

GMTH Proceedings 2015
herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie
2015 Berlin

herausgegeben von
Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020
(ISBN 978-3-487-15891-4)

OPEN  ACCESS

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

»Womit ihr später arbeiten werdet«

Das Vorspiel zu den Meistersingern, 3. Akt, und Bachs Fuga in g, BWV 861

Im Vorspiel zum 1. Akt der Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* adaptiert Richard Wagner den Kontrapunkt Johann Sebastian Bachs, um die ständische Gesellschaft des 16. Jahrhunderts mit musikalischen Stilelementen des Spätbarock in Szene zu setzen. Der stilistische Rekurs ist in der Partitur unüberhörbar, und Wagner hat, wie Cosima in einem Tagebucheintrag vom 18.12.1878 vermerkt, in einer für ihn nicht immer selbstverständlichen Offenheit darauf hingewiesen:

»Den Kindern (Lusch und Boni) setzt er auseinander, was eine Fuge sei. Dann sagt er: ›Wir wollen jetzt angewendeten Bach vornehmen‹, dann nimmt er das Vorspiel zu den Ms. 4händig, dann, da er mit den Fingern nicht gut fortkonnte, forderte er Herrn R.[ubinstein] es zweihändig zu spielen; [...]«¹

Schwieriger ist es, den Kontrapunkt im Vorspiel zum 3. Akt auf eine Quelle zurückzuführen, zumal vergleichbare Hinweise des Komponisten hier fehlen. Obwohl die Deutungsansätze im Einzelnen voneinander abweichen, wurde in der Wagner-Literatur analog zur dramaturgischen Entwicklung der *Meistersinger* folgende Konstruktion fortgeschrieben: Das Vorspiel zum 1. Akt nimmt ideell Bezug auf den »instrumentalen Kontrapunkt des Spätbarock«² und das Vorspiel zum 3. Akt auf den »freien Kontrapunkt« der späten Streichquartette

1 Wagner 1982, Bd. 3, S. 264, Eintrag vom 18.12.1878.

Lusch: Daniela von Bülow, Boni: Blandine von Bülow; Cosima Wagners Kinder aus erster Ehe.

Der russisch-jüdische Pianist Joseph Rubinstein (1876–1884) war von 1872 bis 1882 mit kürzerer Unterbrechung persönlicher Mitarbeiter und Hauspianist in Bayreuth. Um mit dem Honorar den Festspiel-Fonds zu unterstützen, gab Rubinstein 1880 in Berlin sechs Konzerte, in denen er das gesamte *Wohltemperierte Klavier* von Bach aufführte. Die Rolle, die der ›Hausisraelit‹ Rubinstein in der Villa Wahnfried spielte, wird in der neueren Wagnerliteratur durchaus kritisch gesehen. Siehe hierzu Geck 2012, S. 104f.

2 Finscher 1970, S. 308.

von Ludwig van Beethoven, Op. 131³ und 132⁴. Der an den Regeln geschulte spätbarocke Kontrapunkt ist der Gruppe der Meistersinger, dagegen der freie, die Regeln überwindende der Figur Hans Sachs zugeordnet.

Zweifel an dieser Gleichung sind angebracht, und mehrere Gründe sprechen dagegen: Denn (1.) Wagner hat Bach als Fugen-Komponisten über alle Nachfolgenden, auch über Beethoven gestellt.⁵ Eine dramaturgische Zuordnung Bachs zum rein Handwerklichen, getrennt vom Künstlerischen, erscheint daher wenig plausibel. Auch wird (2.) der Beethoven-Bezug in der Literatur an vagen thematischen Entsprechungen und allgemein atmosphärischen Qualitäten festgemacht,⁶ nicht an einer tatsächlichen Analyse des Kontrapunkts und der Stimmführung. Und schließlich spricht (3.) dafür, dass Wagner in Beethoven die Befreiung von bürgerlicher Kunstnorm, in Bach aber deren Vertreter gesehen hat, am wenigsten der Kontrapunkt selbst. Die unter kontrapunktischen Gesichtspunkten geradezu bescheidene Stimmführung im Vorspiel zum 3. Akt kann sich schwerlich an den vegetativen Wucherungen des späten Beethoven-Kontrapunkts messen lassen.

Abweichend von den Standards der Wagnerliteratur soll im Folgenden ein Bach-Bezug zu beiden Vorspielen hergestellt werden, konkret vom Vorspiel zum 1. Akt zu Präludium und Fuga in C, BWV 846, und vom Vorspiel zum 3. Akt zur Fuga in g, BWV 861.

1. Wagners Verhältnis zu Bach

In den Tagebüchern, die Cosima Wagner von 1869 bis zum Tod Richards 1883 geführt hat, werden Äußerungen des Komponisten ungefiltert wiedergegeben. Bei aller Vorsicht, die diese Quelle nahelegt, stellt sich am Ende – trägt man die Aussagen zu Bach zusammen – doch eine nachvollziehbar ambivalente Beziehung Wagner-Bach heraus. Auf der einen Seite sieht Wagner in Bach, ebenso wie

3 Michael Puri stellt in neuerer Zeit eine Verbindung zwischen Beethovens Op. 131, cis-Moll, und dem *Meistersinger*-Vorspiel zum 3. Akt her. Vgl. Puri 2001/02, S. 228f.

4 Finscher 1970, S. 307, Anmerkung 8, nennt die Einleitung aus Beethovens Op. 132 als »unmittelbares Vorbild«.

5 »Dann sagte er von Beethoven und Mozart: ›Was die Fuge betrifft, so sollen sich die Herren verstecken gegen Bach, sie haben mit der Form gespielt, daß sie es auch konnten, er aber hat die Seele der Fuge gezeigt [...]‹« (Wagner 1982, Bd. 1, S. 481, Eintrag vom 15. 1. 1872).

6 Finscher 1970, S. 307, spricht von einem »kontemplativen Kontrapunkt«. Es finde sich (ebd., »Diskussion«, S. 310) keine »offenkundige Anlehnung«, sondern »mehr die allgemeine Sphäre« Beethovens.

in dem zwei Jahrhunderte älteren Albrecht Dürer (1471–1528) »den Abschluss des Mittelalters«. ⁷ Bach erscheint ihm als Repräsentant einer fernen, untergegangenen Epoche ⁸ und Vorläufer einer Entwicklung, die mit ihm, Wagner, ihren vorläufigen Höhepunkt gefunden habe. Die Idealisierung eines fernen vermeintlichen Mittelalters, noch ganz im Sinne der literarischen Frühromantik wie bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und E. T. A. Hoffmann, ist in den *Meistersingern* durchaus enthalten, aber ohne dass Wagners Bachrezeption allein auf den historisierenden Aspekt zu reduzieren wäre. Auf der anderen Seite steht nämlich Bachs musikalisch-künstlerische Präsenz. Ein Exemplar des *Wohltemperierten Klaviers* liegt stets auf Wagners Flügel, und einzelne Präludien und Fugen werden häufig abendlich mit Werkausschnitten Wagners, gleichsam geschwisterlich, unmittelbar aufeinander folgend in der Villa Wahnfried zu Gehör gebracht, auch von Wagner selbst: so z. B. das Präludium in es-Moll mit dem Vorspiel, *Meistersinger* 3. Akt, am 9.9.1878, und am 15.2.1881 mit Joseph Rubinstein in gleicher Kombination die h-Moll-Fuge. ⁹

Von Cosima notierte Äußerungen Richards reflektierten zugleich Fremdheit und Nähe und lassen darüber hinaus auf jene Konsequenzen schließen, die Wagner aus der Auseinandersetzung mit Bach gezogen hat. Sie betreffen vor allem das Satztechnische oder, wie Hans von Bülow es nennt, die »Detailarbeit« der Komposition. ¹⁰

Am 3.8.1869 vermerkt Cosimas Tagebuch Folgendes:

Bei Bach kommen auch große Härten vor, allein bei ihm entstehen sie aus der Konsequenz, mit der er die einzelnen Stimmen führt, aus der Logik des Gedankens, nicht aus einer gewissen Nachlässigkeit. ¹¹

Und am 27.6.1872:

[...] was [den Franzosen] fehlt, das ist das Ideale, das, was sich, wenn es darauf ankommt, gar nicht um die Form kümmert, wie z. B. J.S. Bach, der Gesetze des Wohllautes,

7 »Beide [...] sind eigentlich als der Abschluss des Mittelalters zu betrachten, denn Bach als zu uns gehörig zu betrachten, ist ein Unsinn.« (Wagner 1982, Bd. 1, S. 244, Eintrag vom 14.6.1870).

8 »Er [Richard Wagner] spricht von der Fuge v. Bach, wie von einer untergegangenen Gattung, gegen welche die Fuge in Sonate 106 z. B. eine Kinderei sei.« (Wagner 1982, Bd. 4, S. 847, Eintrag vom 12.12.1881).

9 Wagner 1982, Bd. 3, S. 172, Eintrag vom 9.9.1878; Bd. 4, S. 691, Eintrag vom 15.2.1881. Außerdem Präludium in cis und *Parsifal*, Vorspiel 3. Akt (Wagner 1982, Bd. 4, S. 997, Eintrag vom 3.9.1882) und Präludium in cis und Tristans Abschied (Wagner 1982, Bd. 4, S. 1035, Eintrag vom 29.10.1882).

10 Hans von Bülow unterscheidet »Detailarbeit« und »Architektur« bei Wagner. Vgl. Kropffinger 1970, S. 261.

11 Wagner 1982, Bd. 1, S. 136, Eintrag vom 3.8.1869.

die dem Italiener alles waren, einfach vernachlässigte, der Selbständigkeit der Stimmen zuliebe.¹²

Zum einen verwundern die »Härten«, die der ›Bayreuther Meister‹ dem fast 130 Jahre zuvor geborenen Komponisten attestiert. Wagner outet sich hiermit, wiewohl er Italiener und Franzosen vorschleibt, als ein Harmoniker, der die »Gesetze des Wohllautes« ganz aus dem vertikalen Denken des 19. Jahrhunderts verinnerlicht hat. Zum anderen bedeuten Bachs Grenzüberschreitungen zwischen Horizontaler und Vertikaler für Wagner eine besondere ideelle Qualität, die er allein den Deutschen zuschreibt. Aus einer Mischung von Faszination und Befremden eröffnen sich Wagner zwei Möglichkeiten: entweder abseits der herkömmlichen Harmonielehre Bach in seiner rigorosen Stimmführung zu folgen, oder aber, den Kontrapunkt so zu bändigen und zu lenken, dass vertikaler Klang, also »Wohllaut« entsteht. Ersteres, einen aus dem Agieren befreiter Stimmen produzierten Zusammenklang, finden wir im Vorspiel zum 1. und Letzteres, einen dem harmonischen Verlauf unterworfenen Kontrapunkt, im Vorspiel zum 3. Akt der *Meistersinger* kompositorisch umgesetzt.

2. Die Analysen

2.1 Vorspiel 1. (Meistersinger-Motiv) und 3. Akt (Fuge)

Im Incipit des ›Meistersinger-Motivs‹ (Vorspiel, 1. Akt) sind die Bachschen »Härten« Programm. Für das Vorspiel in C-Dur hat sicher die Fuge gleicher Tonart (BWV 846) Pate gestanden.¹³ Einen vordergründig-ohrenfälligen Verweis auf die C-Dur-Fuge bietet das durch kontrapunktische Kombinatorik charakterisierte ›Kunstmotiv‹ (T. 59ff.). Die steigende Groppo-Figur¹⁴ mit Öffnung zur Oberquinte G (1./2. Violine, Auftakt zu T. 66f.) erscheint wörtlich in der Oberstimme der Fuge (T. 4). Auch der harmonische Anschluss, der Quintfall in der Unterstimme *h-e-a-d-(g)* (Fuge, T. 4f.), findet sich augmentiert im Vorspiel wieder (Takte 67–70).

¹² Ebd., Bd. 1, S. 540; Eintrag vom 27.6.1872.

¹³ Vergleiche auch die steigende Groppo-Figur im Kontrapunkt (Fuge, T. 4), mit der gleichen Figur im ›Kunstmotiv‹ (T. 61ff.).

¹⁴ Das Groppo (ital. Knoten), eine stufenweise Folge vier kleiner Noten – die erste und dritte sind gleicher Tonhöhe – gehört neben Circolo, Tirata und Messanza zu den Standard-Figuren in der Verzierungslernlehre des 18. Jahrhunderts. Vgl. Bartel 1986, S. 182ff.

Tiefgreifender für Wagners Stil sind jedoch Adaptionen auf klanglicher Ebene, die Überformung des Bachschen Generalbass-Satzes durch Erweiterungen auf der Basis von romantischer Harmonik.

Präludium in C, BWV 846, Takt 6-9: 2-Akkord - 7-Akkord

Generalbassreduktion: 2-Akkord *per transitum*

Generalbassreduktion: 2-Akkord *per syncopationem*

Klavierauszug, Vorspiel, 1. Akt, T. 1-6

Abbildung 1: R. Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Vorspiel 1. Akt, satztechnische Reduktion des *Meistersinger*-Motivs

Wagner dürfte eine Stelle im Präludium (T. 8f.) nicht entgangen sein. Denn hier folgt etwas ungewöhnlich, doch regelkonform auf den Sekundakkord *h/c/e/g* der Septakkord *a/c/e/g*. Der Sekundakkord wird im Bass vorbereitet und (vorläufig) abwärts in den Septakkord aufgelöst. Mit einem Verweis auf den spätbarocken Stil, bei gleichzeitigem Vermeiden einer Stilkopie erweist sich das ›Meistersinger-Motiv‹ als Meisterstück.¹⁵ Wagner kombiniert – intuitiv oder bewusst – die beiden regulären Formen des barocken Sekundakkords, ›per transitum‹ und ›per syncopationem‹, zu einem dissonanten Komplex. Der Sekundakkord *h/c/e/g* erscheint im Durchgang, der gleichzeitig auf einer synkopierten Überbindung aufgehalten wird, bevor gleichfalls synkopisch der Septakkord *a/c/e/g* eintritt. Schon die »Härte« dieser ersten Takte offenbart, was Friedrich Nietzsche in

15 Igor' Stravinskij's Trick in der Sinfonia aus *Pulcinella*, im Generalbass-Satz die Mittelstimmen einzufrieren, um damit Dissonanzen zu provozieren, ist hier nicht mehr fern.

seinen Anmerkungen zu Wagners Vorspiel »eine schwerfällige Gewandung, etwas Willkürlich-Barbarisches«¹⁶ genannt hat.

Auch die 7-6-Auflösung des Septakkordes entspricht der Generalbass-Folie (T. 2, 4. Viertel). Mit der chromatischen Schärfung *cis* anstelle von *c*, gelingt es aber, trotz satztechnischer Auflösung der Septime das Dissonanz-Plateau qualitativ zu halten. Der aus barocker Sicht an dieser Stelle stilfremde übermäßige Dreiklang *a/cis/f* nimmt die Funktion eines Gelenks zwischen dem dissonanten Eröffnungskomplex und einem weitgehend generalbass-konformen gegenläufigen Außenstimmensatz ein, der (Takte 5–6) in eine erste leichte Kadenz nach C einmündet.

2.2 Aus der Tiefe des Klages. Vorspiel zum 3. Akt (Das Wahnmotiv)

Wagner selbst hat das Vorspiel zum 3. Akt als »das Schönste«, was er geschrieben habe, besonders hoch geschätzt.¹⁷ Es nimmt in den *Meistersingern* eine zentrale Stellung ein, in dramaturgischer wie musikalischer Hinsicht, aber auch in Bezug auf Wagners politisch-nationalistische Intentionen, enthält es doch die Vertonung von Hans Sachs' Spruch-Gedicht *Die Wittenbergisch Nachtigall* (1523), einer Huldigung an Martin Luther und einem Aufruf zur Reformation.¹⁸

Bach als Referenzpunkt deutscher Musik im Kontext von Nationalismus und Protestantismus ist für Wagner bereits vorgezeichnet und geht ins späte 18. Jahrhundert zurück. Nicht zuletzt da Bach, anders als seine berühmten Zeitgenossen Georg Friedrich Händel und Johann Adolph Hasse, Thüringen, Sachsen und den norddeutschen Raum nicht verlassen hat – was ihn allerdings bekanntlich nicht daran hinderte, sich mit den wesentlichen Stilentwicklungen seiner Zeit intensiv auseinanderzusetzen –, erscheint er als nationalistische Projektionsfläche besonders geeignet. Schon Christian Friedrich Daniel Schubart hat Bach am Ende des 18. Jahrhunderts zum »Orpheus der Deutschen« ausgerufen,¹⁹ und Robert Schumann hat ihn später den »Gründer einer harten, aber kerngesunden Schule« genannt.²⁰ Für Wagner manifestiert sich das Monumentale Bachs – soweit er

16 Nietzsche 1969, S. 151.

17 Wagner 1982, Bd. 4, S. 692, Eintrag vom 15.2.1881.

18 Auch scheint der fallenden Quarte *c-g*, des Meistersinger-Motivs (Vorspiel zum 1. Akt) Luthers protestantisches Kampflied *Ein feste Burg* im lydischen bzw. ionischen Modus eingeschrieben zu sein. Eine direkte Verbindung von Luthers Melodie zur Silberweise (1513) von Hans Sachs ist indessen nicht nachzuweisen. Siehe Ameln 1977, S. 135f.

19 Schubart 1977, S. 101.

20 Schumann 1834, S. 74.

dessen Werke kannte – gerade im *Wohltemperierten Klavier*,²¹ und die künstlerische Überhöhung Bachs²² ist auch stets mit nationalistischen Implikationen einer Überlegenheit deutscher Musik verknüpft.

In einen vergleichbaren Kontext stellt Wagner auch sein Vorspiel zum 3. Akt, wie der folgende Tagebucheintrag belegt:

Das war für mich die Quintessenz des Werkes, das hatte ich zu allererst in Paris und sagte zu Weißheimer²³ in Biebrich: Geben Sie acht, das Vorspiel zum dritten Akt wird die Hauptsache sein. Das steht dem Deutschen an, dacht ich, als ich es entwarf, kein Pathos, keine Extase [sic], herzliche Tiefe, Gemütlichkeit, auf dieser Grundlage ist zu hoffen, diese stell ich mir gern vor.²⁴

Es spricht aber für Wagners sicheren künstlerischen Instinkt, dass seine Bach-Adaption im Vorspiel zum 3. Akt zum Original eine angemessene Distanz hält. Denn was Wagner mit dem ersten Abschnitt des Vorspiels »dem Deutschen« gegeben hat, ist, wie leicht zu ersehen ist, keine Fuge nach herkömmlichen Regeln: Nur der zweite Thementeil des sogenannten ›Wahnmotivs‹ wird fugiert, die Einsatzabstände sind frei, und die Mittelstimmen lassen jede Selbstständigkeit vermissen. Während im homophonen Beginn des Vorspiels zum 1. Akt die Stimmbewegungen Zusammenklänge entfesseln, wird hier im Gegenteil ein scheinpolyphoner Satz subtil, doch entschieden auf bestimmte harmonische Zusammenklänge gelenkt. Den Ansprüchen an eine kontrapunktisch-polyphone Textur genügt dies nicht. Es stellt sich daher die Frage, warum Wagner gerade für dieses zentrale Stück die Form der Fuge bemüht hat, einer »untergegangenen Gattung«,²⁵ die nicht nachzuahmen ist und deren Ausführung notgedrungen weit hinter Bach, auch hinter dem späten Beethoven bleiben muss.

Die von Wagner dem Vorspiel zugeschriebene »Tiefe« entsteht sicher nicht aus kontrapunktischer Komplexität, auch nicht aus harmonischem Kalkül allein, sondern ist eine ›Tiefe des Klanges‹, ein spezifischer ›Klangraum‹, den Wag-

21 Wagner 1982, Bd. 3, S. 259, Eintrag vom 14. 12. 1878.

22 Am 15. 2. 1881 spielt Joseph Rubinstein die h-Moll-Fuge. Cosima vermerkt dazu folgenden Ausspruch Richards: »Was ist das für eine Welt, ruft er aus; Planeten, die untereinander kreisen, kein Gefühl, und doch alles Leidenschaft, Willen, gar kein Intellekt.« (Wagner 1982, Bd. 4, S. 691 f., Eintrag vom 15. 2. 1881).

23 Der Dirigent und Komponist Wendelin Weißheimer (1838–1910) hatte Wagner 1858 in Zürich kennengelernt und ist ihm 1862 während seiner Zeit in Wiesbaden-Biebrich, wo ein Teil der *Meistersinger* entstand, freundschaftlich verbunden und finanziell nützlich gewesen.

24 Wagner 1982, Bd. 2, S. 807, Eintrag vom 1. 4. 1874.

25 Wagner 1982, Bd. 4, S. 847, Eintrag vom 12. 12. 1881.

ner als Teilmoment aus Bachs kontrapunktischem Satz herausgehört, selektiv herausgelöst und transformiert hat. Mit dieser Qualität des Klangraumes lässt Wagner nicht nur die Gefahr einer Stilkopie hinter sich, sondern auch den Bach-Kontrapunkt als unerreichbaren Maßstab. Dass ein Klang aus der Tiefe zugleich auch ein Klang tiefer Lage sein muss, mag dabei ebenso trivial wie naheliegend erscheinen.

Obwohl eine bewusste Adaption der g-Moll-Fuge (BWV 861) aus dem *Wohltemperierten Klavier* (1722) im Vorspiel zum 3. Akt nicht nachweisbar ist, drängen sich Querverbindungen auf: der Klang der gemeinsamen Tonart g-Moll (so, wie er für Wagner auf seinen Flügeln wahrnehmbar war), Übereinstimmungen der Fugenthemen, die tieferen Stimmlagen von Alt, Tenor und Bass (bei Bach abschnittsweise) und harmonisch-akkordische Korrespondenzen.

Haben auch leicht herbeigezauberte thematische Entsprechungen in der Regel nur begrenzte Aussagekraft, so ist doch ein Vergleich der Fugenthemen von Wagner und Bach geeignet, über strukturelle Gemeinsamkeiten hinaus entschiedene stilistische Differenzen zu erfassen. Und es lohnt sich, noch einen Schritt zurückzugehen, zur Fuga in Es von Johann Caspar Ferdinand Fischer (*Ariadne Musica*, 1715), einem von Bach rezipierten und verehrten Komponisten der unmittelbaren Vorgängergeneration.

Das Modell: Intervallspannungen des halbverminderten Septakkords

kleine 7 verm. 5

Wagner, *Meistersinger* (1867), Vorspiel 3. Akt, »Wahnmotiv«, Fortsetzung T. 5-8

kleine 7 verm. 5

Bach, *Fuga* in g, BWV 861 (1722): Comes in F, T. 13-15

kleine 7 verm. 5

Fischer, *Fuga* in Es (1715), Comes, T. 4-5 (transponiert)

kleine 7 reine 4 verm. 5

Abbildung 2: Fugenthemen und Modell. R. Wagner, *Meistersinger*, Vorspiel 3. Akt, J.S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier* (1722) und J. C. F. Fischer, *Ariadne Musica* (1715)

Es ist hinreichend bekannt und zudem im Verlauf beider Fugen leicht nachzuvollziehen, dass Bach, anders als Wagner, sich ohne historische Distanz in der g-Moll-Fuge bewusst an das Fugenthema von Fischer angelehnt hat. Die Analogien Wagner-Bach und Bach-Fischer sind daher unterschiedlich gelagert, in historischer wie inhaltlicher Hinsicht.

Wenngleich es sich des langsamen Tempos wegen einer vokalen Ausführung entzieht, rekurriert das gedehnte ›Wahnmotiv‹ am Beginn des Vorspiels auf die modale Einstimmigkeit und ist phrygisch gefärbt, zunächst auf *d* bezogen (Celli, Takte 1–4), dann auf *a* (Takte 5–7). Wagners Absicht kann es aber schwerlich gewesen sein, im Sinne älterer Musik ein modal-tonales Zentrum zu etablieren, sondern im Gegenteil, eine Weitung des diatonischen Raumes herzustellen. Modalität wird als Destabilisierung funktioneller Harmonie begriffen, gleichsam als ein diatonisches Gegenstück zur Tristan-Chromatik.²⁶

Die Fugenthemen von Wagner, Bach und Fischer, letztere in der Comes-Form, sind auf ein gemeinsames Modell zu reduzieren: Es enthält die Intervallspannungen der kleinen Septime (*d–E*) und verminderten Quinte (*E–B*), den melodisch-harmonischen Komplex eines halbverminderten Septakkords (*E–G–B–d*) und wird mittig nach *a* aufgelöst.

Bezüglich des Modells hat Wagners Themenfassung den höchsten Abstraktionsgrad und das größte harmonische Potential. Spannungsmomente, mithin die Klangqualität des halbverminderten Septakkords liegen hier besonders offen. Nicht in gleichem Maße bei Bach: Hier enthält die Leittonauflösung *E–F* auf schwerer Zeit eine harmonische Komponente, und zusätzlich wird die verminderte Quintspannung *E–B* (T. 14) durch eine rhetorisch gesetzte Achtelpause und die kleinen Verzierungsnoten einer ›Figura corta‹²⁷ überbrückt. In Fischers Comes-Fassung schließlich wird an entsprechender Stelle eine stabile Kontur herausgearbeitet, die reine Quart *F–B*. Ähnliche Befunde würden sich, allerdings ohne identischen Tonvorrat, im Vergleich der Dux-Fassungen von Bach und Fischer mit Wagners Thema ergeben.

Wenn wir also die Linie Wagner-Bach-Fischer zurückverfolgen, nehmen klangliche Qualitäten ab, während eine modal-tonale Stabilität zunimmt. Was

26 In diesem Zusammenhang sind auch die drei Eröffnungsakkorde von Giovanni Pierluigi da Palestrinas *Stabat Mater* *A – G – F* zu sehen, die Wagner in der Karfreitagsszene im 3. Akt des *Parsifal* abgeschwächt, ohne chromatischen Querstand zitiert, als *e(!) – D – C*. Vgl. Heinemann 1994, S. 192f.

27 Die *Figura corta* ist eine Folge von zwei kürzeren und einer längeren Note in jedweder Reihenfolge. Vgl. Bartel 1985, S. 144f.

für das einzelne Fugenthema gilt, lässt sich auf die jeweilige kontrapunktische Konzeption der Fuge übertragen: Wagner entfaltet mit der Auffächerung des halbverminderten Akkordes einen ›Klangraum‹, der – wie noch zu zeigen ist – aus einem scheincontrapunktischen Agieren der Stimmen hervorgeht. Bach errichtet einen ›harmonisch-tonalen Raum‹ auf Basis des Generalbass-Satzes mit in den Lagen frei beweglichen Stimmen. Bei Fischer setzt das Fugenthema einen modalen Rahmen, in den sich dann die Stimmen – wie im vokalen Kontrapunkt – nach Zentrierung und Ambitus fügen müssen.

Der mit barockem Affekt aufgeladene abrupte Niedersturz des Tonsatzes in Takt 6 der g-Moll-Fuge stellt sich aus wagnerscher Perspektive als ein Sturz in den ›Klang der Tiefe‹ dar. Klangliche Parallelen werden allemal besonders dann hörbar, wenn die Fuge auf dem Klavier und – wie in Wagners Umfeld anzunehmen ist – wesentlich langsamer vorgetragen wird als heute üblich:²⁸ langsamer noch als in der Czerny-Ausgabe *Le Clavecin bien tempéré*, die 1837 bei Peters in Leipzig veröffentlicht wurde und in der das Tempo der Fuge mit ›Andante con moto‹, Viertel=80, angegeben ist.

28 Ein bezeichnendes Licht auf Wagners Tempoauffassung wirft in diesem Zusammenhang das Vorspiel zum 1. Akt, und zwar dort, wo die barocke Attitüde am eindringlichsten hervortritt. Im stakkatierten ›Meistersinger-Motiv‹ der Es-Dur-Episode (T. 122ff.) ist es eine auf Beckmesser zielende Karikatur (vgl. hierzu Meyer 1978, S. 148). Die Werte werden gegenüber dem Anfang halbiert, was einer Tempo-Verdoppelung gleichkommt. Umgekehrt dürfte für Wagner die nach heutigen Maßstäben ›ernsthafte‹ barocke Aufführungspraxis hinsichtlich Artikulation und Tempo voller Komik stecken.

Bach, Fuga in g, BWV 861, T. 6-8



Bach, Fuga in g, BWV 861, T. 13-15



Comes auf F
(vgl. Wagner T. 5-8)

Wagner, Vorspiel 3. Akt, T. 10-14



Abbildung 3: Parallelen von Satz und Klang bei Wagner und Bach

Nach einem ersten Eindruck können wir bei Wagner (Takte 8–10) und Bach (Takte 6–8) Folgendes feststellen: die gleiche lokale Tonart d-Moll und der gleiche Tonvorrat, das gleiche tiefe Register in Bass, Tenor und Alt, weite Lage, zweistimmig bei Wagner, dreistimmig bei Bach, und der charakteristische Klang des halbverminderten Septakkords auf *e*, in unterschiedlichen Stellungen (Bach T. 7, 3. Viertel und Wagner T. 9, 1.–2. Viertel); darüber hinaus bei Wagner (Takte 5–7) und Bach (Takte 13–15) eine Parallelität der Fugenthemen, gleicher Tonvorrat, gleiches Bass-Register; aber auf unterschiedliche Tonarten bezogen, d-Moll bei Wagner und F-Dur bei Bach.

Unabhängig von ihrer harmonischen Zuordnung lassen sich punktuell klangbestimmende Parallelen der Intervallkonstruktion bei Wagner und Bach aufzeigen, bestimmte Registrierungen halbverminderter und verminderter Akkorde und deren Rudimente in weiten Lagen:

- das Rudiment eines (Moll-)Quintsextakkordes und seine enharmonische Umdeutung: Intervallschichtung von großer Sexte und kleiner Septime: $G/e/d^1$ und $F/d/c^1$ (Bach, T. 7, 3. Viertel und Wagner, T. 11, 4. Viertel).
- der halbverminderte Septakkord bzw. verminderter Dreiklang: Schichtung von kleiner Septime, kleiner Sexte und großer Sexte bzw. verminderter Duodezime

und großer Sexte; $E/(d)/b/g^1$ (Bach, T. 14, 1. Viertel und Wagner, T. 12, 1. Viertel).

- der tritonische Quartsextakkord: Schichtung von zwei großen Sexten: $B/g/e^1$ bzw. $F/d/h$ (Bach, T. 14, 4. Viertel und Wagner, T. 11, letztes Achtel).
- der tritonische Sextakkord und dessen enharmonische Umdeutung: kleine Dezime und übermäßige Quarte bzw. übermäßige None und verminderte Quinte; $E/g/cis^1$ und $F/gis/d^1$ (Bach, T. 7, 4. Viertel und Wagner, T. 11, 3. Viertel).

halbvermindert vermindert

7 14 14 7

kl. 7 gr. 6 gr. 6 überm. 4
gr. 6 verm. 12 gr. 6 kl. 10

11 12 11 11

kl. 7 gr. 6 gr. 6 verm. 5
gr. 6 kl. 6 gr. 6 überm. 9
kl. 7

Abbildung 4: Parallelen der Klangkonstruktionen bei J.S. Bach, Fuga in g, Takte 7 und 14 und R. Wagner, *Meistersinger*, Vorspiel zum 3. Akt, Takte 11 und 12

Ist auch das Vorspiel zum 3. Akt von einer Stilkopie weit entfernt, so enthält es doch ein deutliches barockes Stilzitat (Takte 8–10), das Satzmodell mit den Generalbassziffern $2/4/6$ gefolgt von 6 bzw. $5/7^b$, mit 2-3-Synkope im Bass, wird als typisches Eröffnungsmodell zweistimmig zitiert.

T. 8-10: Barockes Eröffnungsmodell
mit Synkope $2/4/6$ nach $5/7^b$ bzw. $5/6$.

4-stg. GB-Reduktion

2-stg. Satz, Bratschen-Celli

6 7-6
4/2 3

T. 10-14: harmonisch avancierter Satz, quintfall-basiert.

Fundament

Abbildung 5: R. Wagner, *Meistersinger*, Vorspiel zum 3. Akt, Takte 8–14: barocke Eröffnungsmotive mit Sekundakkorden im Vorspiel

Mit dem Themeneinsatz der 2. Violine (T. 10) – irregulär im Terzabstand – taucht Wagner bruchlos in eine avancierte Harmonik ein. Denn der halbverminderte Sekundakkord des barocken Modells (*d/e/g/b*) wird nun (T. 11) in einen klanggleichen alterierten Akkord (*c/d/f/gis*) verwandelt. Dieser wiederum leitet Quintfall-basiert mit der Fundamentfolge *H-E-A-D-G* einen Prozess deszendenter Chromatik ein.

Takt 11 zeigt deutlich, wie sehr sich die Stimmen dem Klang beugen: Der vierstimmige alterierte Akkord *d/f/gis/c* erhält durch Rotation der Akkordtöne in realer Dreistimmigkeit eine statische Präsenz. Kontrapunktische Stimmführung wird in den vertikalen Klangraum projiziert, und die Stildifferenz zwischen barockem Zitat und alterierter Harmonik erscheint in der klanglichen Entsprechung der Sekundakkorde (T. 9 und 11) aufgehoben.

Ob allgemein Wagner-typisches Stilmittel oder spezifischer Ausdruck »der bitteren Klage eines resignierten Mannes«:²⁹ deszendente Chromatik bestimmt im Vorspiel zum 3. Akt den harmonischen Verlauf.

²⁹ Wagner 1983, Bd. 4, S. 279. Diese eigene Deutung Wagners wird allerdings von Heinz Krause-Graumitz 1960 und später von Rüdiger Jacobs sehr infrage gestellt. Jacobs 2010, S. 91, sieht in dem Wahn auch eine »positive Kraft«, die Hans Sachs zu »aufopferungsvollen Handlungen« anleitet.

Septgegenklangsverwandschaft nach Karg-Elert (1930)

Dom. 7 ----- halbverm.

Sequenz a 11 12

Sequenz b 10 12 13 14

Fundament

Harmonischer Auszug

10 11 12 13 14

$d=(s_8 \quad 7 \quad 9> \quad 7 \quad 6> \quad -5) \quad (s_6 \quad 5 \quad 6 \quad 9> \quad 7) \quad s_5 \quad 6 \quad 9> \quad 7 \quad t$

Abbildung 6: Harmonische Analyse. R. Wagner, *Meistersinger*, Vorspiel 3. Akt, Takte 10–14

Liest man den an den Taktenden kurz (in T. 12 allerdings unvollständig) aufscheinenden verminderten Septakkord jeweils als verkürzten kleinen Dominantseptnonenakkord, ergibt sich in den Takten 11 und 12 eine Folge von »Septgegenklangsverwandschaften« nach Sigfrid Karg-Elert:³⁰ die Eintrübung des Dominantseptakkordes zu einem halbverminderten mit Ligatur der Septime. Der Klang des halbverminderten Septakkords erscheint dabei auf zweierlei Art: originär diatonisch, in subdominantischer Funktion (T. 12, $e/g/b/d$ und 13, $a/c/es/g$), und als klanggleicher alterierter, dominantischer Akkord bzw. als Vorhalt zum verminderten Septakkord (T. 11, $d/f/gis/c$ zu $d/f/gis/h$).

Die harmonische Reduktion deutet im Ansatz auf zwei Möglichkeiten der Sequenzbildung, die bei Wagner jedoch nicht vollständig ausgeführt sind. Auch ist im harmonischen Auszug (T. 12, 4. Viertel) der Ton e^I eine Konzession an die Sequenzidee und ein in Quinten fallendes Fundament (original liegt in der Viola ein d)! Jedes Sequenzmodell besteht aus zwei Akkordpaaren, in welchen

30 Karg-Elert 1930, S. 53f.

der halbverminderte Akkord bzw. dessen klanggleiche alterierte Form durch Absenken einer Tonstufe in einen verminderten Septakkord verwandelt wird (der Begriff ›Auflösung‹ wird hier bewusst vermieden):

Das Modell a) beinhaltet Sequenzglieder mit der Progression ›alteriert (klanggleich mit halbvermindert) – vermindert‹ und ›halbvermindert – vermindert‹ oder in Generalbass-Ziffern $3/4^\sharp/7 - 3/4^\sharp/6$ und $2/4/6^b - 5/7^b$, und das Modell b) Sequenzglieder mit der zweifachen Progression ›halbvermindert – vermindert‹, alternierend in unterschiedlichen Stellungen, in Ziffern $5/6 - 3/4^\sharp/6$ und $2/4/6^b - 5/7^b$.

Jede Regelmäßigkeit wird jedoch von Wagner durch rhythmische Flexibilität und Variabilität der Akkordstellungen unterlaufen, so dass sich der *Klang* jenseits jeder Sequenz-, Stufen- oder Funktionsmechanik im Raum ausbreiten kann, ein Klang – so viel steht fest –, dessen Suggestion die Frage nach Kontrapunkt und Fuge vergessen macht. Folgerichtig ist in der Reprise des Vorspiels, in e-Moll, die Fuge im homophonen Satz aufgehoben und tritt im Anwachsen der Einsatzfolge nur noch rudimentär in Erscheinung.

Literatur

- Ameln, Konrad, »Die ›Silberweise‹ von Hans Sachs – Vorlage evangelischer Kirchenlieder?«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 21 (1977), S. 132–137.
- Bartel, Dietrich, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.
- Finscher, Ludwig, »Über den Kontrapunkt der Meistersinger«, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 23), hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970, S. 303–309.
- Geck, Martin, *Richard Wagner. Biographie*, München 2012.
- Heinemann, Michael, *Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit*, Laaber 1994.
- Jacobs, Rüdiger, *Revolutionsidee und Staatskritik in Richard Wagners Schriften. Perspektiven metapolitischen Denkens* (Wagner in der Diskussion 4), Würzburg 2010.
- Karg-Elert, Sigfrid, *Die theoretischen Werke. Polaristische Klang- und Tonkunst (Harmonologik), Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung [...], Orgel und Harmonium [...]*, Reprint der Ausgabe Leipzig 1930, Paderborn 2004.
- Krause-Graumitz, Heinz, »Der Wahnmonolog«, in: *Das Drama in der Antike*, hg. von Armin G. Kuckhoff (Schriften zur Theaterwissenschaft 2), Berlin 1960, S. 367–487.
- Kropfnger, Klaus, »Wagners Tristan und Beethovens Streichquartett op. 130. Funktion und Strukturen der Einleitungswiederholung«, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 23), hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970, S. 259–271.

- Mann, Thomas, »Leiden und Größe Richard Wagners« (1933), in: ders., *Leiden und Größe der Meister*, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1974, S. 73–150.
- Meyer, Hans, »Die Meistersinger von Nürnberg«, in: ders., *Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt*, Stuttgart u. Zürich 1978, S. 136–149.
- Nietzsche, Friedrich, »Jenseits von Gut und Böse«, in: ders., *Werke III*, hg. von Karl Schlechta, Frankfurt a. M., Berlin u. Wien ⁶1969, S. 9–205.
- Puri, Michael, »The Extasy and the Agony: Exploring the Nexus of Music and the Message in the Act III Prelude to Die Meistersinger von Nürnberg«, in: *19th-Century Music* 25 (2001/02), S. 212–236.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Erstdruck Wien 1806), hg. von Jürgen Mainka, Leipzig 1977.
- Eusebius/Florestan/Raro [Robert Schumann], »Die Davidsbündler. I. Hummel's Pianofortestudien«, in: *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* 1, Nr. 19, 5. 6. 1834, S. 73ff.
- Wagner, Cosima, *Die Tagebücher*, 4 Bde., hg. von Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack, München u. Zürich ²1982.
- Wagner, Richard, *Tristan und Isolde. Die Meistersinger von Nürnberg. Parsifal* (Dichtungen und Schriften, Bd. 4), hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983.
- Warrack, John, *Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg*, Cambridge 1994.

© 2020 Reinhard Bahr (reinhardbahr@gmx.net)

Bahr, Reinhard (2020), »»Womit ihr später arbeiten werdet«. Das Vorspiel zu den Meistersingern, 3. Akt, und Bachs Fuga in g, BWV 861« [“What which you will later work with”: The Prelude to the Meistersingers, Act 3, and Bach’s Fuga in G, BWV 861], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 48–63. <https://doi.org/10.31751/p.171>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Das Wohltemperierte Klavier; Die Meistersinger von Nürnberg; Fuge; fugue; Generalbass; Prelude to the 3rd act; Richard Wagner; Sigfrid Karg-Elert; The Well-Tempered Clavier; thorough bass; Vorspiel zum 3. Akt

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022