

GMTH Proceedings 2008  
herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

# Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

*musik.theorien der gegenwart*

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010  
(ISBN 978-3-89727-448-8)



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.

# Hässliche Musik

*Parodie, Deformation, Entstellung und Negativ-Schönes*

*in Richard Wagners Ring des Nibelungen*

Ariane Jeßulat

Aesthetics in the second half of the 19th century (Carl Rosenkranz, Christian Hermann Weisse) never defines the ugly as an independent category, but rather derives it from the idea of beauty. Ugliness is either understood in a dialectic way as the negation of beauty or as a decadent transformation of beauty becoming funny or even ridiculous. Rosenkranz even comprehends lies and madness as deformations of a former beauty. Taking deformation as a criterion for musical analysis, however, can hardly be successful as any variational development of a motif entails a kind of deformation.

In Richard Wagner's *Ring des Nibelungen* musical ugliness is rendered by a variety of features. The figure of Mime seems to be least complicated for musical analysis in this respect, since Wagner creates a kind of self-analytical distance by designing Mime as an old-fashioned and anachronistic character, making him a precise counterpart to the modern genius incorporated into the musical idiom of Siegfried. The difference between craftsmanship on the one side and creation on the other side is, therefore, no longer a matter of style, it becomes more and more aporetic to separate a »beautiful« from an »ugly« idiom by an analysis of the musical score alone. The musical idiom of Alberich, through which the idea of Evil is probably articulated in the most obvious manner, may be analyzed under the perspectives of deformation as symbolized by the diminished chord which is a key element of this idiom.

This article gives a number of further examples of Wagner's musical conceptualization of ugliness in the *Ring*. Music aesthetics and music theory merge in the idea of a deficient beauty (»Negativ-Schönes«) which takes a significant role within this process.

Im Anschluss an Alberichs Fluch in Richard Wagners *Rheingold* erklingt die im Winckelmannschen Sinne denkbar schönste, in Oktavkanons vollkommen in sich kreisende und fast offensiv regelhafte C-Dur-Musik. Dasselbe wiederholt sich pointierter noch in Wagners *Götterdämmerung* nach der dämonischen Traumsequenz »Schläfst Du, Hagen, mein Sohn?« und auch die etwas forcierte Wiederkehr der Festmusik, die das Rache-Trio von Hagen, Gunther und Brünhilde beendet, scheint in diese Reihe zu passen. Zwar gibt es in allen drei Fällen eine äußerliche Motivation durch die Szene, dennoch weist eine so deutliche ästhetische Kontrastbildung darauf hin, dass Wagners antithetische Vorstellung einer schönen erhabenen und einer hässlichen niederen Welt, wie sie sich in der Personenkonstellation des *Ring* abzeichnet, auch in musikalischer Hinsicht verwirklicht ist.

In der idealistischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts ist das Hässliche ein defizientes Schönes. Besonders Christian Hermann Weisse geht in der idee-immanenten Dia-

lektik so weit zu sagen, dass es des Hässlichen bedarf, um das nur gesetzte Schöne in der Auseinandersetzung mit seiner Negation wirklich werden zu lassen:

Wie man von einer in dem Bösen fortwirkenden Macht des Guten oder der Gottheit gesprochen hat, welche die Substanz dessen ausmache, aber wegen ihres Abfalls und der *Verkehrung* der in ihr enthaltenen Elemente den Begriff des Guten verunreinigt und getrübt darstelle: so ist in dem Hässlichen dieselbe Substanz des absoluten Geistes gegenwärtig, welche das Schöne zum Schönen machte, und die ist es, welche dem Hässlichen jene sirenenhaft anziehende und fesselnde Kraft erteilt, die auf viele nicht minder mächtig, ja mächtiger wirkt als die Kraft der Schönheit selbst. [...] Nicht durch Beiseitesetzung, sondern einzig durch Enthüllung und Lösung dieses Widerspruchs, also durch Anerkennung, Bekämpfung und Überwältigung der Häßlichkeit, kann theoretisch, ebenso wie auch praktisch, die *wirkliche*, d. h. die *ideale Schönheit* zu Stande kommen.<sup>1</sup>

Trotz systematischer Unterschiede zwischen den einzelnen Autoren besteht über die Substanzgemeinschaft des Schönen mit dem Hässlichen Einigkeit: So sei es vom Misslungenen oder Bedeutungslosen zu unterscheiden.

In Wagners *Ring*-Tetralogie ist eine solche Dialektik zwischen dem Schönen und dem Negativ-Schönen auf mehreren Stufen musikalischer Sinnbildung komponiert und reicht von der schlichten Deformation bis zu Motivbildungen von hoher Eigenständigkeit, z.B. durch die Transformation von traditionellen Tonsatz-Modellen in Neologismen oder das Ausdrücken des Negativ-Schönen in einer »zweiten Diatonik«<sup>2</sup>; diese sind im engeren Sinne durchaus nicht »hässlich«, zeugen jedoch von der Gegenwart einer »schwarzen Romantik«.

Der Gedanke einer negativen Schönheit ist in Carl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* mehrfach formuliert, so in den einleitenden Kapiteln: »Das Häßliche muß also durch die Kunst von allem ihm heterogenen Überfluß und störsamen Zufall gereinigt und selbst wieder den allgemeinen Gesetzen des Schönen unterworfen werden.«<sup>3</sup> Später konkretisiert Rosenkranz den Gedanken in einer Kritik der Hegelschen Ästhetik:

Werden wir aber nicht urteilen müssen, daß der Künstler, der das Negative ganz seinem Wesen gemäß zur Anschauung bringt, dasselbe schön darstelle? Nicht schön durch erhabene oder gefällige Formen, sondern durch gemeine und widrige Formen, die er aber so zu treffen, so zu gestalten gewußt hat, daß sie eben das negative Innere unverkennbar als ein Häßliches darstellen. Ist denn die Zeichnung des Bösen so leicht, daß sie jedem Stümper gelingen kann?<sup>4</sup>

1 Weisse, *System der Ästhetik*, S. 180; 173. Vgl. auch Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, S. 16: »Nicht als wenn das Schöne, um schön zu sein, des Häßlichen bedürftig wäre. Es ist schön auch ohne seine Folie, aber das Häßliche ist die Gefahr, die ihm an ihm selber drohet, der Widerspruch, den es durch sein Wesen an sich selber hat.«

2 »Die Diatonik der *Meistersinger* stellt, als gleichsam geträumte Diatonik, die um 1860 nicht mehr ganz real war, weniger eine Restauration als eine Rekonstruktion dar. Es handelt sich um eine zweite Diatonik in dem Sinne, in dem Hegel von zweiter Natur oder zweiter Unmittelbarkeit sprach.« (Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, S. 110.)

3 Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, S. 48.

4 Ebda., S. 335.

Wagner schildert mehrfach in seinen theoretischen Schriften, dass er komplexe Motive von einfachen sogenannten Naturmotiven ableitet.<sup>5</sup> Der prekären und kaum allein anhand des Notentextes zu treffenden Unterscheidung zwischen solchen komplexeren Ableitungen und im engeren Sinne »hässlichen« Motiven wird im Folgenden durch die Beschränkung auf kompositorische Motivgestaltungen entgangen, die durch die Erzählhandlung eindeutig dem Hass zugeordnet sind.

## I. Parodie

Die parodierende Deformation von Motiven durch die Veränderung einzelner musikalischer Parameter findet sich am ausgeprägtesten im Nibelungen-Idiom, mit dem die Nibelungen Alberich und Mime mit einem hierarchisch meist überlegenen Gesprächspartner in Dialog treten. Die Abhängigkeit von ursprünglichen »Natur-Motiven« ist hier sehr deutlich, wie ein Vergleich zwischen Alberichs erstem Satz und dem zuvor erklingenden ersten Satz Woglindes zeigt (Abb. 1).

a.

Woglinde

Wei - a! Wa - ga! Wo - ge, du Wel - le, wal - le zur Wie - ge! Wa - ga - la wei - a!

Wa - la - la wei - a - la wei - a - !

b.

Alberich

He - he! Ihr Nik - ker! wie seid ihr niedlich, neid - li - ches Volk! Aus Ni - bel - heims Nacht

naht' ich mich gern, neig - tet ihr euch zu mir!

Abbildung 1: a. *Das Rheingold*, 1/T. 137–143; b. *Das Rheingold*, 1/T. 185–191.

Beide Phrasen sind über einen Orgelpunkt gebildet und zeigen mit sieben Takten Länge eine gewisse syntaktische Auffälligkeit. Auch beginnen beide Figuren ihre Rede mit einem Urlaut. Beide Melodien sind in den ersten vier Takten um einen zentralen Dreiklang (As-Dur bzw. g-Moll) mit der Sexte als Nebennote gebaut.

5 »Mit dem *Rheingold* beschritt ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Natur-Motive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten.« (Wagner, *Epilogischer Bericht*, S. 266.)

Die übrigen Parameter – das Register, die Instrumentation, das Tongeschlecht, der Duktus – sind mit großer Sorgfalt einander entgegengesetzt, wobei sich der Glanz der Rheintochter in größter Entspannung und scheinbarer Natürlichkeit, die Hässlichkeit des Nibelungen dagegen in Hast und spürbarer Artifizialität äußert.

Das abwärts gerichtete Tetrachord in den Takten 3 und 5 von Alberichs Auftrittsmotiv gehört zu den stereotypen Floskeln der Nibelungensprache, wie sie auch von Mime verwendet und von Floßhilde nachgeäfft wird (Abb. 2).

a. Mime

Als zul-len-des Kind zog ich dich auf, wärm-te mit Klei-dern den klei - nen  
Wurm: Spei - se und Trank, trug ich dir zu

b. Floßhilde

Dei - ne Krö - ten - ge - stalt, dei - ner Stim - me Ge - krächz

Abbildung 2: a. *Siegfried*, I,1/T. 512–523 (Mimes Erziehungslied); b. *Das Rheingold*, 1/T. 396f.

Aus diesen Beispielen lassen sich noch weitere Charakteristika des Nibelungenidioms<sup>6</sup> herauslesen:

- Der Hang zur Tiefalteration diatonischer Intervalle und die daraus folgenden Konsequenzen für die Harmonik.
- Die Parallelführung von Terzen und Sexten, besonders in den Holzbläsern, auch in der Tiefe, wodurch ein rauher Stimmklang parodiert wird.
- Bei Mime kommt als individueller Zug die gelehrte Einfallslosigkeit hinzu: Das Tetrachord ist die einzige und dazu kurzatmige melodische Erfindung in 16 Takten, die (im Notenbeispiel nicht wiedergegebene) begleitende Vorhaltskette in den Fagotten scheint wegen ihrer Lage, ihrer Länge, aber auch stilistisch übertrieben und deplatziert.

6 Vgl. Fánscsik, *Hexen* zur Verselbständigung typischer Verzerrungen, besonders der Quint, als Darstellung des Diabolischen in einem Personalstile übergreifenden Vokabular in der Wagner-Nachfolge.

Alle bisher behandelten »hässlichen« Motive zeigen aufgrund ihrer deutlichen Abhängigkeit von Vorbildern einen entschiedenen parodistischen Zug und damit eine Tendenz zum Komischen.<sup>7</sup> Eine Antithese zu den »schönen Motiven« stellen sie jedoch nur in Ansätzen dar.

## II. Deformation satztechnischer Konventionen

Motivisch eigenständig ist Alberichs Fluchrede (Abb. 3b). Allerdings gibt es Indizien für die Deformation eines ursprünglich regelhaften Tonsatzes. Die Vermutung, dass es sich bei dem verminderten Dreiklang auf cis um einen verzerrten C-Dur-Dreiklang handelt, wird durch Loges Einleitung (Abb. 3a) harmonisch ausdrücklich bestätigt. Die Akkordfolge auf dem Orgelpunkt G, deren unpunktierter synkopischer Rhythmus nicht so sehr auf den punktierten Rhythmus der Hämmer, sondern mehr noch auf das undefinierbare Glänzen des Rheingolds zurückgeht, beruht auf einem gängigen diatonischen Stimmführungstyp aus parallel ansteigenden Terzen, der häufig über Orgelpunkten Verwendung findet (Abb. 3c).<sup>8</sup> Eine andere Situationsanalyse gibt Wagner selbst durch die Figur Frickas, die das Motiv in eine konventionellere Formel zu übersetzen scheint (Abb. 3d).

Frickas Aufgreifen des »Nibelungenhassmotivs« enthält noch mehr Informationen, die einen Bezug zwischen der scheinbar regellosen Akkordfolge und ihren ursprünglichen traditionellen Sprachzusammenhängen herstellen: Der Ersatz des Tonikadreiklangs durch einen verminderten Dreiklang ist ein etablierter Rückführungs- oder Repräsentopos, in dem die I. Stufe in Dur durch eine Zwischendominante zur II. Stufe vertreten wird. Auch ist der übermäßige Dreiklang in Durtonarten als intensivierender Vorhalt oder Durchgang zu einer IV. oder II. Stufe ein die Kadenz herbeiführendes Klischee.

Die gesamte Fluchrede hat dramaturgisch die Funktion einer psychologischen Rückführung, die in der klassischen Sonatenform nicht selten im Stil einer *confutatio*<sup>9</sup> gestaltet ist. Sie erscheint als retardierendes Moment vor dem erlösenden Dominantorgelpunkt G, auf dem die Sonnenaufgangsmusik aus der ersten Szene wiederkehrt.

7 Das Komische wird in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts verschieden kategorisiert. Einigkeit besteht über seine entschiedene Nähe und große Abhängigkeit vom Schönen. So bei Rosenkranz: »Das Schöne schließt das Hässliche von sich aus, das Komische dagegen fraternisiert mit dem Hässlichen, nimmt ihm aber zugleich das Abstoßende dadurch, dass es, dem Schönen gegenüber, seine Relativität und Nullität erkennen lässt.« (Rosenkranz, *Ästhetik*, S. 17). Bei Ferdinand Hand dagegen heißt es polemisierend: »Wenden wir uns zu den Lehren der neuesten Schule, so vernehmen wir, das Lächerliche und das Komische sey mit dem Hässlichen ursprünglich verwandt, oder es wurde in demselben die Schönheit aus der Häßlichkeit hergestellt und von der ihr eingeborenen Anlage zur Häßlichkeit gereinigt, Worte aus denen ein Ungeweihter schwerlich einen gesunden, klaren Gedanken herausfindet, indem das Häßliche auf dieser Stelle immer nur als eine Entartung des Lächerlichen betrachtet werden muß.« (Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, S. 394.)

8 So demonstriert bei Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, S. 16, 330 und passim.

9 Vgl. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 236.

a. Loge

Schlup - fe denn heim, kei - ne Schlin - ge hält dich, frei fah - re da - him!

b. Alberich

Bin ich nun frei?

A.

Wirk - lich frei? So grüß' euch denn mei - ner

A.

Frei - - - heit er - - - ster Grüß!

c.

5/3 6/4 7/5 5/3 6/4 7/5 8/5

d. Fricka

Bringst du gu - - - te Kun - - - de?

Loge

Mit List und Ge -

I.

wagt ge - lang das Werk dort liegt, was Frei - a lös't.

Abbildung 3: a. *Das Rheingold*, 4/T. 3114–3116, b. *Das Rheingold*, 4/T. 3117–3125 (Alberichs Fluch); c. Reduktion auf konventionelle Stimmführungsmodelle; d. *Das Rheingold*, 4/T. 3233–3237 (Konventionelle »Rückschau« auf das Motiv).



### III. Entstellung

Der kategorielle Unterschied der bisher behandelten Beispiele lag in dem Abstraktionsgrad dessen, was deformiert wird. Ob es sich jedoch um die Verzerrung eines Motivs, das unterlaufene Gesetz der *varietas* oder um Anspielungen auf satztechnische und formbildende Konventionen handelt – in allen Beispielen ist es eindeutig, was »Urform« und was deformierende Ableitung ist.

Die bei Ernst Kurth beschriebene »Nebentoneinstellung« greift als Erklärungsmodell für solche Deformationen nur dann, wenn sie als Entstellung eines zu erwartenden Klangs entweder durch eine besondere Dissonanz oder als in sich konsonantes, im harmonischen Kontext aber fremdes Ereignis zu identifizieren ist. Es gibt im *Ring* jedoch eine Reihe prominenter motivischer Deformationen, die diese beiden Kriterien nicht erfüllen.

In dem von Fasolt exponierten und in der Umgebung Mimes und Hagens relevanten »Entsagungsmotiv«<sup>11</sup> (Abb. 5) verraten weder ein besonderer Dissonanzgrad noch harmoniefremde Töne die Deformation: Auffällig ist, dass in die kleine Septime f des g-Moll-Akkords hineingesprungen wird, wobei der Ton fis unmittelbar vorher noch erklingt. Dagegen wird der Ton d ausdrücklich vorbereitet (Abb. 5a). Loge greift das Motiv wenig später auf, sowohl als Zitat als auch »korrigierend« in Dur (Abb. 5b,c). Bei dem scheinbaren g-Moll-Septakkord handelt es sich in der Anlage um einen halbverminderten Sept(non-)akkord mit dem Fundament e, wie er auch in Loges Rede auskomponiert ist. Später, besonders in den Motivvarianten der Götterdämmerung (Abb. 5d), wird der Grundton immer ausgeschrieben und das Motiv damit deutlich in die Nähe von Alberichs Fluch gerückt.

Der dissonantere Dominantseptnonakkord (Abb. 5c) und die Transposition der Phrase nach Dur entsprechen dem konventionellen Gebrauch der überschwänglich-sentimentalen Phrase, während es sich bei dem konsonanteren Mollseptakkord (Abb. 5a,b) um eine Deformation handelt. Die scheinbare Hauptstimme ist eine aus Wendungen der Unterhaltungsmusik bekannte oben hinzugefügte Parallelstimme in Terzen und wirkt, nach Moll transponiert, auch bei nur substruiertem Grundton als Verfremdung.

11 Wolzogen, *Führer durch Richard Wagners Ring des Nibelungen*, S. 41.

a.

Fasolt

Wei - - - bes Won - ne zum Pfand!

b.

Loge

Für Wei - bes Won - ne und Wert!

c.

Loge

als Wei - bes Won - ne und Wert?

d.

Abbildung 5: a.-c.: *Das Rheingold*, 2/T. 1088–1090; 1338–1340; 1358–1360; d. *Götterdämmerung*, I,2/T. 907–909.

#### IV. Negativ-Schönes

Nimmt man an, dass es eine kleine Zahl musikalischer Gedanken gibt, die sich – dem Motivgewebe übergeordnet – als roter Faden durch alle vier Musikdramen der *Ring*-Tetralogie ziehen, so muss zu diesen die Idee eines Tonarten transzendierenden Terzenbandes gehören. Eine der deutlichsten Inszenierungen dieser Idee findet sich im Übergang zur zweiten Szene des *Rheingold*, in der das »Ringmotiv« durch die

Erweiterung des Klangraums um eine Terz nach unten und nach oben einem Lichtwechsel unterzogen und in das »Walhall-Motiv« transformiert wird (Abb. 6).

II. Szene

Terz oben hinzugefügt

Terz unten hinzugefügt

Abbildung 6: *Das Rheingold*, 1/T. 749–769 (Übergang zur 2. Szene; Reduktion).

Eine hybride Terzenschichtung bis zur Tredezime scheint als Gedanke im Fluchmotiv angelegt zu sein.<sup>12</sup>

simultan

Abbildung 7: Reduktion des Fluchmotivs

Es ist anhand der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts nicht zu bestimmen, ob eine übertriebene Terzenschichtung ein Tabu verletzen kann.

Einerseits trifft die Aussage zu, dass das Prinzip der Akkordumkehrung als »Terzenschichtung« in der Nachfolge der Rameauschen Superposition oder Supposition<sup>13</sup> in der französischen Musiktheo-

12 Der Akkord erklingt simultan während der Einleitung der dritten Szene (»Nibelheim-Szene«) im *Rheingold*, 2/T. 1853 (mit der Tredezime in den Violinen, ab T. 1854 motivisch hervorgehoben in Trompete und Basstrompete.)

rie »bis zum Überdruß ausgeschlachtet«<sup>14</sup> wurde. Andererseits gibt es zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiederum Zweifel an Verschmelzung und Zusammenschluss der höheren Terzen zu Akkorden, die die Gültigkeit des Bassfundaments in Frage stellen können, so bei Hugo Riemann, Heinrich Schenker und sogar in bewusst progressiven und in ihrer Mischung von Systematik und Empirie vergleichsweise »sorglosen« Theorien wie denen Georg Capellens.<sup>15</sup>

Durch die oft missverständliche Weiterentwicklung der Rameauschen »Supposition«, in der Vorhaltsbildungen als Ergebnis von Terzentürmen erklärt werden<sup>16</sup>, sind Begriffe wie der des »Terzdezimenakkordes«<sup>17</sup> schon im 18. Jahrhundert etabliert, ohne dass aus den Ausführungen hervorgehe, ob ein Vorhalt zur besseren Beherrschung der Generalbasspraxis in Ziffern vorgestellt oder als eigenständiger Klang klassifiziert werden soll. In der spekulativen französischen Musiktheorie<sup>18</sup>, ausgehend von dem *Traité d'harmonie* von Charles Simon Catel (1802) finden sich Versuche, die Eigenständigkeit von dominantischen Terzenschichtungen bis zum Dominantseptnonakkord in Analogie zur Obertonreihe herzuleiten. In der Mitte des 19. Jahrhunderts existieren im Extremfall experimentelle Entwürfe zur Bildung von mehr als siebenstimmigen Akkorden mit der Terz als »Maßeinheit« wie in der Musikästhetik Camille Durutte. Solche Versuche gehen über die übliche Vorstellung eines natürlichen, konsonanten Wohlklangs hinaus, dem auch im *Ring* der Dominantseptnonakkord – bei Catel als »harmonie naturel« bezeichnet – zu entsprechen scheint.

Insgesamt scheinen die mehrfachen Terzschichtungen in Werken der Zeit ein differenzierteres Bild abzugeben als die theoretischen Schriften. Hier seien nur zwei Beispiele genannt: In Franz Liszts h-Moll-Sonate (Abb. 8) scheint die Erhabenheit der im *Grandioso*-Thema sukzessive angelegten Terzenkette im Recitativo auf einen einzigen »monströsen« Akkord zusammengedrängt zu werden. Nicht nur die Basis des verminderten Dreiklangs, sondern auch das Verhältnis der verminderten Quinte zwischen dem Orgelpunkt gis und dem sich davon scheinbar emanzipierenden D-Dur-Dreiklang verleiht der Stelle eine gewisse Ähnlichkeit mit dem »Fluchmotiv«.

In Ludwig van Beethovens Klaviersonate op. 106, der *Hammerklaviersonate*, ist – wieder in zusammenfassender Komprimierung – die Einleitung zur Fuge in einer einzigen überlangen Folge von Terzfällen gestaltet, auch dies als ästhetische Manifestation von deformierendem Übermaß.

13 Rameau, *Traité de l'Harmonie*, Bd. 2, Kapitel 10, S. 73–77.

14 Tittel, *Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg*, S. 172. Eine wesentlich differenziertere Darstellung findet sich bei Helbing, *Tonalität in der französischen Musiktheorie*, S. 171–202.

15 Zum diatonischen Undezimakkord auf der Dominante als »Dur-Doppelklang« vgl. Capellen, *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre*, S. 36.

16 So schon in Marpurgs Übersetzung der *Elémens* (sic) von Jean le Rond d'Alembert in den Paragraphen über die »untergeschobenen Akkorde« (Marpurg, *Systematische Einleitung*, S. 95–98). Über die Folgen dieser Praxis vgl. Helbing, *Tonalität in der französischen Musiktheorie*, S. 174ff.

17 Vgl. Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse*, S. 25: »Gehet man noch weiter, und setzet unter den Baß dieses Undecimenaccordes eine Terz, so entstehet daraus ein siebenstimmiger Accord, der nach dem Intervalle, das der höchste Ton gegen den tiefsten macht, ein *Terzdezimenaccord* genennet wird.« Das bei Marpurg diesem Satz folgende Notenbeispiel ist durch seine abstrakte Darstellung in Buchstaben nicht als Vorhalt zu erkennen, obwohl der Zusammenklang zweifellos zur Erklärung von Vorhaltsbildungen konstruiert ist, wenn man die Darstellung mit dem Wortlaut des Paragraphen über die »untergeschobenen« Akkorde aus der *Systematischen Einleitung* vergleicht (s. Fußnote 16).

18 Damit sind die Versuche gemeint, systematisch und in engem Anschluss an die musikalische Praxis einen »Bereich der zulässigen Akkorde« zu bestimmen. Besonders einschlägig waren dabei die Lehrwerke von Catel, Antonín Reicha und Camille Durutte. Vgl. Groth, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, S. 30ff.

a.

b.

Abbildung 8: Liszt, Sonate für Klavier h-Moll; a. Recitativo, T. 297–301 als »monströse« Rückschau auf den Seitensatz; b. Seitensatz, T. 105–109 (Oberstimme und Harmonien).

Einen ähnlichen Eindruck ruft das Walhall-Motiv in jenen verzerrten Varianten hervor, die es im Sinne der Nibelungenherrschaft verfremden (Abb. 9). Der Eindruck der »Monstrosität« ergibt sich dabei nicht nur daraus, dass mehrere etablierte Motive in diesen neuen Ausdruck gedrängt werden<sup>19</sup>, sondern auch dadurch, dass die zwischen zwei Tonarten mit Gewalt vermittelnde Oberstimmenmelodie eine Terz »zu hoch« angesetzt ist.

Abbildung 9: *Götterdämmerung*, II,1/T. 161–163 (Verfremdung des Walhall-Motivs).

Terzschichtungen stehen im *Ring* allerdings nicht nur im Dienst des Hässlichen: Das Auftürmen des »Brünhilde-Motivs« auf dem Dominantorgelpunkt B im Vor-

19 Vgl. Kiem, *Musikdrama*, S. 106, zu einer früheren Variante des Motivs: »Die Leitmotivkonstellation des folgenden Ausschnittes aus dem Wotan-Monolog ist bemerkenswert und in ihrer Dichte zumindest für die *Walküre* nicht selbstverständlich. Die motivische Kernlänge ist gebildet aus der Überlagerung des Walhall-motivs mit dem Motiv der Rheingold-Fanfane. Hierauf hat Wagner selbst bereits 1879 in *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* hingewiesen – eines der seltenen Beispiele für eigene musikalisch-analytische Erklärungen des Komponisten.«

spiel der *Götterdämmerung* (Abb. 10) bis zur Doppeloktave und mit einem gewissen Mutwillen noch eine Terz darüber hinaus kennzeichnet die Fallhöhe des Helden, gehört aber als motivische Identifikation der neuen, nun menschlichen Liebe Brünhildes, soweit dies am Schluss der Tetralogie überhaupt noch möglich ist, in den Bereich des Guten und Schönen.

Abbildung 10: *Götterdämmerung*, Vorspiel, T. 337–346 (unmittelbar vor dem Sonnenaufgang).

Im formal mit dieser Introduction korrespondierenden Vorspiel zum Traumdialog zwischen Hagen und Alberich scheint diese Motivexposition ein Gegenstück zu finden. Innerhalb eines Fortspinnungstypus kommt es zur entwickelnden Variation des sogenannten »Motivs des Sühnerechts«<sup>20</sup>, deren Grundidee die klangliche Erweiterung um Terzen zu sein scheint (Abb. 11a,b). Im Epilog des Fortspinnungstypus wird, gleichsam als Ergebnis der Komprimierung und Steigerung, ein Undezimakkord mit dem Grundton ges erreicht (Abb. 11c). Zwar sind None und Undezime vorbereitet, aber die enorme Ausweitung des Registers, der Wechsel der Instrumentation und der zunächst rein pentatonische Abbau des Klangs, der der Auflösung vom ces zum b zuvorzukommen scheint, machen die Terzenschichtung, nicht die Vorhaltsdissonanz, zum Thema des Akkords.

20 Wolzogen, *Führer durch Richard Wagners Ring des Nibelungen*, S. 81.

a.

b.

c.

Abbildung 11: *Götterdämmerung*, II, Orchestervorspiel zur ersten Szene; a. T. 13.3–15 (Phrase); b. T.17.3–19 (Phrasenvariante); c. T. 27–31 (Epilog).

Eine Motivgruppe im ersten Aufzug, die das Thema »Hass« im engeren Sinn zum Gegenstand hat (Abb. 12), nimmt den Akkord vorweg. Das Motiv scheint nicht deformiert zu sein. Seine große Nähe zu Brünhildes Motiv zeigt sich im Übergang zur dritten Szene des ersten Aufzugs, wenn Wagner die beiden Motive auf engem Raum ineinander überführt. Das Hagensche Motiv scheint sich wie ein in »Erkenntniskälte«<sup>21</sup> erstarrter Überschwang zu Brünhildes Motiv zu verhalten, ähnlich wie zuvor das Entschlagsmotiv zur sentimental Floskel.

21 Zur Metapher des »Erstarrens« in Verbindung mit der Metapher der Schifffahrt vgl. Frank, *Kaltes Herz – Unendliche Fahrt – Neue Mythologie*.

Hagen

Ihr frei - en Söh - ne, fro - he Ge - sel - len,

Abbildung 12: *Götterdämmerung*, I,2/ T. 911-914.

Es ist bezeichnend, dass auch Carl Rosenkranz in seiner an Attributen des Hässlichen überreichen Ästhetik dann zu verstummen scheint, wenn es um das ästhetische Pendant des absolut Bösen geht. Die Annahme einer in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts entwickelten »negativ-schönen« Gegenwelt ist für die Analyse des *Ring* dann fruchtbar, wenn die Konzentration auf die dem »Hass« zugeordneten Motivgruppen und ihre möglichen Gegenstücke zu neuen Perspektiven auf das Phänomen der »zweiten Diatonik« verhilft. Wagner scheint in den »hässlichen« Motiven progressive musikalische Gedanken lanciert zu haben, die erst in der *Götterdämmerung* wirklich eingelöst werden.<sup>22</sup> Es werden oft die Modernität oder das »Fortschreiten des Materials« als Ursache für den qualitativen Sprung in der Tonsprache zwischen dem *Siegfried* und der *Götterdämmerung* bemüht. Sicherlich haben diese Faktoren zusammen mit der langen Unterbrechung im Kompositionsprozess eine Rolle gespielt. Dennoch ist das Argument einseitig. Wagner zitierte in der *Götterdämmerung* durchaus Motive aus den älteren Musikdramen auch in konsonanter Form. Wichtiger ist, dass dabei ein »Altern der Klänge« von der Idee des Musikdramas und der in ihm beschriebenen Intrige nicht zu trennen ist. Die *Götterdämmerung* ist der Moment der Desillusionierung. Vorher nur angelegte Dissonanzen werden jetzt real.

Wenn demnach »zweite Diatonik« einen Umschlag in eine neue Qualität nach Wegfall des konventionellen Weges dorthin verstanden wird, so kann die Kategorie des »Hässlichen« zum Verständnis dieser Dialektik Wesentliches beitragen.

## Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [1753/62], Wiesbaden: Breitkopf & Härtel <sup>8</sup>1986.
- Capellen, Georg: *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre*, Leipzig: Kahnt 1908.
- Dahlhaus, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas* [1971], München: dtv 1990.
- *Richard Wagners Musikdramen* [1971], Stuttgart: Reclam 1996.
- *Wagners Berlitz-Kritik und die Ästhetik des Hässlichen*, in: *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber 1988, S. 428–439.
- Fáncsik, Veronika Ágnes: *Hexen in der Musik*, in: *Musik & Ästhetik* 29 (2004), S. 34–49.
- Frank, Manfred: *Kaltes Herz – Unendliche Fahrt – Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

<sup>22</sup> Zur »Unterterzung« von Motiven in der *Götterdämmerung* vgl. Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 77, zur Intrigenmechanik vgl. Matt, *Die Intrige*, S. 122–138.

- Groth, Renate: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 22), Wiesbaden: Steiner 1983.
- Hand, Ferdinand: *Ästhetik der Tonkunst*, Bd. 1, Leipzig: Hochhausen & Fournes 1837.
- Helbing, Volker: *Tonalität in der französischen Musiktheorie zwischen Rameau und Fétis*, in: *Musiktheorie* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2), hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber 2005, S. 171–202.
- Kiem, Ekkehard: *Musikdrama*, in: *Richard Wagner und seine Zeit*, hrsg. von Ludwig Holtmeier und Ekkehard Kiem, Laaber: Laaber 2003, S. 99–122.
- Kurth, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«* [1923], Hildesheim: Olms <sup>R</sup>1998.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* [1755], Hildesheim: Olms <sup>R</sup>2002.
- *Des Herrn d'Alemberts Systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Friedrich Wilhelm Marpurg*, Leipzig: Breitkopf 1757.
- Matt, Peter von: *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*, München: dtv 2008.
- Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister* [1739], Kassel: Bärenreiter <sup>R</sup>1991.
- Rameau, Jean-Philippe: *Traité de l'harmonie, réduite à ses principes naturels*, hrsg. von Joseph-François Kremer, Paris: Meridiens Klincksieck 1986.
- Rosenkranz, Carl: *Ästhetik des Häßlichen* [1853], Stuttgart: Reclam 1990.
- Tittel, Ernst: *Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg*, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Martin Vogel, Regensburg: Bosse 1966, S. 163–201.
- Wagner, Richard: *Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Aufführung des Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen« bis zu Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 6, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911–1916, S. 257–272.
- Weisse, Christian Hermann: *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee des Schönen. Erster Theil* [1830], Hildesheim: Olms <sup>R</sup>1966.
- Wolzogen, Hans von: *Führer durch Richard Wagners Ring des Nibelungen. Ein thematischer Leitfaden durch Dichtung und Musik* [1876], Leipzig: Esseger 1911.

© 2010 Ariane Jeßulat (ajessulat@aol.com)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Jeßulat, Ariane (2010), »Hässliche Musik. Parodie, Deformation, Entstellung und Negativ-Schönes in Richard Wagners *Ring des Nibelungen*« [Ugly Music: Parody, Deformation, Distortion and Negative Beauty in Richard Wagner's *Ring des Nibelungen*], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 227–242. <https://doi.org/10.31751/p.73>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: aesthetics of ugliness; Alberich; Ästhetik der Hässlichkeit; Mime; negative beauty; Negativ-Schönes; Richard Wagner; Ring des Nibelungen; Siegfried

eingereicht / submitted: 05/02/2009

angenommen / accepted: 19/07/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010