

# Bogen – Kreis – Spirale

## Formanalytische Denkfiguren im musiktheoretischen Diskurs über das Orchestervorspiel zu Richard Wagners *Tristan und Isolde*

Pascal Rudolph

Auf welche Weise wird über musikalische Form nachgedacht? Am Beispiel von Richard Wagners *Tristan*-Vorspiel widmet sich der Beitrag dieser Frage. Im Sinne einer Analyse der Analyse befasst sich der Text zunächst mit dem formanalytischen Diskurs. Darauf aufbauend wird mit der Denkfigur der Spirale eine eigene Formdeutung zur Diskussion gestellt. Letztlich wird diese mit der (pop-)kulturellen Rezeption von Wagners *Tristan* verknüpft.

How do scholars deliberate over musical form? This article utilizes Richard Wagner's *Tristan* Prelude as a case study to pursue this line of inquiry. As an analysis of analysis, this text begins by addressing formal analytical discourse. Building on these findings, an original interpretation of form with the conceptual figure of the spiral is proposed. Finally, this figure of thought is linked to the (pop-)cultural reception of Wagner's *Tristan*.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: form analysis; Formanalyse; musical form; music-analytical figures of thought; musikalische Form; musikanalytische Denkfiguren; räumliche Repräsentation musikalischer Form; Richard Wagner; spatial representation of musical form; Tristan und Isolde; Visualisierung musikalischer Form; visualization of musical form

Musikalische Form mit dem Auge zu denken ist ein erstaunlich junges Phänomen. Folgt man Mark E. Bonds, hat es vor der Mitte des 19. Jahrhunderts keine räumlich-visuellen Darstellungen musikalischer Formen gegeben.<sup>1</sup> Arne Stollberg macht darauf aufmerksam, dass die Verwandlung »des Hörens und Wahrnehmens von Musik [...] in imaginäres Schauen« eine historisch bedingte Perspektive sei, die mit der Entstehung eines architektonischen Formdenkens und der Idee von Musik als Werkgestalt zusammenhänge.<sup>2</sup> Einem vom Auge her gedachten Formkonzept liegt sowohl ein Verständnis von Form als abstrakte Entität (etwa ab dem 18. Jahrhundert) als auch eine von Visualität dominierte Wahrnehmung (spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts) zugrunde.<sup>3</sup>

Richard Wagner wehrte sich indes gegen einen von der bildenden Kunst bestimmten Formbegriff mit seiner Tendenz, musikalische Form tektonisch zu begreifen und darzustellen, indem er diese Übertragung auf die Musik in seiner Beethoven-Schrift (1870) als »Verirrung« bezeichnet. Durch jene habe

1 Vgl. Bonds 2010, 287–290. Zu graphischen Darstellungen in der Musiktheorie vgl. ebenso Jeßulat/Wörner 2019.

2 Stollberg 2006, 7f.

3 Zu Bildpraktiken der Moderne vgl. Paul 2016. Er sieht den Anfang eines visuellen Zeitalters in den ersten öffentlichen Fotografie-Vorstellungen (1839), sodass dieser erstaunlicherweise mit den ersten Visualisierungen musikalischer Formen zusammenfällt. Stollberg (2006, 8–16) zeigt, dass die »Debatte um die Hierarchie der Sinne« bereits am Ende des 18. Jahrhunderts »längst zugunsten des Auges und damit gegen das Ohr entschieden worden war« (ebd., 8).

die musikalische Kunst einen Entwicklungsprozeß durchgemacht, welcher sie der Mißverständlichkeit ihres wahren Charakters so weit aussetzte, daß man von ihr eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunst, nämlich die Erregung des *Gefallens an schönen Formen* forderte.<sup>4</sup>

Es wird diese Passage sein, die Egon Voss zurate zieht, um Alfred Lorenz' formanalytischer Methode nicht nur einen Formdogmatismus, sondern auch insofern ein grundlegendes Missverständnis vorzuwerfen, als Lorenz' Analyse in »totalem Widerspruch zu Wagners eigenen Intentionen« stehe.<sup>5</sup> Doch der Reihe nach.

Der vorliegende Text befasst sich mit dem formanalytischen Diskurs zum *Tristan*-Vorspiel.<sup>6</sup> Sowenig Wagner für derlei Versuche übrighatte, dem Auge das Primat über das Ohr einzuräumen, so sehr fand die Musikforschung des 20. Jahrhunderts Gefallen an einem solch architektonischen Formdenken. Bereits in der ersten Formanalyse der in Rede stehenden Partitur finden sich gleich mehrere Visualisierungen. Sie erschien 1920 in der zweiten Auflage von Hugo Leichtentritts *Musikalische Formenlehre*, welche als eine der populärsten Abhandlungen ihrer Art des 20. Jahrhunderts gilt.<sup>7</sup> Die recht knappe *Tristan*-Analyse wird von einer Darstellung begleitet, die mir aufgrund ihrer Gestaltungsweise bemerkenswert erscheint (Abb. 1). In ihr kennzeichnet Leichtentritt einerseits jeden Formabschnitt durch einen eigenen Buchstaben und stellt andererseits Beziehungen zwischen den sieben Formteilen mittels Klammern dar. Warum er nicht auf die herkömmliche musiktheoretische Nomenklatur in Form von Buchstabenwiederholungen zurückgreift – wie er es in seinen anderen Analysen auch durchaus praktiziert – bleibt offen. Meine These ist, dass diese Art der Darstellung die für das Vorspiel eigentümliche Spannung zwischen musikalischer Referenz und Differenz widerspiegelt. Am Ende des Textes werde ich auf diese Abbildung mit Bezug auf meine eigene Formdeutung zurückkommen.

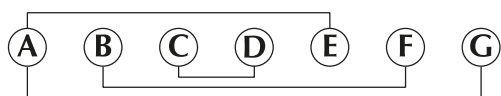


Abbildung 1: Leichtentritts Formanalyse des *Tristan*-Vorspiels<sup>8</sup>

Im Folgenden konzentriere ich mich auf die beiden umfangreichsten, detailliertesten und einflussreichsten Formdeutungen des *Tristan*-Vorspiels, gemeint sind jene von Alfred Lorenz und Robert P. Morgan. Beide machen sich eine visuelle Denkfigur für ihre Formthese zu eigen, deren Implikationen und Bedeutung ich vergleichend reflektiere. In einer zur Synthese übergehenden Zusammenführung der ausgebreiteten formalen Tendenzen stelle ich eine eigene Formdeutung zur Diskussion. Mithilfe des von Gilles Deleuze und Simone Mahrenholz konturierten zeitphilosophischen Gedankens, dass das Charakteristikum der Wiederholung die Differenz sei, erfolgt ein Dreischritt von Lorenz' Bogen über Morgans Kreis hin zu der Denkfigur einer Spirale. Den Abschluss bildet eine knappe Reflexion ebenjener Denkfigur in Anbetracht der gegenwärtigen musikjournalistischen und kulturellen *Tristan*-Rezeption.

4 Wagner 1983, 56.

5 Voss 1978, 177.

6 Wagner verwendete sowohl den Begriff »Einleitung« (2012) als auch »Vorspiel« (1970, 93 f.). Ich nutze hier letzteren, da er sich im Diskurs stärker etabliert hat.

7 Vgl. Schaper 2017.

8 Entnommen aus Leichtentritt 1987, 369.

## BOGEN

Lorenz' apologetisch motivierte Analyse richtet sich gegen einen der ältesten Topoi der anti-Wagner'schen Kritik, der Formlosigkeit. Nach ihm weise das Vorspiel eine »vollkommene Bogenform« auf.<sup>9</sup> Zu dieser Auslegung gelangt er, indem er es in Hauptsatz, Mittelsatz, Reprise und Coda einteilt. Der Hauptsatz gliedere sich zudem in Haupt- und Seitenthema und zwischen Hauptsatz und dessen Reprise stehe ein dreiteiliger Mittelsatz. Die Coda klammert er aus der Bogenform aus.

Vergleicht man Lorenz' Formdeutung mit jener in Leichtentritts *Formenlehre*, lassen sich klare Parallelen feststellen (Abb. 2). Ein zentraler Unterschied zwischen den Deutungen liegt in der Beziehung zwischen Beginn und Höhepunkt des Vorspiels. Zwar sei es nach Lorenz

außerordentlich verdienstlich, daß er [Leichtentritt] den Steigerungsteil als dem Anfang entsprechend erkennt. Freilich getraut er sich nicht, dies als die tatsächliche Reprise klipp und klar zu erklären, er spricht nur von einer »wenigstens angedeuteten Reprise« (S. 370). Ein anderes Mal will er schwankend auch die Coda in ein Reprisesverhältnis zum Anfang bringen.<sup>10</sup>

Lorenz bewertet die formanalytische Uneindeutigkeit bei Leichtentritt negativ. Hingegen handelt es sich bei Lorenz um eine an Symmetrie und idealisierten Proportionen orientierte Analyse. Lorenz schreibt dem Vorspiel eine »fabelhafte Symmetrie« zu, während gleichzeitig etwa Vortragsbezeichnungen wie Fermaten oder *ritenuto* den zur gewünschten Taktanzahl fehlenden Anteil konstituieren sollen.<sup>11</sup> Dies trübt den Eindruck einer weitgehend nachvollziehbaren und akribischen Formanalyse. Er schreibt von »phänomenaler Einfachheit«, während er mit der Analyse-Schere jedwede Abweichung beseitigt, die nicht in die Bogenform-Schablone passt.<sup>12</sup> So hat Lorenz – wie es Egon Voss mit Blick auf die *Ring*-Analyse formuliert – »stets die Elle des Schemas angelegt und das Unregelmäßige zur Regelmäßigkeit zurechtgestutzt.«<sup>13</sup>

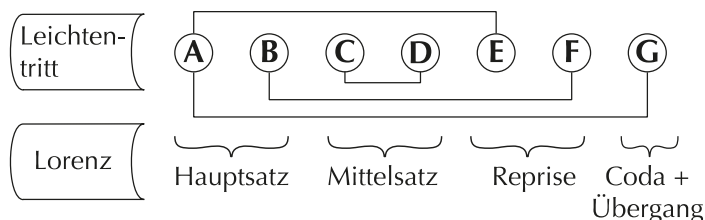


Abbildung 2: Formdeutungen von Leichtentritt und Lorenz im Vergleich

Dieser Dogmatismus wird insbesondere anhand des Schlusses des Vorspiels deutlich, in dem Lorenz nur noch »kodaartig nachhallende Bruchstücke aus allen Teilen des Vorspiels [...] [sieht], die, wie todeswund, vereinzelt nochmals aufzucken, ohne sich zu ei-

9 Lorenz 1922–23, 467.

10 Lorenz 1926, 24, wiederum die 2. Auflage von Leichtentritts *Formenlehre* (1920) zitierend. Lorenz reagierte auf Leichtentritts Analyse erst im erneuten Abdruck seines Aufsatzes (1922–23) in seiner Monographie (1926). Ein Jahr später integrierte Leichtentritt wiederum Lorenz' Termini »Bogen-« und »Barform« in die 3. Auflage seiner *Formenlehre* (1927).

11 Vgl. Lorenz 1922–23, 467.

12 Ebd., 458.

13 Voss 1978, 178.

ner einheitlichen Kundgebung zu vereinigen.«<sup>14</sup> Dass er diesem Abschnitt keine weitere Beachtung schenkt, erstaunt insofern, als er sich doch von Leichtentritts Annahme, ihn als Wiederkehr des Anfangs zu werten, deutlich distanziert. Stattdessen betrachtet Lorenz den gesamten Teil nach der Klimax nicht mehr als zum Vorspiel gehörig und als etwas von ihm »Abgesondertes«.<sup>15</sup> Er stützt sich hier auf die Version des Vorspiels von 1860, für die Wagner einen konzertanten Schluss komponierte, der mit Takt 90 des Vorspiels einsetzt, denn: »Wenn Wagner also hierbei mehrere Schlußakte unterdrückte [gemeint sind T. 90–111], so ist der psychologische Beweis erbracht, daß er diese nicht mehr zum Vorspiel rechnete, sondern als Übergang in den ersten Akt betrachtete.«<sup>16</sup> Die Fragwürdigkeit einer psychologischen Beweisführung außer Acht gelassen, ist Lorenz' Argument bereits deswegen nicht überzeugend, weil Wagner den konzertanten Schluss bereits 1863 selbst *ad acta* legte zugunsten einer konzertanten Version des Vorspiels, in welcher der Schluss des Musikdramas (T. 1621–1699) übergangslos nach dem Ende des Vorspiels (T. 111 und eben nicht T. 90) erklingt. Da der Vorspiel-Schluss unvereinbar mit Lorenz' Formthese scheint, klammert er ihn nicht nur aus der Bogenform aus, sondern bestreitet sogar seine Zugehörigkeit zum Vorspiel.

Lorenz' formanalytische Auseinandersetzung mit dem Vorspiel stellte aufgrund ihrer Detailliertheit und ihrer Fokussierung auf größere Formen (weg von der Leitmotivanalyse) ein Novum dar.<sup>17</sup> Obschon sie durch eine musikalische Formdogmatik gekennzeichnet ist, setzte sie einen wissenschaftlichen Diskurs in Gang, in dem Lorenz seit den 1960er-Jahren – auch aufgrund seines nationalsozialistischen Engagements – als Negativbeispiel und Strohmann fungierte.<sup>18</sup> Durch die Kritik am Formdogmatismus rückte die Frage ins Blickfeld, wie die Dichotomie zwischen formanalytisch bedingter Einteilung in Segmente und dem Höreindruck kontinuierlichen Fließens, sukzessiv-unmerklicher Steigerung überwunden werden kann.

## KREIS

Auf genau dieses Problem zielt Robert P. Morgans Frage: »How can the form of the Prelude be analyzed so as to respond to the dynamic character of the music, confirming rather than opposing or ignoring it?«<sup>19</sup> Seine Analyse gehört zu ebenjenen Reaktionen auf Lorenz. Die Unvereinbarkeit zwischen symmetrischer Bogenform und dem konstatierten Charakter des Vorspiels führt Morgan zur Absage an herkömmliche Analyseansätze: »The Prelude is so continuous in effect and consistent in development that the notion of separating it into small segments seems counterproductive, if not blasphemous.«<sup>20</sup> Morgan beruft sich auf die Grundsatzdiskussion über die vermeintliche Kluft zwischen Hörerfahrung von Musik und

14 Lorenz 1922–23, 466.

15 Ebd., 472.

16 Ebd., 473. Meine Taktzählung folgt der Ausgabe von Robert Bailey (1985).

17 Vgl. Thorau 2003, 182–190.

18 Vgl. McClatchie 1998.

19 Morgan 2000, 73.

20 Ebd., 69.

der Art und Weise, wie sich ihr wissenschaftlich genähert wird.<sup>21</sup> Sein zentraler Vorwurf an Lorenz' Analyse lautet:

Perhaps most discomfoting is the failure of Lorenz's analysis to do justice to what any listener hears [...]: that the Prelude traces a continuous, architectonically unbalanced span of music, developing for three-quarters of its length to a climax, followed by a relatively brief collapse and dissolution, all without definitive break. His clear-cut sectional form – with its balanced tonal structure and well-articulated, classically derived formal functions (main theme, secondary theme, middle section, reprise, coda, transition) – contradicts the processive nature of the music.<sup>22</sup>

Eine mögliche Lösung dieses Problems stelle die Abkehr von traditionellen Formmodellen dar, verbunden mit dem alleinigen Fokus auf die Repetition als formbildenden Faktor. Während Lorenz' Analyse zu einem deduktiven Ansatz tendiert, versucht Morgan die Richtung der Induktion einzuschlagen, indem er durch die Analyse des Notentexts ein Formmodell zu konstruieren versucht, anstatt von vornherein von einem solchen auszugehen. So gelangt er zu drei mehrmals erklingenden Haupteinheiten (markiert durch Großbuchstaben in Abb. 3), welchen fünf kurze und nur einmalig erklingende Nebeneinheiten gegenüberstehen (markiert durch Kleinbuchstaben). Diese Einheiten sind mit der tonalen Struktur verbunden, indem Morgan ihnen aufgrund der Außenstimmenkonstellation am Anfang und Ende der jeweiligen Einheit bestimmte Terzen zuweist. Seine Hauptthese lautet, dass diese Einheiten zirkular arrangiert sind.

Trotz Morgans anvisierter Abkehr von der musikanalytischen Tradition durch eine Bottom-up-Methodik ist seine Denkfigur eines Kreises keineswegs ohne Vorbilder. Im Allgemeinen hat die Idee der Visualisierung musikalischer Prozesse durch Liniengebilde und Kurven bereits Tradition.<sup>23</sup> Im Speziellen lässt sich die Beschreibung des Vorspiels mittels einer Kreis-Metaphorik bereits bei Ernst Kurth und Heinrich Poos beobachten.<sup>24</sup> Und letztlich ist die Figur des Kreises per se keinesfalls ästhetisch »neutral«, sondern ein kulturgeschichtlich dominantes visuelles Argument für Perfektion, das bereits im *Compendium musicae* (1618) von René Descartes vorzufinden ist.<sup>25</sup>

Wie in Abbildung 3 zu sehen ist, positioniert Morgan Einheit A in den Mittelpunkt, um welche die restlichen Einheiten kreisförmig angeordnet sind. Einheit A führt immer zu Einheit B, mit welcher der Kreisprozess beginnt. So führt B über Einheit v und C zu B zurück und beschreibt die erste Kreisbewegung. Diesem Ablauf folgend führt Einheit w nun

21 Vgl. bereits Cook 1987.

22 Morgan 2000, 72.

23 Vgl. zu musikalischer Kurvendarstellung und -theorie im 20. Jahrhundert Klein 2015, 207–237. Vgl. ebenso Mersmann 1922–23, 261. Mersmanns Kurvendarstellung zu Joseph Haydns Klaviersonate in Es-Dur (Hob. XVI: 49) wurde bezeichnenderweise nicht nur kurz nach Leichtentritts Formvisualisierung des *Tristan*-Vorspiels, sondern auch im selben Jahr und in derselben Zeitschrift wie Lorenz' Formanalyse veröffentlicht. Vgl. auch die künstlerischen Visualisierungen von Musik im Deutschland der 1920er (Probst 2020).

24 Kurth bedient sich etwa der Bewegungsmetapher des »Hin- und Herkreisen[s]« (Kurth 1920, 325) bzgl. der zugrundeliegenden Tonarten. Nach Poos könne die »inventionale Leistung Wagners [...] vorgestellt werden als eine Verfremdung der überlieferten musiksprachlichen Kreis- und Symmetriesymbolik« (Poos 1987, 67). Poos widmet sich der Symbolik des Kreissatzes in Gottfried von Straßburgs und Wagners *Tristan*-Text und setzt sie mit dem komponierten Kreissatz, der musikalisch-rhetorischen *circolo*-Figur, im Musikdrama in Beziehung (vgl. ebd., 66–74).

25 Der Kreis ist eine prominente Denkfigur im jüngeren formanalytischen Diskurs. Vgl. Taylor 2010; Hepokoski/Darcy 2006, 611–614; Berger 2007, 45–129.

zu C. Anstelle von B erklingt jetzt allerdings Einheit x mit derselben Terz von B und führt zur Einheit B-3 (die jedoch durch die Terz von C gekennzeichnet ist). B-3 führt wiederum zur herkömmlichen Einheit B mit ihrer ursprünglichen Terz (*f-a*). Einheit y durchbricht sodann den Kreisprozess und führt zum Zentrum A. Diese Reprise von A führt – wie zuvor – zurück zu B. Einheit z führt jedoch zurück zu Einheit A, die erneut zu B führt. Schließlich leitet die Einheit A-4 in die anfängliche Tonart der ersten Szene (c-Moll).

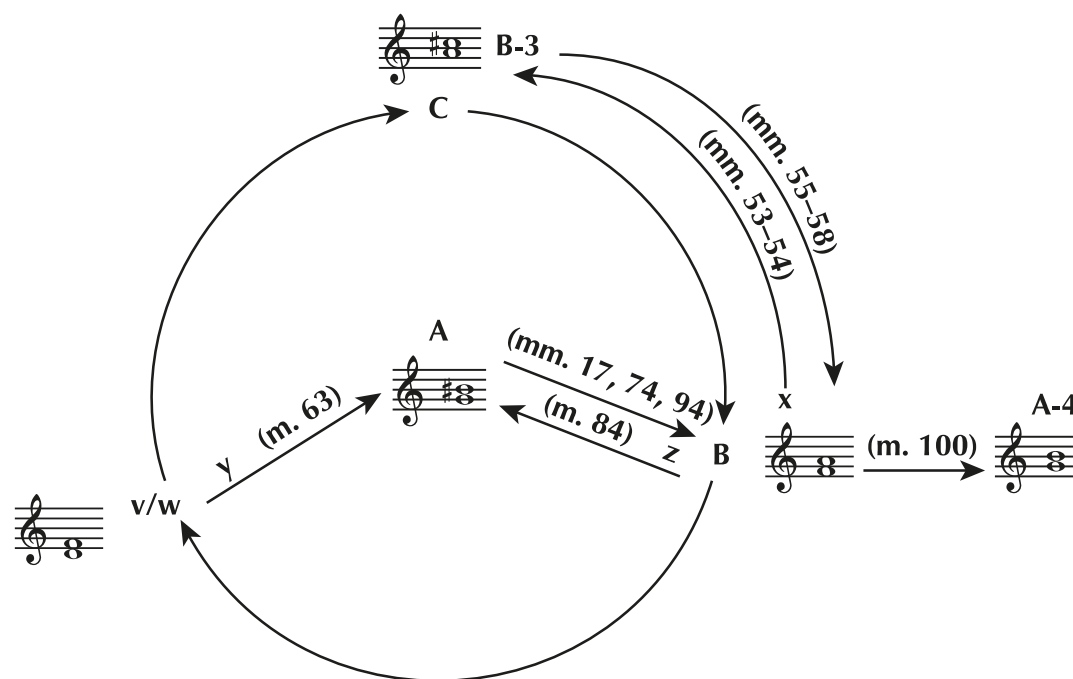


Abbildung 3: Morgans Kreisfigur<sup>26</sup>

Die Denkfigur eines Kreises beruht bei Morgan somit auf der stetigen Wiederkehr einer geringen Anzahl an Einheiten einerseits und der Terzprogression *f-a*, *d-f*, und *a-cis* andererseits, deren Bewegung – sofern man das *cis* enharmonisch zum *des* umdeutet – ebenso mit der Kreismetapher beschreibbar ist. Morgan räumt selbst ein, dass sich die einzelnen Einheiten teilweise nicht voneinander abgrenzen lassen.<sup>27</sup> Insbesondere bei den Nebeneinheiten und ihren Außenstimmen weicht er stellenweise vom Ansatz der Induktion ab, um seiner These der Terzprogression nicht das Fundament zu entziehen.<sup>28</sup> Ähnlich wie bei Lorenz ist Morgans Analyse keineswegs frei von einem idealisierenden ›Zurechtlesen‹ zur Sicherung analytischer Systemkonformität. Nichtsdestotrotz zeigt Morgan mit der Repetition als *conditio sine qua non* für Formbildung auf eindrückliche Weise das außerordentliche Ausmaß der Wiederholung im Vorspiel: »Of course, the repetition of formal units in itself is nothing new. What is new (paradoxically) is the *extent* of repetition.«<sup>29</sup> Abbildung 4 stellt die Formanalysen des Vorspiels von Leichtentritt, Lorenz und Morgan synoptisch dar.


26 Entnommen aus Morgan 2000, 90.

27 Vgl. ebd., 94.

28 Am auffälligsten ist dies in der tonalen Analyse von Einheit z. Während bei allen anderen Einheiten die Anfangsterz die Außenstimmen-Konstellation definiert, weicht Morgan bei Einheit z von diesem Prinzip ab, indem er die Endterz hierfür auswählt. Vgl. ebd., 79–86.

29 Ebd., 99.

**Legende bzgl. Lorenz:**

- Ab: Abgesang                      Sp: Strophenpaar                      StVs: Seitenthema-Vordersatz  
 Ns: Nachsatz                      ST: Seitenthema                      TTm: Todestrotzmotiv / Variation d. Leidensmotivs  
 P: Stillstand auf der Paenultima                      St: Stollen                      Vs: Vordersatz
-  : Überlappungen zwischen den Abschnitten

Takt- zahl																									
1																									
2																									
3																									
4																									
5																									
6																									
7																									
8																									
9																									
10																									
11																									
12																									
13																									
14																									
15																									
16																									
17																									
18																									
19																									
20																									
21																									
22																									
23																									
24																									
25																									
26																									
27																									
28																									
29																									
30																									
31																									
32																									
33																									
34																									
35																									
36																									
37																									
38																									
39																									
40																									
41																									
42																									
43																									
44																									
45																									
46																									
47																									
48																									
49																									
50																									
51																									
52																									
53																									
54																									
55																									
56																									
57																									
58																									
59																									
60																									
61																									
62																									
63																									
64																									
65																									
66																									
67																									
68																									
69																									
70																									
71																									
72																									
73																									
74																									
75																									
76																									
77																									
78																									
79																									
80																									
81																									
82																									
83																									
84																									
85																									
86																									
87																									
88																									
89																									
90																									
91																									
92																									
93																									
94																									
95																									
96																									
97																									
98																									
99																									
100																									
101																									
102																									
103																									
104																									
105																									
106																									
107																									
108																									
109																									
110																									
111																									

Leichten- tritt																										
Exposition	Durchführung und Steigerung, zugleich Reprise																		Coda							
A	B				C						D				E			F			G					

Lorenz																														
Hauptsatz					Mittelsatz										Reprise					Coda		Übergang								
Hauptthema					Seitenthema					A			B		A'					Hauptthema			Seitenthema		kodaartig nachhallende Bruchstücke aus allen Teilen					
St	St	Ab	P	Ab	Vs	Ns	Sp	Sp	Vs	St	St	Ab	Sp	Sp	StVs	StVs	TTm	St	St	Ab	Vs	Ns								

Morgan																									
Initial Buildup												Climactic Plateau							Dissolution						
Cycle 1						Cycle 2						Cycle 3	Cycle 4	Cycle 5				Cycle 6			Cycle 7				
A-1				B-1	v	C-1		B-2	w	C-2		x	B-3	B-4	y	A-2		B-5	z	A-3		B-6	A-4		

Abbildung 4: Formdeutungen des *Tristan*-Vorspiels im Vergleich

## SPIRALE

Wenngleich Morgans Erkenntnis zur Wiederholung im Vorspiel das Resultat eines Prozesses ist, der seinen Ausgangspunkt im Problem einer formanalytischen Segmentierung angesichts des fließenden Charakters besitzt, scheint das Ergebnis diesen Konflikt weniger aufzulösen, als in seinem Akzent zu verschieben, denn: Wie lässt sich die oft konstatierte Steigerung<sup>30</sup> innerhalb des Vorspiels erklären, wenn doch andauernde Repetition vorherrschend ist? Morgans Kritik an Lorenz' Analyse zielt auf den Widerspruch zwischen Hörwahrnehmung und einer symmetrischen Bogenform. Doch auch bei Morgans Denkfigur sollte kritisch gefragt werden, inwieweit diese den (auch von ihm selbst konstatierten) Höreindruck widerspiegelt.<sup>31</sup> Wiewohl sich noch Eigenschaften wie »continuous in effect and consistent in development«<sup>32</sup> mit der Kreisfigur assoziieren lassen, scheint der Aspekt der Steigerung (»developing for three-quarters of its length to a climax«<sup>33</sup>) in dieser Figur nicht angemessen erfasst. Folgt man zudem Morgans Erkenntnis, lohnt sich gesondertes Nachdenken über das Konzept der Wiederholung an sich.

Gilles Deleuze schreibt in seinem Nietzsche-Buch hinsichtlich des Gedankens ewiger Wiederkehr: »In der ewigen Wiederkunft kehrt nicht Ein- und Dasselbe zurück, sondern ist die Wiederkunft selbst das Eine, das allein vom Diversen und von dem sich Unterscheidenden ausgesagt wird.«<sup>34</sup> Sie ist demgemäß keine zyklische Rückkehr desselben oder des Einen oder des Ganzen. Vielmehr ist die Differenz Charakteristikum der Wiederholung.<sup>35</sup> So lässt sich *ex negativo* formulieren, dass die Wiederholung gerade nicht das Wiederholte darstellt, da das Ergebnis der Wiederholung ungleich ihrem Ursprung ist. Wiederholung ist – wenn auch nicht darauf reduzierbar – die »begriffslose Differenz«, wie Deleuze es in seiner Dissertationsschrift *Différence et Répétition* formuliert.<sup>36</sup>

Den Gedanken einer Gleichzeitigkeit von zeitlicher Zirkularität und zeitlich-linearer Entwicklung greift Simone Mahrenholz auf, um die Beschreibung evolutionärer Prozesse seitens der Astro- und irdischen Physik mit der Kunstform Musik in Beziehung zu setzen:

Die Zeitzyklen, in denen Vorgänge sich wiederholen, sind strukturbildend und damit systemerhaltend, darunter liegt jedoch insofern ›Entwicklung‹, als diese ständige Wiederholung nie perfekt, sondern in stets leicht ›fehlerhafter‹ Kopie stattfindet; in der Evolution greifen so Zeitkreis und Zeitpfeil, ›reversible‹ und lineare Zeit ineinander [...]. Durch die stete leichte Abweichung

30 Vgl. Leichtentritt 1987, 369; Lorenz 1922–23, 455; Morgan 2000, 77.

31 An anderer Stelle bin ich mit einem Kollegen musikpsychologisch und empirisch an diese Frage herangegangen. Dort konnten wir zeigen, dass die Mehrzahl der Befragten ihrer eigenen Wahrnehmung des Formverlaufs gemäß die Spirale als visuelles Korrelat des *Tristan*-Vorspiels präferierten. Vgl. Rudolph/Küssner 2018.

32 Morgan 2000, 69.

33 Ebd., 72.

34 Deleuze 1985, 53.

35 Vgl. ferner Derrida 1988. Er verbindet mit der Idee einer ›Iterabilität‹ von Zeichen die Wiederholung mit der Andersheit, sodass jede Wiederholung einer Äußerung eine Variation ihrer vorherigen Bedeutung produziert.

36 Deleuze 2007, 45–47. Vgl. auch Goodman/Elgin 1989, 95–99. Goodmans Konzept der »kontrastiven Exemplifikation«, welches er für die Variation in den Künsten entwickelte, beschreibt die paradoxe Bezugnahme durch eine (musikalische) Variation auf ein Thema sowohl über gemeinsame als auch nicht-gemeinsame Merkmale. Vgl. hierzu wiederum Thorau 2012, 171–176.



innerhalb des rhythmisch organisierten Zyklus gerät die Struktur dabei früher oder später in eine Krise, das System fällt aus der ›Warteschleife‹ in einen Chaos-Ordnungs-Übergang.<sup>37</sup>

Während für Nietzsche ein zyklisches Zeitverständnis grundlegend ist, könne diese Gleichzeitigkeit von Linearität und Zirkularität musikästhetisch als eine »spiralförmig, sich verengende Zeitbewegung« verstanden werden.<sup>38</sup> Den Hörer:innen des Vorspiels begegnet zwar ein – wie Morgan feststellte – außerordentlich hoher Grad an Repetition, doch auch der hohe Grad an ›Fehlerhaftigkeit‹ dieser Repetition (oder besser: Differenz) ist bemerkenswert, welche – und dies mag zunächst paradox erscheinen – durch den hohen Grad an Repetition exponiert wird. Durch die ständige Wiederholung im Vorspiel wird ihr Status als Wiederholung zunehmend infrage gestellt. Instrumentation, Zwischenstimmen, Harmonisierung, Dynamik, Tempi usw. führen im Orchestervorspiel dazu, dass sich die Wiederkehr immer weiter von ihrem Ursprung entfernt. Es entsteht eine Spannung zwischen Resultat und Ursprung der Wiederholung.

Morgans Kreisfigur ist in Teilen irreführend, da sie diese Spannung nicht widerspiegelt. Die Wiederholungen von Einheit A sind eben nicht identisch mit der vorherigen Einheit A (wie es die Visualisierung mittels eines Kreises suggeriert). Stattdessen scheint sich die besagte Spirale adäquater für eine formanalytische Denkfigur des Vorspiels zu eignen, da in ihr Zirkularität und Linearität ineinander fallen.<sup>39</sup> Abbildung 5 stellt einen solchen Visualisierungsversuch dar. Bei der Einteilung und Bezeichnung von Abschnitten orientiert sie sich an Morgan. Da ich in meiner Analyse einen Mittelweg zwischen Lorenz'scher Deduktion und Morgan'scher Induktion gehe, indem ich ihr ein anderes Konzept von Wiederholung zugrunde lege (Differenz als integraler Bestandteil), betrachte ich die von Morgan als Gelenkstellen gedeuteten Nebenabschnitte als zu den Haupteinheiten gehörig und als Resultat ihrer Transformationen. Lediglich Morgans Gelenkstelle z wurde als Einheit K (wie Klimax, Katastrophe oder auch in Anlehnung an Mahrenholz: Krise) integriert, da ihr aufgrund ihrer Größe und der Verschränkung von motivischen Elementen aller Abschnitte die Einstufung als Gelenkstelle nicht gerecht würde.

Mit einer solchen konischen Spirale lassen sich sowohl eine zeitliche Entwicklung als auch eine zunehmende Steigerung darstellen. Stellt man sich eine Draufsicht der konischen Spirale vor, welche einer archimedischen Spirale als Grundriss entspricht, wird zudem die motivische Annäherung der Einheiten aneinander verdeutlicht (Abb. 6). Den Beginn habe ich – wie Morgan – ins Zentrum positioniert, da die Musik des Anfangs in der Tat als Ursprung des gesamten Vorspiels verstanden werden kann.<sup>40</sup> Der folgende Steigerungsabschnitt kann dann als versuchte Rückkehr zu diesem Anfang gedeutet wer-

37 Mahrenholz 2016.

38 Ebd. Vgl. auch Helbing 2011, der das Bild der Spirale in seiner Analyse von Maurice Ravel's *La valse* verwendet.

39 Der Gedanke, dass sich Resultat und Ursprung der Wiederholung unterscheiden, ist für die musikalische Formanalyse selbstverständlich nicht neu: Bereits August Halm setzt die musikalische Wiederholung mit dem Bild der Spirale in Beziehung (Halm 1914, 49). Während sich Halm auf den Sonatensatz und somit auf die eine Wiederkehr bzw. Reprise bezieht, ist das *Tristan*-Vorspiel durch andauernde Wiederkehr charakterisiert.

40 Vgl. bereits Anheisser 1920–21, 268. Einer *mise en abyme* ähnlich ist auch die Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Differenz schon in den ersten Takten des Vorspiels *en miniature* vorhanden, weil die erste musikalische Phrase (T. 1–3) nicht einfach nur wiederholt wird, sondern die Wiederholung dort einsetzt, wo die vorherige Gestalt endete (reale Sequenz). Zur Sequenzgestaltung in den ersten Takten des *Tristan* vgl. Jabs/Rudolph 2019.

den. Durch die stetige Abweichung von dem Wiederholten erfolgt eine Annäherung der Einheiten aneinander, weswegen eine Zuordnung immer schwieriger wird und im erreichten Mittelpunkt der archimedischen Spirale, der dem höchsten Punkt in der konischen Spirale entspricht, nicht mehr möglich ist. Die Musik mündet in eine virtuelle Gleichzeitigkeit (K) aller vergangenen Formteile.

Die Dichotomie von Wiederholung und Differenz kann durch die Denkfigur einer Spirale zugunsten der Kausalitätskette Differenz durch Wiederholung aufgehoben werden. So wird nicht nur die von Morgan konstatierte Wiederholung dargestellt, sondern auch die zunehmende Veränderung und Abweichung von den ursprünglichen Einheiten räumlich verbildlicht. Durch die immer stärkere Differenz und Entfernung vom Ursprung gerät – in Mahrenholz' Worten – die Struktur zwangsläufig in eine Krise, welche im Vorspiel als die Klimax beschrieben werden kann: die »höchste Kraftentfaltung«,<sup>41</sup> der »phänomenale Absturz«,<sup>42</sup> Richard Wagners »Umsonst!«<sup>43</sup> Auch dies lässt sich mit der Denkfigur assoziieren, da eine nach innen verlaufende Spirale zwangsläufig irgendwann aufgrund des immer geringer werdenden Platzes in eine Krise gelangt.

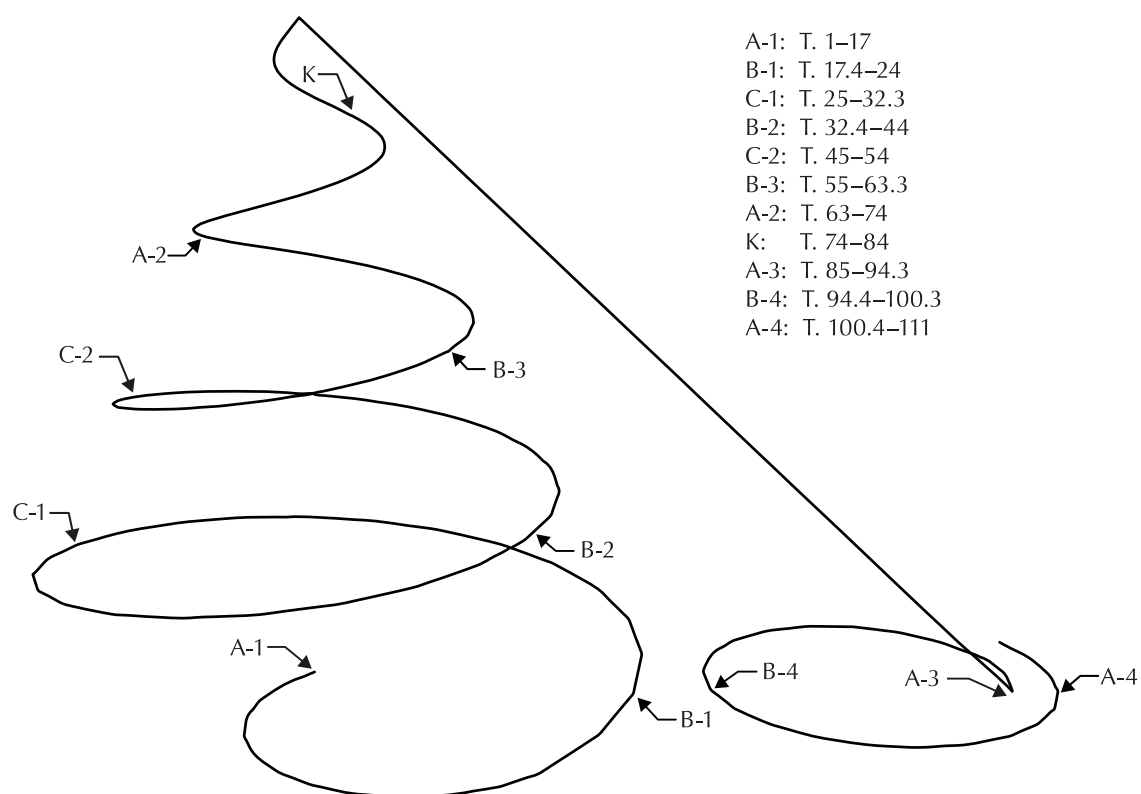


Abbildung 5: Die Form des *Tristan*-Vorspiels als (konische) Spirale

41 Leichtentritt 1987, 369.

42 Lorenz 1922–23, 467.

43 Wagner 1970, 94.

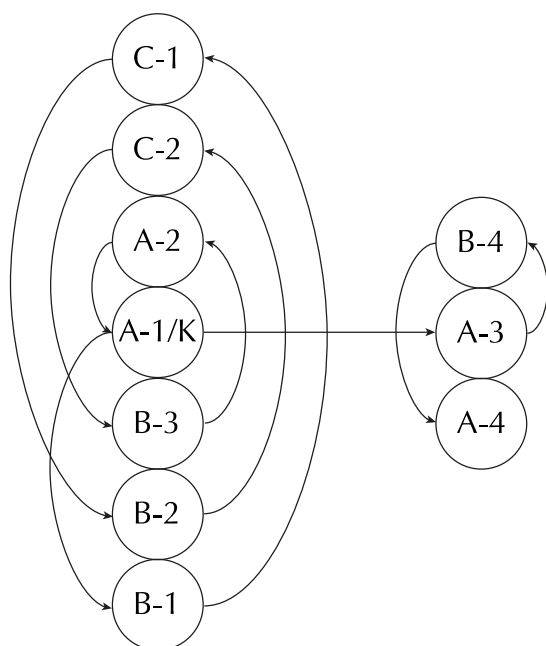


Abbildung 6: Die Form des *Tristan*-Vorspiels als (archimedische) Spirale

Ich möchte mit meiner Idee einer Spirale produktiv an Morgans aufschlussreiche Analyse anknüpfen und verstehe diese Denkfigur mehr als Konsequenz oder logische Fortführung denn als Gegenposition. Da in der Denkfigur einer Spirale Linearität und Zirkularität ineinandergreifen, kann mit ihr sowohl das außerordentliche Ausmaß an Repetition als auch die konstante Entwicklung und Steigerung beachtet und dargestellt werden. Der Denkfigur liegt mithin sowohl ein Konzept von Form als Prozess (sequentielle Beschreibung) als auch Struktur (synoptische Darstellung) zugrunde.<sup>44</sup>

\* \* \*

Ohne dass es Leichtentritt selbst erläutern würde, bringt seine eigenwillige Kombination von Klammern, mit denen Formteile zu einer Art Reprisesstruktur verknüpft sind, und Bezeichnung dieser Formteile als wiederholungslose Reihe die Gleichzeitigkeit von Referenz und Differenz bereits auf den Punkt (Abb. 1). Das hier diskutierte Phänomen der zunehmenden Differenz bei ständiger Wiederholung ist folglich schon in der ersten Formvisualisierung des Vorspiels erkennbar. Mir scheint die Denkfigur einer Spirale jedoch nicht nur mit der ersten Formanalyse des Vorspiels überhaupt, sondern auch mit der gegenwärtigen Rezeption dieser Musik vereinbar. In einer Passage seines Krebstagebuchs beschreibt Christoph Schlingensiefel das Hören des Vorspiels als intensive Rauscherfahrung:

Jetzt ist es schon spät am Abend und ich habe mir gerade die Ouvertüre von ›Tristan und Isolde‹ angehört. Da hat es mich komplett gerissen, ich habe am ganzen Körper gebebt und kaum noch Luft gekriegt. Ich glaube, ich sah aus wie jemand, der einen epileptischen Anfall oder einen Krampf hat. Es war unbeschreiblich, ein absoluter Rausch, ein Abheben. Und ich habe alle gesehen. Alle haben gelächelt und von oben gewunken. Mein Vater und Alfred, Richard Wagner war auch da, alle waren da. Es war wie eine Riesenwolke, wir waren alle da drin, ich schwebte nur etwas weiter unten.<sup>45</sup>

44 Vgl. zu diesen Polen traditioneller Formauffassung Danuser 2002.

45 Schlingensiefel 2009, 163. Vgl. hierzu auch Van der Horst 2013.

Schlingensiefs Höreindruck mobilisiert eine Metapher, die für die *Tristan*-Rezeption zentral ist, den Sog. In unzähligen Besprechungen von Inszenierungen und Interpretationen wird der Musik eine Sogwirkung attestiert.<sup>46</sup> Barbara Angerer-Winterstetter spricht in der Kritik vom Bayreuther *Tristan* 2015 unter der Leitung von Christian Thielemann von »jene[m] ›Tristan‹-Sog, der einen schon im Vorspiel packt.«<sup>47</sup> Rüdiger Winter scheint in der Besprechung einer Wiederveröffentlichung des 1966er Bayreuther *Tristan* unter der Leitung von Karl Böhm das Publikum geradezu warnen zu wollen, wenn er schreibt: »Sie werden regelrecht hineingezogen, können diesem musikalischen Sog nicht entgehen.«<sup>48</sup> Auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem *Tristan* ist diese Metapher zu finden: So sieht etwa Dieter Borchmeyer den »todeseerotische[n] Sog« als ein zentrales Thema des Musikdramas.<sup>49</sup> In Lars von Triers Film *Melancholia* (2011) besitzt die Sogwirkung des Vorspiels gar die Kraft, einen Planeten, der um ein Vielfaches größer als die Erde ist, anzuziehen und mit ihr kollidieren zu lassen.<sup>50</sup> Mariusz Trelińskis *Tristan*-Inszenierung an der New Yorker Metropolitan Opera (2016/17) greift diese filmische Bedeutungszuschreibung auf und lässt eine schwarze Sonne während des Vorspiels auf die Erde (und das Publikum) zurasen.<sup>51</sup>

Durch ihre Linie, die sich in schraubenförmiger Drehung einem Zentrum annähert, lässt sich mit der Denkfigur einer Spirale auch jene charakteristische Wirkungsmetapher des Soges assoziieren, die häufig für das gesamte Musikdrama herangezogen wird. Die auf Morgans Formanalyse aufbauende Denkfigur zur Erfassung der musikalischen Form des Vorspiels trifft sich also mit einem in der gegenwärtigen popkulturellen und journalistischen Rezeption des *Tristan* immer wieder beschworenen Bildes.<sup>52</sup>

## Literatur

- Angerer-Winterstetter, Barbara (2015), »Im Liebeslabyrinth«, *Donaukurier*, 26. Juli. <https://www.donaukurier.de/archiv/im-liebeslabyrinth-3967282> (25.6.2023)
- Anheisser, Siegfried (1920–21), »Das Vorspiel zu ›Tristan und Isolde‹ und seine Motivik. Ein Beitrag zur Hermeneutik des Musikdramas Wagners«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3, 257–304.
- Bailey, Robert (Hg.) (1985), *Wagner: Prelude and Transfiguration from ›Tristan and Isolde‹. The Authoritative Scores, Historical Background, Sketches and Drafts, Views and Comments, Analytical Essays*, New York: Norton & Company.
- Berger, Karol (2007), *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley: University of California Press.

46 Vgl. etwa Brandenburg 2011, Stepan 2016, Jarolin 2013 oder Rudiger 2016.

47 Angerer-Winterstetter 2015.

48 Winter 2017.

49 Borchmeyer 2009, 378.

50 Vgl. Rudolph 2022, 171–208; Larkin 2016.

51 Vgl. Rudolph 2022, 279–281.

52 Ich danke der Jury des wissenschaftlichen Wettbewerbs 2022 der *Gesellschaft für Musiktheorie* für ihre kritischen und konstruktiven Kommentare zu einer früheren Version dieses Artikels.

- Bonds, Mark E. (2010), »The Spatial Representation of Musical Form«, *The Journal of Musicology* 27/3, 265–303.
- Borchmeyer, Dieter (2009), »Vom Kuß der Liebe und des Todes. Eros und Thanatos in der Oper«, in: *Geist, Eros und Agape. Untersuchungen zu Liebesdarstellungen in Philosophie, Religion und Kunst*, hg. von Edith Düsing und Hans-Dieter Klein, Würzburg: Königshausen & Neumann, 369–381.
- Brandenburg, Detlef (2011), »Musiktheaterkritik: Psychopathologie des Liebeslebens«, *Die deutsche Bühne*, 16. Oktober. <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/psychopathologie-des-liebeslebens> (25.6.2023)
- Cook, Nicholas (1987), »Musical Form and the Listener«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46/1, 23–29.
- Danuser, Hermann (2002), »Dom und Strom. Bachs cis-Moll-Fuge (BWV 849) und die Ästhetik des Erhabenen«, in: *Musikästhetik und Analyse. Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag*, hg. von Michael Märker und Lothar Schmidt, Laaber: Laaber, 105–134.
- Deleuze, Gilles (1985), *Nietzsche und die Philosophie* [1962], übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt a. M.: Syndikat.
- Deleuze, Gilles (2007), *Differenz und Wiederholung* [1968], übers. von Joseph Vogel, München: Wilhelm Fink.
- Derrida, Jacques (1988), »Signatur, Ereignis, Kontext« [1971], in: *Randgänge der Philosophie*, hg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen, 291–314.
- Goodman, Nelson / Catherine Elgin (1989), *Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Halm, August (1914), *Die Symphonie Anton Bruckners*, München: Georg Müller.
- Helbing, Volker (2011), »Spiral and Self-Destruction in Ravel's ›La valse‹«, in: *Unmasking Ravel. New Perspectives on the Music*, hg. von Peter Kaminsky, Rochester: University of Rochester Press, 180–210.
- Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press.
- Jabs, Ansgar / Pascal Rudolph (2019), »Visualisierung harmonischer Prozesse mithilfe des Circular Pitch-Class Space am Beispiel der Tristan-Sequenz«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/2, 167–177. <https://doi.org/10.31751/1016>
- Jarolin, Peter (2013), »Kritik: Zum Finale des Wagner-Jahres zeigt die Wiener Staatsoper ›Tristan und Isolde‹«, *Kurier*, 10. Dezember. <https://kurier.at/kultur/tristan-und-isolde-in-der-staatsoper-zumindest-musikalisch-auf-hohem-niveau/40.057.813> (25.6.2023)
- Jeßulat, Ariane / Felix Wörner (Hg.) (2019), *Graphische Darstellungen in der Musiktheorie*, Themenheft der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/1. <https://doi.org/10.31751/i.48>
- Klein, Tobias R. (2015), *Musik als Ausdrucksgebärde. Beiträge zur kultur- und wissensgeschichtlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation*, Paderborn: Wilhelm Fink.

- Kurth, Ernst (1920), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹*, Berlin: Hesse, Reprint Hildesheim: Olms 1985.
- Larkin, David (2016), »›Indulging in Romance with Wagner‹: Tristan in Lars von Trier's ›Melancholia‹ (2011)«, *Music and the Moving Image* 9/1, 38–58.
- Leichtentritt, Hugo (1987), *Musikalische Formenlehre* [1911], Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Lorenz, Alfred (1922–23), »Die formale Gestaltung des Vorspiels zu Tristan und Isolde«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5, 455–474.
- Lorenz, Alfred (1926), *Der Musikalische Aufbau von Richard Wagners »Tristan und Isolde«* (= Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Bd. 2), Reprint Tutzing: Schneider.
- Mahrenholz, Simone (2016), »Zeit. Musikästhetische Aspekte«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/404707> (25.6.2023)
- McClatchie, Stephen (1998), *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*, New York: University of Rochester Press.
- Mersmann, Hans (1922–23), »Versuch einer Phänomenologie der Musik«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5, 226–269.
- Morgan, Robert P. (2000), »Circular Form in the ›Tristan‹ Prelude«, *Journal of the American Musicological Society* 35/1, 69–103.
- Paul, Gerhard (2016), *Das visuelle Zeitalter. Punkt und Pixel*, Göttingen: Wallstein.
- Poos, Heinrich (1987), »Die ›Tristan‹-Hieroglyphe: Ein allegoretischer Versuch«, in: *Richard Wagner: Tristan und Isolde* (= Musik-Konzepte, Bd. 57/58), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 46–103.
- Probst, Stephanie (2020), »Pen, Paper, Steel: Visualizing Bach's Polyphony at the Bauhaus«, *Music Theory Online* 26/4. <https://www.doi.org/10.30535/mto.26.4.6>
- Rudiger, Georg (2016), »›Tristan und Isolde‹ in Baden-Baden: Gefühle in ewiger Nacht«, *Südkurier*, 20. März. <https://www.suedkurier.de/ueberregional/kultur/8222-Tristan-und-Isolde-8220-in-Baden-Baden-Gefuehle-in-ewiger-Nacht;art10399,8604074> (25.6.2023)
- Rudolph, Pascal (2022), *Präexistente Musik im Film. Klangwelten im Kino des Lars von Trier*, München: edition text + kritik. <https://doi.org/10.5771/9783967077582>
- Rudolph, Pascal / Mats B. Küssner (2018), »Visual figures of musical form between musicological examination and auditory perception based on Morgan's analysis of the ›Tristan‹ Prelude«, *Music & Science* 1, 1–10. <https://doi.org/10.1177/2059204318794364>
- Schaper, Christian (2017), »Hugo Leichtentritt. Formenlehre«, in: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Ulrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 285–288.
- Schlingensief, Christoph (2009), *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Steppan, Isabella (2016), »Aufgelöst in Ewigkeit: Tristan und Isolde in Graz«, *bachtrack*, 26. September. [https://bachtrack.com/de\\_DE/kritik-tristan-und-isolde-zoltan-nyari-gun-brit-barkmin-dshamilja-kaiser-markus-butter-graz-2016](https://bachtrack.com/de_DE/kritik-tristan-und-isolde-zoltan-nyari-gun-brit-barkmin-dshamilja-kaiser-markus-butter-graz-2016) (25.6.2023)

- Stollberg, Arne (2006), *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*, Stuttgart: Franz Steiner.
- Taylor, Benedict (2010), »Cyclic Form, Time, and Memory in Mendelssohn's A-Minor Quartet, Op. 13«, *The Musical Quarterly* 93/1, 45–89.
- Thorau, Christian (2003), *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, Stuttgart: Franz Steiner.
- Thorau, Christian (2012), *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim: Olms.
- Van der Horst, Jörg (2013), »In Sachen Wagner bin ich ein Suchender.« Verwandlungsszenen mit Christoph Schlingensiefel, in: *Wagner Kino. Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst*, hg. von Jan Drehmel, Kristina Jaspers und Steffen Vogt, Hamburg: Junius, 168–177.
- Voss, Egon (1978), »Noch einmal: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner«, in: ders. (1996), *»Wagner und kein Ende«. Betrachtungen und Studien*, Zürich: Atlantis, 169–184.
- Wagner, Richard (1970), *Dokumente und Texte zu »Tristan und Isolde«* (= Sämtliche Werke, Bd. 27), hg. von Carl Dahlhaus, Mainz: Schott.
- Wagner, Richard (1983), »Beethoven« [1870], in: ders., *Dichtungen und Schriften*, Bd. 9, hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M.: Insel, 38–109.
- Wagner, Richard (2012), *Tristan und Isolde. Autograph: Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth* (= Documenta Musicologica II, 45), kommentiert von Ulrich Konrad, Kassel: Bärenreiter.
- Winter, Rüdiger (2017), »Wagner mit Sogwirkung. »Tristan und Isolde« aus Bayreuth 1966 bei DG Remastered«, *Opera Lounge*. <http://operalounge.de/cd/oper-cd/sogwirkung> (25.6.2023)

© 2023 Pascal Rudolph (pascal.rudolph@hfm-nuernberg.de, ORCID iD: 0000-0001-9315-1542)

Hochschule für Musik Nürnberg

Rudolph, Pascal (2023), Bogen – Kreis – Spirale. Formanalytische Denkfikuren im musiktheoretischen Diskurs über das Orchestervorspiel zu Richard Wagners *Tristan und Isolde*, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20/1, 75–89. <https://doi.org/10.31751/1187>

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.



eingereicht / submitted: 08/03/2023

angenommen / accepted: 08/03/2023

veröffentlicht / first published: 03/07/2023

zuletzt geändert / last updated: 04/07/2023