCHEN DEN (SING-)STÜHLEN: DER BAYREUTHER MEISTER ALS KOMMUNIKATOR	 1227

SCHÖNBERGS PRIVATBIBLIOTHEK – EIN ZEUGNIS KÜNSTLERISCHER PRÄFERENZEN.....	1243
IV. FAZIT.....	1253
V. ANHANG	1299
DER NACHLAß	1301
Musikwerke Richard Wagners im Nachlaß Arnold Schönbergs.....	1301
Partituren	1301
Taschenpartituren	1301
Klavierauszüge	1303
Schriften Richard Wagners im Nachlaß Arnold Schönbergs.....	1304
Richard Wagner betreffende Schriften im Nachlaß Schönbergs.....	1309
SCHÖNBERGS KATALOG SEINER PRIVATBIBLIOTHEK VON 1918	1311
Musikwerke Richard Wagners in Schönbergs Privatbibliothek (1918) ...	1311
Orchester-Partituren	1311
Klavierauszüge	1311
Schriften Richard Wagners in Schönbergs Privatbibliothek (1918)	1311
Richard Wagner betreffende Schriften in Schönbergs Privatbibliothek (1918).....	1312
AUFFÜHRUNGSZAHLEN WAGNER'SCHER WERKE AN SCHÖNBERGS WOHNORTEN	1313
Aufführungen der Werke Richard Wagners in Berlin während der Berliner Zeit Schönbergs 1901–1933.....	1313
Aufführungen der Werke Richard Wagners an der Wiener Hofoper während der europäischen Lebensphase Schönbergs 1874–1933.....	1314
Die Tagebuchaufzeichnungen Dika Newlins als Zeugnis amerikanischer Hörgewohnheiten Schönbergs	1318
STATISTISCHE WERTE IM VERGLEICH SCHÖNBERG, SEINE VORGÄNGER U. FRÜHEN ZEITGENOSSEN.....	1319
WERKE WAGNERS, AUF DIE SCHÖNBERG EXPLIZIT BEZUG NIMMT.....	1323
Literarische Werke.....	1323
Musikalische Werke.....	1323
PORTRAITVERGLEICH – DIE EhePAARE WAGNER UND SCHÖNBERG.....	1327

VI. LITERATUR.....	1329
QUELLEN.....	1331
Musikalische Werke	1331
Literarische Werke/Schriften.....	1331
Handexemplare Schönbergs mit Randnotizen	1331
PRIMÄRLITERATUR.....	1333
Musikalische Werke	1333
Literarische/Musiktheoretische Werke	1335
SEKUNDÄRLITERATUR.....	1339
LEXIKA.....	1355
VII. REGISTER.....	1357

Begriffsklärung

– *Agogik*

Wir verwenden den bekanntlich von Hugo Riemann geprägten Begriff meist in Analogie zu dem der »Dynamik«, beziehen ihn also (auch) auf die *vom Komponisten selbst* direkt oder mittelbar vorgeschriebenen Wechsel respektive Modifikationen des Tempos innerhalb eines Musikstücks¹.

– *Durchkomposition*

Der Begriff wird in der vorliegenden Arbeit vornehmlich *im Sinne eines zum Abschnittslosen – mithin zur »unendlichen Melodie« – tendierenden Komponierens* gebraucht, das also – im Falle der Liedkomposition – weder die von der Dichtung her vorgegebene Strophengliederung durch eine stereotype musikalische Wiederholung (wie im einfachen Strophenlied) anzuzeigen sich bemüht fühlt, noch – im Falle der Großform-/Opern-Komposition – eine dezidierte Gliederung in einzelne Musikstücke (wie in der sogenannten »Nummernoper«) anstrebt (sondern im Ansatz schon eher »progressiv«, das heißt gleichsam »am Text entlang« zu komponieren trachtet).

– *Kunst des Übergangs*

Dieser Begriff entstammt dem berühmten Brief Wagners vom 29. Oktober 1859 an Mathilde Wesendonck, wo es heißt:

»Ich erkenne nun, daß das besondere Gewebe meiner Musik (natürlich immer im genauesten Zusammenhang mit der dichterischen Anlage) [...] seine Fügung namentlich dem äußerst empfindlichen Gefühle verdankt, welches mich auf Vermittelung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußersten Stimmungen ineinander hinweist. Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen: das Schrofne und Jähe ist mir zuwider geworden; es ist oft unumgänglich und nötig, aber auch dann darf es nicht eintreten, ohne daß die Stimmung auf den plötzlichen Übergang so bestimmt vorbereitet war, daß sie diesen von selbst forderte. Mein größtes Meisterstück in der Kunst des feinsten allmählichsten Überganges ist gewiß die große Szene des zweiten Aktes von Tristan und Isolde. Der Anfang dieser Szene bietet das überströmendste

¹ So wurde der Begriff offenbar auch von Theodor W. Adorno verwandt; vgl. ADORNO, Theodor W.: *Sakrales Fragment*, Gesammelte Schriften, Band 16, S. 465.

Leben in seinen allerheftigsten Affekten, der Schluß das weihvollste, in-
nigste Todesverlangen. Das sind die Pfeiler: nun sehen Sie einmal [...],
wie ich diese Pfeiler verbunden habe, wie sich das vom einen zum andern
hinüberleitet! Das ist denn nun auch das Geheimnis meiner musikalischen
Form, von der ich kühn behaupte, daß sie in solcher Übereinstimmung und
jedes Detail umfassenden klaren Ausdehnung noch nie auch nur geahnt
worden ist. Wenn Sie wüßten, wie hier jenes leitende Gefühl mir musika-
lische Erfindungen – für Rhythmus, harmonische und melodische Ent-
wicklung eingegeben hat, auf die ich früher nie verfallen konnte, so wür-
den Sie recht inne werden, wie auch in den speziellsten Zweigen der
Kunst sich nichts Wahres erfinden läßt, wenn es nicht aus solchen großen
Hauptmotiven kommt. – Das ist nun die Kunst!« (Wagner, Richard: Sämt-
liche Briefe, Band 11, herausgegeben von Martin Dürer, Wiesbaden
1999, S. 329)

Bei der Kunst des Übergangs handelt es sich also offenbar im Grunde um
die Vermittlung »der äußersten«, also entgegengesetzten Stimmungen.
Sowohl im Bereich der Form (der Makrostruktur also) als auch im Detail
der rhythmischen, harmonischen und melodischen Entwicklung soll das
Wirken dieser Kunst, wie Wagner hier nahelegt, zu beobachten sein. Wo-
rin aber konkret, das läßt er hier offen.

Bedenkt man die den *Tristan* gegenüber den anderen Werken des Meisters
in besonderem Maße auszeichnenden Eigenschaften, so scheint es keines-
wegs ungerechtfertigt, solche neben syntaktischen Verfahren² auch in der,
für den späten und mittleren Wagner allerdings generell typischen, das
Heterogene der individuellen Instrumentalklangfarben vermittelnden

-
- 2 Carl Dahlhaus etwa wollte Wagners Begriff einer »Kunst des Übergangs« an-
scheinend vornehmlich in diesem Sinne verstanden wissen. Er spricht in diesem
Zusammenhang von einer Aufhebung der Periodenstruktur (DAHLHAUS, Carl:
Wagners »Kunst des Überganges«, S. 151) respektive von einer »formalsyntakti-
schen Verschleifung« und entwirft jene damit, indem er sie dem nicht zuletzt
durch Zäsur- bzw. Phrasenüberlappung zu kennzeichnenden Phänomen »unendl-
cher Melodie« nahe rückt, tendenziell – wenngleich nicht explizit – als Vorstufe
»musikalischer Prosa«, die – im Sinne eines freien »Am-Text-entlang-Komponie-
ren« – freilich bei Wagner noch nicht verwirklicht wird. Anhand des zweiten Auf-
zugs von *Tristan und Isolde* erläutert Dahlhaus etwa: »Die dichterische Perioden-
zäsur [...] und die musikalische [...] fallen nicht zusammen. Und die Divergenz
kann als Undeutlichkeit, aber auch als Kunst der Vermittlung zwischen den Teilen
empfunden werden. Jedenfalls bewirkt sie eine Abschwächung der Zäsur [...].
Rhetorische und thematische Struktur des Textes, Motivik und Periodengliederung
der Musik greifen ineinander – oder durchkreuzen sich –, ohne daß eines der Mo-
mente als grundlegend hervorgehoben und festgehalten würde. Weder setzt Wag-
ner durchgehende Formschemata voraus, denen sich die Motive einfügen, noch
komponiert er, unbekümmert um geschlossene Formen, am Text entlang, Motive
aneinanderreihend, die auf ihr Stichwort erscheinen.« (S. 153/154)

Mischklangtechnik (vgl. Voss, Egon: *Studien zur Instrumentation*, S. 30 u. 39) oder der »Technik des ›instrumentalen Restes« (Schubert, Giselher: *Schönbergs frühe Instrumentation*, S. 51/52) – der sozusagen gleitenden Ablösung einer Instrumentengruppe durch eine andere –, also auf dem Gebiet des Instrumentierens erkennen zu wollen. Mit eben solchem oder sogar noch größerem Recht, scheint mir, läßt sich der Begriff insbesondere auch auf Wagners gerade am *Tristan* offen ersichtliche Tendenz, harmonische Kühnheiten durch chromatische Stimmführung zu vermitteln, zu legitimieren, also auf Binnenstrukturen anwenden. Insonderheit eine Äußerung Wagners in einem Brief vom Ende des Jahres 1854 an Hans von Bülow gibt dazu Anlaß, indem sie solch einen Begriffstransfer nahelegen scheint. Dort heißt es nämlich:

»Ich weiß gewiß aus Erfahrung, daß es Gegenstände auch der musikalischen Darstellung gibt, die gar nicht anders auszudrücken sind, als daß man für sie auch harmonische Momente auffindet, die dem Ohre des musikalischen Philisters verletzend vorkommen müssen. Erkannte ich dies beim eigenen Arbeiten, so leitete mich aber zugleich auch immer ein ganz bestimmter Trieb, die harmonische Härte soviel wie möglich wiederum zu verdecken und endlich so zu stellen, daß sie – als solche (meinem Gefühle nach) endlich gar nicht mehr empfunden werden sollte.« (Wagner, Richard: *Briefe an Hans von Bülow*, Jena 1916, S. 61, zitiert nach: Voss, Egon: *Studien zur Instrumentation*, S. 39)

In der angedeuteten Richtung – nämlich im Hinblick auf die Vermittlung harmonischer Dichotomien durch chromatische Stimmführung – hat nach Ernst Kurth³ insbesondere Theodor W. Adorno immer wieder auf den Begriff Bezug genommen, wobei er allerdings, der – wohl im Bewußtsein dieses Kontexts – seinen Lehrer Alban Berg mit dem Titel »Meister des kleinsten Übergangs« ehrte und damit in gewisser Weise noch über Wagner stellte, jedoch zumeist die Sphäre des Konkret-Handwerklichen, diese als eine Art »Aufhänger« für weiterführende Interpretationen nutzend, in der Regel derart eilig verließ, daß ihm nicht jeder zu folgen bereit sein wird; so sinnierte er einmal:

»Bei Wagner terminiert der unablässige Wechsel – Vorzug und Mangel in eins – im Immergleichen. Das liegt bereits in seinem auffälligsten Material beschlossen. Denn die Chromatik, das Prinzip der Dynamik, des unablässigen Übergangs, des Weitergehens par excellence, als welches Wagner sein Verfahren definierte, ist in sich selbst qualitätslos, ununterschieden. Ein chromatischer Schritt gleicht dem anderen. Insofern sympathisiert chromatische Musik stets mit Identität. Gestattet man sich derartige geschichtsphilosophische Spekulationen – und ich wäre der letzte, sie zu unterdrücken –, so könnte man darauf verfallen, Wagners kompositorisches

3 Vgl. Kurth, Ernst: *Romantische Harmonik*, S. 533.

Verfahren habe das heraufdämmernde Grauen des Übergangs einer vollendet dynamischen Gesellschaft in eine abermals starre, nun gänzlich verdinglichte; nach Veblens Ausdruck: in einen neuen Feudalismus prophezeit.« (Adorno, Theodor W.: *Wagners Aktualität*, Gesammelte Schriften Band 16, S. 559)⁴

In dieser Arbeit wird der Begriff vornehmlich im Sinne der konkret-handwerklichen Vermittlung musikalischer Heteronomien, vor allem: harmonischer Kühnheiten durch chromatische Stimmführung, verwendet.

– *Musikalische Prosa*

Der Begriff wird in der vorliegenden Arbeit einzig in Bezug auf diejenigen Formen musikalischer Prosa angewandt, die Hermann Danuser in seiner einschlägigen Arbeit an der Musik (bzw. Theorie) Wagners⁵ einerseits und Schönbergs andererseits aufgezeigt hat⁶. Zur näheren Bestimmung des Begriffs⁷ sei also auf diese Arbeit sowie andere, naturgemäß noch pointiertere Lexikon-Artikel Danusers zum gleichen Thema verwiesen⁸.

4 Vgl. auch ADORNO, Theodor W.: *Wagners Aktualität*, S. 552 und 554. Sowie insbesondere auch die These: »Wagners Lehre von der Kunst des Übergangs ist die Ästhetik des organologischen Ideals.« (ADORNO, Theodor W.: *Vers une musique informelle*, Gesammelte Schriften Band 16, S. 529)

5 Als in dieser Hinsicht wesentliche Schriften des Komponisten anzusehen wären WAGNER, Richard: *Oper und Drama*, Gesammelte Schriften Band 3, S. 222 ff sowie Band 4, S. 1 ff ; *Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen*, Gesammelte Schriften Band 5, S. 182 ff und *Über das Dichten und Komponieren*, Gesammelte Schriften Band 10, S. 137 ff sowie *Über das Operndichten und Komponieren im Besonderen*, Gesammelte Schriften Band 10, S. 152 ff!

6 Vgl. DANUSER, Hermann: *Musikalische Prosa* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 46), S. 67 ff bzw. 125 ff.

7 Es sei in diesem Zusammenhang vermerkt, daß ähnliche musikalische Phänomene, wie sie Danuser mit Begriff der musikalischen Prosa verbindet und historisch seit etwa Carl Maria von Weber aufzuweisen vermag, auch schon weit früher, nämlich jenseits der in diesem Sinne vielfach unprosaischen (man könnte also sagen: poetischen) Wiener Klassik, in der aus radikaler Text-Orientierung erwachsenden Konzentrat-Form der *Kleinen geistlichen Konzerte* eines Heinrich Schütz etwa, zu beobachten sind, wenngleich entwicklungsgeschichtlich hier wohl kaum eine Verbindung – jedenfalls keine direkte – bestehen dürfte.

8 Vgl. DANUSER, Hermann: *Musikalische Prosa*, in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 6, S. 857 ff, insbesondere aber S. 861/862 und 863 ff und DANUSER, Hermann: *Musikalische Prosa*, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Ergänzend hingewiesen werden könnte noch auf DAHLHAUS, Carl: *Musikalische Prosa* sowie auf folgende Analyse Schönberg'scher Werke: EHRENFORTH, Karl Heinrich: *Ausdruck und Form*, S. 34/35, 39, 44, 48 u. 49.

– *Neudeutsche/Akademische Schule*

Wenn in dieser Arbeit von den grundsätzlich bekannten Begriffen der »Neudeutschen Schule« bzw. der »Akademisch-klassizistischen Richtung« (o.ä.) die Rede ist, so gilt es, diese Rede als eine in Anführungsstrichen stehende Verwendung solcher plakativen und wohl ursprünglich, d.h. von ihren mutmaßlichen Generatoren, den »Wagnerianern« und »Brahminen«, auch plakativ gemeinten historischen Klischees zu verstehen, die sich solcher Klischeehaftigkeit und der damit zusammenhängenden Problematik wie aber andererseits auch der partiellen Berechtigung dieser Klischees⁹ freilich durchaus bewußt ist.

Unter »neudeutsch« dürfen dann, soweit nicht im einzelnen näher ausgewiesen, ästhetische, aber vor allem auch technisch-handwerkliche Elemente verstanden werden, wie sie von Richard Wagner, Franz Liszt, Anton Bruckner und anderen außergewöhnlich progressiven Komponisten des 19. Jahrhunderts eingeführt und unter einander »vererbt« wurden und gerade im Gegensatz gesehen werden können – und, zur Zeit der Jahrhundertwende, wohl auch gesehen wurden, woraus eben derartige Begriffsbildungen überhaupt resultierten – zu traditionellen, »herkömmlichen« Verfahren, wie sie in stärkerem Maße von Johannes Brahms und anderen noch weitaus konventionelleren Komponisten gepflegt oder auch weiterentwickelt wurden.

– *vagierende Akkorde*

Einschlägige Zitate Schönbergs zum Begriff des vagierenden Akkords finden sich in der *Harmonielehre*¹⁰, den *Structural Functions of Harmony*¹¹ und den *Modellen für Anfänger im Kompositionsunterricht*¹², welche hier aber – aufgrund ihrer zum Teil recht beträchtlichen Ausdehnung – nicht im einzelnen angeführt werden können.

9 Vgl. nur etwa die von Carl Dahlhaus in diesem Zusammenhang getroffene Feststellung, »daß die Schlagworte tatsächlich etwas vom Kern der Sache treffen.« (DAHLHAUS, Carl: »Wagnerianer« und »Brahminen«, in: Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen u.a. (Hrsg.): *Funkkolleg Musikgeschichte*, Studienbegleitbrief Nr. 8, S. 111!

10 Vgl. SCHÖNBERG, Arnold: *Harmonielehre*, S. 157, 233 f, 287 ff, 298 f und 310 sowie die den entsprechenden Stellen gewidmeten Kapitel der vorliegenden Arbeit: »Die ›Harmonielehre‹ – Direkte Referenzen – Zur Harmonik bei Wagner (II)« und »– (IV)« sowie »– Einflüsse (durch) – Die Kunst des Übergangs«.

11 Vgl. SCHÖNBERG, Arnold: *Structural Functions of Harmony*, S. 35, 44–50, 54, 58, 67 und 164/165 sowie das dem Werk gewidmete Kapitel der vorliegenden Arbeit.

12 Vgl. SCHÖNBERG, Arnold: *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht* (Lehrgang und Glossar), S. 7 (Stichwort »Region«) sowie das dem Werk gewidmete Kapitel der vorliegenden Arbeit.

Im amerikanischen Exil spricht Schönberg statt von »vagierenden Akkorden«¹³ von »vagrants« bzw. »vagrant harmonies«¹⁴ oder »roving harmonies«¹⁵, was von Rudolf Stephan sinngemäß mit »wandernde Harmonien«¹⁶ rückübersetzt wurde.

a) formale Begriffsbestimmung:

Der von Schönberg selbst geprägte Begriff wurde etymologisch gesehen offenbar vom Verb »vagieren« (= umherziehen) abgeleitet¹⁷ und meint zunächst und zumeist eine bestimmte Klasse von Akkorden. Diese vagierenden Akkorde, zeichnen sich dadurch aus, daß sie *allein schon aufgrund ihrer Struktur, ihres Aufbaus genuin mehrdeutig* (»mehrdimensional«) sind, das heißt – im Unterschied zu »neutralen« bzw. »eindimensionalen« Akkorden, welche keine bzw. nur eine bestimmte Auflösung anstreben und allenfalls durch einen entsprechenden harmonischen Kontext in eine aktive Mehrdeutigkeit gehoben werden können¹⁸ – mehrere, unterschiedliche Auflösungsstendenzen gleichermaßen in sich bergen, also, indem sie dadurch schon per se auf mehrere Tonarten gleichzeitig verweisen, sich durch eine prinzipielle *aus der jeweils aktuell gültigen (bestätigten) Tonart herausdrängende klangliche Instabilität* auszeichnen. Sie ermöglichen es auf diese Weise, selbst entfernte tonartige Bereiche in eine einzige Tonart miteinzubeziehen und diese somit zu erweitern¹⁹. Auf diese Funktion der vagierenden Akkorde stützen sich auch Schönbergs Vorstellung

13 SCHÖNBERG, Arnold: *Harmonielehre*, S. 233 (Zeile 108)

14 SCHOENBERG, Arnold: *Structural Functions of Harmony*, S. 44

15 SCHOENBERG, Arnold: *Structural Functions of Harmony*, S. 3

16 SCHÖNBERG, Arnold: *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht* (Lehrgang und Glossar), S. 7 (Stichwort: »Region«)

17 Daß Schönberg mit dem Wort offenbar ganz gezielt die Funktion der entsprechenden Akkorde metaphorisch zu umschreiben beabsichtigte, erhellt, wenn er über den berühmtesten Vertreter der Gruppe, den vollverminderten 7-Akkord, konstatiert, »daß er sozusagen überall heimatberechtigt und doch **nirgends seßhaft** ist, ein **Kosmopolit** oder ein **Landstreicher!**« (SCHÖNBERG, Arnold: *Harmonielehre*, S. 233, Zeile 106/107; Hervorhebungen in Fettdruck von mir, C.G.)

18 Ich denke hierbei an einfache Dreiklänge (neutral) oder Dominant-7-9-Akkorde (eindimensional); insbesondere zum Begriff des »neutralen« Akkords vergleiche BREIG, Werner: *Schönbergs Begriff des vagierenden Akkordes*, S. 103 ff sowie S. 114/115 (aus einer dem Vortrag Breigs anschließenden Diskussion mit Carl Dahlhaus).

19 Es handelt sich also um solche – in der Regel vier- oder mehrtönige – Verbindungen, die – meist dissonant – als mehreren voneinander entfernt liegenden Tonarten zugleich angehörig bzw. auf diese verweisend betrachtet werden können (vgl. SCHÖNBERG, Arnold: *Harmonielehre*, S. 233, Zeile 109 – S. 234, Zeile 112) und somit auch den raschen Wechsel zwischen solchen oder, wie gesagt, deren gegenseitige Einbindung ermöglichen respektive erleichtern.

einer »erweiterten Tonalität« sowie das erst später (in Amerika) in pädagogischer Faßlichkeit ausgeformte Konzept der »Regionen«²⁰.

Eine in der Struktur der Akkorde begründete, mithin prinzipielle multilaterale Deutbarkeit und eine daher rührende wesensimmanente Instabilität bezeichnet offenbar die entscheidende (definitionsrelevante) Eigenschaft vagierender Akkorde. Dabei scheint es sekundär, ob die Akkorde »natürlich« (leitereigen) auftreten, oder erst »künstlich« (durch leiterfremde Töne) gebildet werden: Treten vagierende Akkorde nicht notwendig als alterierte (also aus leiterfremden Tönen) gebildete Strukturen auf, so erscheinen sie doch oft spätestens in dem Moment als solche, wenn ihnen ihre vagierende (= wandernde) Funktion tatsächlich abverlangt wird, sie also zwischen verschiedenen Tonarten vermitteln (wandern), in deren einer sie aber nur – der jeweils gewählten Notation nach, nicht klanglich²¹! – beheimatet sein können²².

Zusammen mit den nunmehr bereits angesprochenen »genuin vagierenden Akkorden« (1) müssen, um das von Schönberg aufgetane Bedeutungsfeld möglichst weit zu umgreifen, noch die Begriffe einer »im eigentlichen Sinne vagierenden Harmonik« (2) und einer »im Wortsinne vagierenden Harmonik« (3) unterschieden werden, auf die ich in der vorliegenden Arbeit recurriere und hier kurz erklären möchte:

1. Bei den *genuin vagierenden Akkorden* handelt es sich, wie gesagt, um die ihrer strukturbedingten, wesensimmanenten und daher prinzipiellen Vieldeutigkeit nach definitionsgemäß »vagierenden Akkorde«. Sie können, müssen aber nicht vagierend, das heißt ihrem Drang nach Überführung in fremde tonartige Bereiche nachgebend eingesetzt, sein (z.B.: ein Dominant-Dreiklang mit erhöhter Quint (= übermäßiger Dreiklang), der lediglich wie eine einfache Dominante behandelt und eingesetzt wird²³).
2. Im Falle einer *eigentlich vagierenden Harmonik* finden genuin vagierende Akkorde Verwendung, deren vagierende Tendenzen auch reich-

20 Vgl. dazu SCHÖNBERG, Arnold: Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht (Lehrgang und Glossar), S. 7 (Stichwort »Region«) sowie SCHÖNBERG, Arnold: *Structural Functions of Harmony*, S. 19 ff.

21 Der übermäßige Dreiklang aus den Tönen c – e – gis beispielsweise gehört klanglich den Tonarten a-Moll (III. Stufe) und cis-Moll (III. Stufe) an. In letzterer aber erscheint er in der hier gewählten Schreibweise als Alteration; leitereigen müßt er e – gis – his heißen!

22 Insonderheit versteht Schönberg unter *vagierenden Akkorden* allerdings »leiterfremde Akkorde« (SCHÖNBERG, Arnold: *Harmonielehre*, S. 157, Zeile 360), mit dem »Bestreben, die chromatische Skala [...] zum Zweck überzeugenderer, zwingenderer, weicherer Akkordverbindungen zu benutzen« (SCHÖNBERG, Arnold: *Harmonielehre*, S. 298, Zeile 82 – S. 299, Zeile 85).

23 Vgl. dazu BREIG, Werner: *Schönbergs Begriff des vagierenden Akkordes*, S. 91.

lich ausgenutzt werden. Die Harmonik vagiert (wandert) hier also tatsächlich durch verschiedene tonartige Bereiche, so daß sie sich kaum je in einer bestimmten Tonart wirklich festsetzt. Wenigstens tendenziell kommt es in solchen Fällen zu einer (fast) direkten Aneinanderreihung vagierender Akkorde.

3. Liegt eine *im wörtlichen Sinne vagierende Harmonik* vor, so vagiert (wandert) der harmonische Satz zwar formell durch ausgedehnte tonartige Bereiche, wobei er sich kaum je in einer bestimmten Tonart wirklich festsetzt, aber die hierfür verwendeten Akkorde sind selbst nicht genuin, also aufgrund der ihnen eigenen Struktur, vagierenden Charakters, sondern allein aufgrund der Art ihrer Verwendung (z.B.: kühne Reihung voneinander entfernt liegender Dreiklänge)²⁴.

b) inhaltliche Begriffsbestimmung:

Insbesondere Werner Breig hat sich bereits verschiedentlich mit dem Begriff des vagierenden Akkords auseinandergesetzt und eine Bestimmung dieses Begriffs versucht²⁵, wobei er nicht ohne Recht darauf hingewiesen hat, daß die sich hierbei ergebenden »Definitionsschwierigkeiten mit einer Problematik des Gegenstandes selbst zusammenhängen«²⁶. Folgen die vorliegenden Ausführungen den formalen Bestimmungsversuchen Breigs nur bedingt, so gilt es hier doch an seine inhaltliche, konkrete Interpretation des Begriffs durchaus anzuschließen: Und zwar nennt Breig im Anschluß an Schönberg sieben verschiedene Akkordtypen, die als vagierende Akkorde gelten können²⁷. Davon seien hier nur diejenigen genannt, welche für unsere Untersuchung von besonderem Interesse scheinen, da sie von Wagner eine neue Art der Behandlung erfahren haben, die, wie sich zeigen wird, auf Schönberg von einigem Einfluß gewesen ist:

1. Vollverminderter 7-Akkord (landläufig auch einfach: »Verminderter 7-Akkord«)
2. Halbverminderter 7-Akkord
3. Übermäßiger Dreiklang
4. Übermäßiger 5-6-Akkord (bzw. 3-4-Akkord)

²⁴ In seinen *Structural Functions of Harmony* stellt Schönberg bezeichnenderweise einmal fest: »Roving harmony need not contain extravagant chords. Even simple triads and dominant 7th chords may fail to express a tonality.« (SCHÖNBERG, Arnold: *Structural Functions of Harmony*, S. 165).

²⁵ Vgl. BREIG, Werner: *Schönbergs Begriff des vagierenden Akkordes*. Des weiteren wäre auch auf seinen Lexikon-Beitrag zu verweisen: BREIG, Werner: *Vagierender Akkord*, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*.

²⁶ BREIG, Werner: *Schönbergs Begriff des vagierenden Akkordes*, S. 86

²⁷ Vgl. BREIG, Werner: *Schönbergs Begriff des vagierenden Akkordes*, S. 93.

c) vagierende Akkorde bei Wagner

1. allgemein

Als typisch, ja bezeichnend zumal für den späten (aber auch schon für den frühen) Wagner²⁸ anzusehen (und diesen vor anderen Komponisten recht deutlich auszeichnend!) sind die bis dahin ungewohnte *Intensität* – die Akkorde werden nun zum Teil über mehrere Takte lang gehalten wie auch (trugschlüssig?) an metrisch exponierten Stellen gebracht²⁹, wo man »klassischerweise« eher einfache, aufgelöste Dreiklangsharmonien erwarten würde³⁰ – und *Extensivität*³¹ – also die Häufigkeit (vgl. die entsprechende Tabelle im Anhang) – der Verwendung vagierender Akkorde, speziell der oben genannten, wie sich *empirisch* leicht nachprüfen läßt, indem man nur einmal eine Partitur des Bayreuthers (seit einschließlich dem *Fliegenden Holländer*) vornimmt und – im Vergleich mit einer früher entstandenen, mit Ausnahme vielleicht von Werken Berlioz' – auf vagierende Akkorde hin durchsieht³².

Als wichtiger noch, ja entscheidend für unsere Untersuchung dagegen erweist sich der Umstand, daß Schönberg auch selbst offenbar, also subjektiv, Bedeutung und Begriff vagierender Akkorde mit Wagner identifiziert, wenn er etwa in der *Harmonielehre* (1911) schreibt: »Über diese [vagierenden] Akkorde wäre nicht so viel zu sagen [...]. Nur der Umstand, daß sie in Wagners Harmonik eine große Rolle spielen [...] zwingt mich, auch dazu Stellung zu nehmen.«³³ Deutlich scheint auch

28 Vgl. nur etwa das Vorherrschende des vollverminderten 7-Akkords im *Fliegenden Holländer* oder das des halbverminderten 7-Akkords (»Tristan-Akkords«) in *Tristan und Isolde*!

29 Vgl. beispielsweise WAGNER, Richard: *Der Fliegende Holländer*, Sämtliche Werke Band 4, III, Ouvertüre, Takt 13/14 und 17/18 bzw. WAGNER, Richard: *Tristan und Isolde*, Sämtliche Werke Band 8, II, 2. Aufzug, Einleitung, Takt 33.

30 Diese Tatsache mag denn auch Horst Scharschuch zu der, wie mir scheint, recht problematischen Auffassung verleitet haben, der vollverminderte 7-Akkord etwa könne in Wagners *Tristan* auch als klanglich geschärfte Tonika begriffen werden: »Die Hinzufügung von 7 und 9 zur Tonika ist ein Mittel der Intensivierung des Ausdrucks der Tonika, ohne daß die Tonika-Funktion des Klanges sich änderte. Konsequenterweise kann solche ein Klang auch ohne Prim als primloser kleiner Nonklang [= vollvermindertes 7-Akkord] Tonikabedeutung erhalten ...« (SCHARSCHUCH, Horst: *Gesamtanalyse der Harmonik von Richard Wagners Musikdrama »Tristan und Isolde«*, S. 21)!

31 »Extensive use of vagrant harmonies is, of course, a major aspect of the style of [...] Wagner ...« (FRISCH, Walter: *The Early Works*, S. 52).

32 Vgl. dazu auch BREIG, Werner, *Schönbergs Begriff des vagierenden Akkordes*, S. 108 sowie MAUSER, Siegfried: *Wagner und Schönberg*, S. 132.

33 SCHÖNBERG, Arnold: *Harmonielehre*, S. 310 (Zeile 218–222). Vgl. auch das eigene dieser Passage gewidmete Kapitel der vorliegenden Arbeit: »Die »Harmonielehre« – Direkte Referenzen – Zur Harmonik bei Wagner (IV)«!

die Abgrenzung, welche Schönberg in dieser Hinsicht mit seinem Aufsatz *Brahms, der Fortschrittliche* (1947) zu dem gleichnamigen Antipoden vornimmt, dessen Progressivität er an entsprechender Stelle eigentlich erweisen wollte: »Wenn es [in mancherlei Hinsicht] auch keinen entscheidenden Unterschied zwischen Wagner und Brahms [...] gibt, so darf man doch nicht übersehen, daß Wagners Harmonik reicher an [...] vagierenden Akkorden [...] ist.«³⁴

2. Die besondere Rolle des halbverminderten 7-Akkords

Wie vielleicht der vollverminderte 7-Akkord für den frühen Wagner (*Fliegender Holländer*), so erscheint der halbverminderte 7-Akkord beim späten Meister (mindestens seit *Tristan und Isolde*) in einer auch das Auftreten anderer vagierender Klänge überragenden Häufigkeit und wirkt darum in besonderem Maße für das Klangbild prägend. Dies leuchtet zumal dann ein, wenn man sich bewußt macht, daß der Akkord mit dem berühmten, in seiner Funktionalität vielfach analysierten »Tristan-Akkord« klanglich, also vom Aufbau bzw. von seiner Struktur her, identisch ist. Neu ist seit dem *Tristan* zumal auch die motivische Verwendung des Akkords, die ihm – zumal Ernst Kurth hat auf diese Bedeutung hingewiesen³⁵ – bekanntlich im *Tristan* eignete (s.o.) als auch – wie Alfred Lorenz, der ihn darum als »mystischen Akkord« bezeichnen wollte, gezeigt hat³⁶ – im *Parsifal* zuteil geworden ist.

Der besonderen Bedeutung, Verwendbarkeit und (genuinen) Vieldeutigkeit des Akkords entspricht auch die Vielzahl an Namen, die ihm gegeben wurden. Als gleichsam außerordentlich und nur auf die Präsenz desselben in bestimmten Werken beschränkt müssen wohl die beiden bereits erwähnten und im Folgenden zuerst aufgeführten Bezeichnungen gelten, die anderen sind demgegenüber wohl als regulär zu betrachten:

- *Tristan-Akkord* (Bezeichnung erstmals(?) von Ernst Kurth³⁷)
- *Mystischer Akkord* (Bez. von Alfred Lorenz³⁸)
- *Halbverminderter 7-Akkord* (Bez. der Generalbaßlehre(?) in Analogie zum vollverminderten 7-Akkord – zumal im englischen Sprachraum üblich³⁹ – auch in der vorliegenden Arbeit bevorzugt verwendet!)

34 SCHÖNBERG, Arnold: *Stil und Gedanke* (Brahms, der Fortschrittliche), S. 41. Vgl. ergänzend das unter anderem auch dieser Passage gewidmete Kapitel der vorliegenden Arbeit: »Die Aufsätze zur Musik – Brahms, der Fortschrittliche«.

35 Vgl. KURTH, Ernst: *Romantische Harmonik*, S. 67.

36 Vgl. LORENZ, Alfred: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners Parsifal*, S. 29 ff, insbesondere aber S. 43!

37 Vgl. KURTH, Ernst: *Romantische Harmonik*, 2. Abschnitt, insbesondere S. 67.

38 Vgl. LORENZ, Alfred: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners Parsifal*, S. 29 ff, insbesondere aber S. 43!