

## Zur Tonartensymbolik bei Richard Wagner

Wolfgang Auhagen

Der Jubilar hat sich in seinen Schriften zu Richard Wagner wiederholt gegen eine einfache Lesart der Musikdramen im Sinne einer Art »Katalog« von Leitmotiven ausgesprochen (z. B. Rienäcker 2000, S. 35f., Rienäcker 2001, S. 130f.) und gegen eine interpretatorische »Vereinnahmung« durch bestimmte Ideologien (Rienäcker 2001, S. 198, 236f.). Beide Kritikpunkte treffen auch auf die Forschungsliteratur zur Tonartensymbolik zu. Kaum ein Komponist wurde als ein so überzeugter Vertreter einer bis ins Letzte ausgearbeiteten Tonartensymbolik angesehen wie Richard Wagner. Bei der Lektüre der entsprechenden Arbeiten (Dubitzky 1913, Seiling 1916, Moser 1934, Beckh 1937, Blümer 1958) gewinnt man den Eindruck, als sei jede harmonische Wendung in seinen Opern bzw. Musikdramen unter symbolischen Aspekten konzipiert. Dem Katalog sogenannter »Leitmotive« wurde ein ähnlicher Katalog von Tonartensymbolen zur Seite gestellt, wobei sich die Deutung der Tonart durch den Untersuchenden nicht unbedingt eng an den Text der Musikdramen hielt. In der Dissertation von Hans Blümer beispielsweise werden für 31 Tonarten ca. 160 Symbole benannt<sup>1</sup> (nicht immer lassen sich die Zuordnungen klar voneinander abgrenzen), deren Häufigkeiten sich wie folgt verteilen:

Durtonarten: 16 Tonarten und 86 Symbole;<sup>2</sup> Molltonarten: 15 Tonarten und 75 Symbole.<sup>3</sup>

Beispiele für einzelne Tonartensymbole nach Blümer seien nachfolgend für A-dur und A-moll wiedergegeben:

A-dur: »gottgesandt«, »Schwärmerei, Hingerissen-Sein, Übermass der Empfindungen«, »Die blaue Blume der Romantik«, »Wasserbläue«, »Himmelsbläue, Glanz, Auge, ätherisch«, »Rhythmus, Tanz, Scherzo«.

A-moll: »Balladenton, Saga«, »inbrünstige Sehnsucht, leidenschaftliches Suchen, Unrast«, »Einsamkeit«, »Regel, Vorschrift, Spruchweisheit, Übereinkunft, Lohn, Strafe, Klage«.

Es stellt sich die Frage, ob angesichts solcher Zahlen unterschiedlicher Symbole überhaupt noch sinnvollerweise von einer charakteristischen Verwendung von Tonarten gesprochen werden kann. Dies um so mehr, als gar nicht alle Tonarten klar voneinander abgegrenzt sind. So findet sich nach Blümer der Ausdruck der »Verzweiflung« bei Des-, D-, F-, und B-moll, die Bedeutung der Sexualität bei C-, E-, H-dur und C-es-dur.

Insbesondere Schriften, die der anthroposophischen Lehre nahestehen, sahen in Richard Wagners Musikdramen entsprechendes Gedankengut kompositorisch umgesetzt: Beckh zum Beispiel sieht die Tonarten vor allem unter kosmologischen

Gesichtspunkten: Die 12 Durtonarten des Quintenzirkels werden zu je drei »Kreuzen« gruppiert (Beckh 1937, S. 26, 103, 135, 165), dem »Kreuz des Physischen« (C-, A-, Fis- und Es-dur), dem »Kreuz des Ätherischen« (F-, D-, H- und As-dur) und dem Kreuz des »Seelisch-Empfindenden« (G-, E-, Des- und B-dur). Es ist naheliegend, dass dementsprechend Blümers und Beckhs Interpretationen der Tonartenverwendung kaum Übereinstimmungen aufweisen. Sieht Blümer in C-dur »Licht, Auferstehung«, »Phallus«, »die nach Erfüllung verlangende Liebe«, so sieht Beckh darin »klares Licht, Reinheit«, »willenshafter und ich-hafter Charakter«; sieht Blümer in Es-dur die Tendenz zu »männlichem Ernst und Selbstbewusstsein«, »Verbundenheit mit der Natur«, so sieht Beckh darin »Wintersonnenwende«, »Sichemporwenden zum Licht«; sieht Blümer E-dur als »Idee der Liebe im platonischen Sinne« und »erotisch im sexuellen Sinne«, so interpretiert Beckh die Tonart im Sinne von »wärmste aller Tonarten«, die »Schlummertonart«, als »das Göttliche berührend«. Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, wie weit die Interpretationen auseinandergehen. Vergleicht man nun noch Franz Dubitzkys und Max Seilings Deutungen mit denjenigen Beckhs und Blümers, so scheint sich die so umfassende Tonartensymbolik in Beliebigkeit aufzulösen.

Beispiel B-dur:

Dubitzky: »Ausdruck der Treue«;

Seiling: »edel, aber ohne Glanz«;

Beckh: »Ahnung des Lichtes, die Hoffnung des Lichtes«;

Blümer: »Brautstand, platonische Liebe, Werbung«, »Preisgesänge«, »der freie Held, Freiheitsdrang«.

Beispiel: Cis-moll

Dubitzky: (keine Erwähnung);

Seiling: »tiefernster Klang«;

Beckh: »Schwermut und Sehnsucht«;

Blümer: »der verborgene Sinn für das, was noch nicht gegenwärtig ist«.

Ursache für diese starken Divergenzen ist zum einen, dass man Wagners Tonartensymbolik völlig losgelöst von traditionellen Tonart/Affekt- bzw. Tonart/Gefühl-Zuordnungen betrachtete, also – wie oben angedeutet – eigenen philosophischen bzw. musikästhetischen Anschauungen folgte, anstatt dem musikästhetischen Gedankengut des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Zum anderen ließ man sich von der Idee einer engen Verbindung von »Leitmotiv« und Tonarten leiten, ohne kritisch zu hinterfragen, ob der Bedeutungskatalog der Motive überhaupt für eine Analyse der Tonartenverwendung angemessen ist, und ob eine enge Bindung einzelner Tonarten an Motive überhaupt mit Wagners Hinweis auf ein das ganze Kunstwerk durchziehendes *Gewebe von Grundthemen* und mit der *Verwertung* [von Grundthemen] *für den musikalischen Satzbau* (Wagner 1879/1913, S. 185) in Einklang zu bringen wäre. Schließlich ließ man auch Wagners eigene Stellungnahme

zur Tonartencharakteristik völlig außer Acht. Diese ist in einem Brief an Theodor Uhlig vom 31. Mai 1852 enthalten: *Hing man sich also an die ›Individualität‹ der tonarten, so hing man sich an eine chimäre, die allerdings früher bei uns eben so gut zum dogma geworden war, wie der liebe Gott. Dagegen werden an den Instrumenten, und endlich an der menschlichen Stimme mit dem worte, die tonarten, wie die töne überhaupt, erst charakteristisch [...] es ist daher eine kritiklose halbheit, wenn ich die tonart für sich nehme und das instrument wohl gar nicht, oder wiederum für sich nehme.* Im folgenden soll Wagners Verwendung von Tonarten vor dem Hintergrund der traditionellen Symbolik einiger Tonarten im 18. und 19. Jahrhundert betrachtet werden. Hierbei wird keine vollständige Übersicht über Wagners Opern und Musikdramen angestrebt, sondern es sollen einzelne Werke aus unterschiedlichen Schaffensphasen im Hinblick auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Tonartenverwendung untersucht werden.

In dem Frühwerk »Die Feen« (1833/34) gibt es noch kein Gewebe von charakteristischen Motiven, das demjenigen späterer Musikdramen vergleichbar wäre. So ist die Tonartenverwendung hier losgelöst von diesem Aspekt zu betrachten. Sie folgt in dieser Oper durchaus traditioneller Symbolik.

Die gleichnamigen Dur- und Molltonarten E-dur/e-moll, D-dur/d-moll und F-dur/f-moll werden in kontrastierendem Sinne eingesetzt.

E-dur: Tonart der glücklichen, schönen Feen- und Elfenwelt, des Himmels.

e-moll: Tonart der schrecklichen Geisterwelt, der Hexe Dilmovaz und des unterirdischen Reiches.<sup>4</sup>

Die Verwendung von E-dur als Tonart, die auf das Jenseits verweist, lässt sich bereits im 18. Jahrhundert nachweisen (Auhagen 1983, S. 406). Alexander Ringer weist in seinem Beitrag zu Wagners Tonartensymbolik darauf hin, dass Wagner vermutlich die im Jahre 1806 veröffentlichte Musikästhetik Daniel Schubarts gekannt haben dürfte (Ringer 1987, S. 39). Schubart schreibt E-dur »lautes Aufjauchzen, lachende Freude« zu (Schubart 1806, S. 377ff.). Dies dürfte auf die Zuschreibung von Helligkeit und Stärke zu Tonarten mit Kreuzvorzeichnung zurückzuführen sein, die ebenfalls schon seit dem 18. Jahrhundert nachzuweisen ist (Auhagen 1983, S. 402ff.).

D-dur: wird verwendet für Sätze, in denen es um Mut, Kampf und Sieg geht.

D-moll: wird demgegenüber verwendet für Sätze, in denen es um Angst und Schrecken geht.<sup>5</sup>

Auch die Verwendung von D-dur folgt traditionellen Mustern, die sich bereits im frühen 18. Jh. nachweisen lassen und eng mit dem Gebrauch von ventillosen Trompeten in D-Stimmung zusammenhängen. In dieser Tradition steht Schubarts Beschreibung von D-dur als Tonart »des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschrey's, des Siegsjubels«.

F-dur: Gebet um Erlösung Arindals.

F-moll: tiefe Verzweiflung, dem wahnsinnigen Arindal zugeordnet.<sup>6</sup>

In diesem Fall ist die Verwendung der Molltonart der Tradition verpflichtet. Basierten die Symbole von D-dur und E-dur auf der ursprünglichen Koppelung

mit dem Einsatz von Trompeten bei Feldzügen, Siegesfeiern und Trauerfeierlichkeiten (im letztgenannten Fall dem Einsatz gestopfter und daher transponierender Trompeten) sowie auf der Kreuzvorzeichnung, so liegt traditionelle Symbolik von F-moll in der B-Vorzeichnung begründet. Schon Johann Mattheson ordnet dieser Tonart »eine gelinde und gelassene / wiewol dabey tieffe und schwere / mit etwas Verzweiffung vergesellschaftete / toedliche Hertzens-Angst« zu sowie »Grauen« und »Schauder« (Mattheson 1713, S. 236ff.). Schubart folgt dieser Tradition mit der Charakterisierung »tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht«.

In der Oper »Der Fliegende Holländer« (1840-1841) sind die charakteristischen Motive, die mit dem Holländer bzw. Senta verbunden sind, keiner einzelnen Tonart starr zugeordnet. Vielmehr gibt es auch hier eine an traditionellen Zuweisungen orientierte Tonartensymbolik, losgelöst von einzelnen Motiven. Dem D-moll, in dem die Oper beginnt und das beim ersten Auftreten einer Variante des dem Holländer zugeordneten Quart/Quint-Motivs erklingt, wird das D-dur des Schlusses der Oper gegenübergestellt. Dem B-Tonartenbereich, der im ersten Aufzug vorherrscht, wird im 2. Akt die Szene mit Senta und dem Holländer in E-dur gegenübergestellt, wobei der Erlösungsgedanke wiederum zur Symbolik dieser Tonart im 18. Jh. in Beziehung steht. Auch in dieser Oper scheint es Wagner also vor allem um Kontrastierung von Tonarten zu gehen.

Das Bühnenfestspiel »Der Ring des Nibelungen« (1848/1853-1874) wurde von Alexander Ringer untersucht. Ringer weist nach, dass Des-dur und verwandte Tonarten der Sphäre Wotans zugeordnet sind, wobei Schubarts Charakterisierung als »schieler Tön« die Zuordnung zu der vielschichtigen Figur Wotans angeregt haben könnte (Ringer 1987, S. 39). Demgegenüber folge die Verwendung von Es-dur im »Rheingold« den Vorstellungen Schubarts als Tonart der Liebe und der Andacht, denn die zentrale Botschaft des Ringes, Erlösung durch Liebe, werde hier eingeführt (Ringer 1987, S. 40). Einschränkung ist allerdings anzumerken, dass bereits das Vorspiel zum »Rheingold« im Rahmen der Tonart Es-dur viele Bedeutungsschichten entfaltet, wie Gerd Rienäcker detailliert herausgearbeitet hat: »Die heile Es-dur-Welt, sie hat einen seltsamen Unterton; nicht allein birgt sie Keime ihres Zerfalls; sie feiert, im endlosen Ausbreiten, schon den Abschied – den Abschied im Aufbau!« (Rienäcker 2001, S. 255).

Aus der Spätzeit sei abschließend das Bühnenfestspiel »Parsifal« (1877-1882) betrachtet. Gerd Rienäcker hat auf die vielfältigen biblischen Bezüge der Handlung und der Figuren hingewiesen (Rienäcker 2001, S. 335ff.) und so ist es naheliegend, dass auch die Tonarten in den Kreis der symbolhaft eingesetzten musikalischen Mittel einbezogen werden. Das Gewebe charakteristischer Motive ist in diesem Werk so stark durchgearbeitet (häufige und ständig variierende Wiederkehr solcher Motive), dass eine Bindung eines Motivs an nur eine Tonart unmöglich ist. Eine Tonart, As-dur, spielt aber eine besondere Rolle: sie ist Grundtonart

des Vorspiels und Tonart zweier Motive, die dem Gralsbereich zugeordnet sind. As-dur als »Gralstonart« bildet einen tonalen Rahmen, in dem anderen Tonarten lokal eine bestimmte Bedeutung zukommt, beispielsweise H-moll als Tonart von Klingsors Zauberschloss im 2. Aufzug (Rienäcker 2000, S. 81). Schubarts Charakterisierungen der Tonarten können in diesem Fall nicht als Vorbild gedient haben, denn As-dur ist für ihn »der Gräberton« und H-moll der »Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals«. Eher dürfte der Aspekt der Kontrastierung von Tonartensphären des Quintenzirkels für die Wahl dieser Zuordnungen von Bedeutung gewesen sein.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Richard Wagner in der symbolischen Verwendung der Tonarten gerade in den Frühwerken<sup>7</sup> an eine Tradition des 18. Jh. anknüpft. Hierbei weist er den Tonarten bestimmte Bedeutungsbe-  
reiche zu: eine Tonart ist also nicht starr mit einem Affekt oder einer Stimmung verknüpft, sondern charakterisiert konkurrierende Welten, Mächte, Personen. In späteren Werken ist die charakterisierende Verwendung von Tonarten nicht als unmittelbares Aufgreifen einer Tradition zu interpretieren. Vielmehr erhalten die Tonarten hier ihre Bedeutung in erster Linie durch die Kontrastierung mit anderen Tonarten.

#### LITERATUR

Auhagen, Wolfgang (1983). *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main, Bern, New York.

Beckh, Hermann (1937). *Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner mit besonderer Berücksichtigung des Wagner'schen Musikdramas*. Stuttgart.

Blümer, Hans (1958). *Über die Tonarten-Charakteristik bei Richard Wagner*. Diss. phil. München 1958.

Dubitzky, Franz (1913). *Der Charakter der Tonarten bei Wagner* in: Die Musik, 12. Jg., Heft 15, S. 158-170 und Heft 16, S. 222-239.

Mattheson, Johann (1713). *Das Neu-Eroeffnete Orchestre*. Hamburg.

Moser, Hans-Joachim (1934). *Die Tonartenverteilung im Lohengrin* in: Die Musik, 26. Jg., Berlin 1933-34, S. 249-254.

Rienäcker, Gerd (2000). *Vorträge und Aufsätze 1982-2000*. Berlin.

- Rienäcker, Gerd (2001). *Richard Wagner. Nachdenken über sein »Gewebe«*. Berlin.
- Ringer, Alexander (1987). *Richard Wagner and the language of feeling* in: Wagner in retrospect: A centennial reappraisal, S. 37-43. Amsterdam.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel (1806). *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.*, Hg. Ludwig Schubart. Wien.
- Seiling, Max (1916). *Der Charakter der Tonarten in den Werken Richard Wagners* in: Bayreuther Blätter, Bd. 39, S. 41-56.
- Wagner, Richard (1852/1979). *Sämtliche Briefe.*, Hg. Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 4. Leipzig.
- Wagner, Richard (1879/1913). *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* in: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Hg. Wolfgang Golther, S. 176-193. Berlin.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Blümer (1958), S. 27, 50, 68, 72, 76, 83, 85, 96, 109, 110, 122, 132, 134f., 145, 157, 162, 164, 166, 174, 184, 186, 193, 201, 204, 212, 221, 224, 227, 230, 233, 240, 247, 250.
- <sup>2</sup> C-dur: 8, G-dur: 12, D-dur: 4, A-dur: 5, E-dur: 5, H-dur: 9, Fis-dur: 2, Cis-dur: 4, Fes-dur: 1, Ces-dur: 3, Ges-dur: 5, Des-dur: 2, As-dur: 9, Es-dur: 3, B-dur: 8, F-dur: 6.
- <sup>3</sup> A-moll: 9, E-moll: 3, H-moll: 9, Fis-moll: 1, Cis-moll: 1, Gis-moll: 3, Ges-moll: 2, Des-moll: 1, As-moll: 9, Es-moll: 6, B-moll: 9, F-moll: 8, C-moll: 3, G-moll: 9, D-moll: 2.
- <sup>4</sup> Diese Interpretation basiert auf dem Chor der Feen »Schwinget Euch auf« (1. Akt), der Szene im reizenden Feengarten (1. Akt), Ada: »Es huldigt mir die Feenwelt« (2. Akt), dem Finale im Feenpalast, Arindal: »Ich seh' den Himmel dort sich öffnen« (3. Akt), Gernot: »War einst 'ne böse Hexe wohl« (1. Akt) sowie dem Chor der Erdgeister »Ihr Geister, auf« (3. Akt).
- <sup>5</sup> Diese Interpretation basiert auf Ada: »Begeistern wird auch ihn die Liebe und Mut zum Kampfe ihm verleihn« (2. Akt), Chor der Krieger: »Triumph, wir sind befreit« (2. Akt), Chor: »Weh uns, weh, wir sind geschlagen« (2. Akt), Chor des Volkes und der Krieger: »Hört ihr des Sturmes Brausen« (2. Akt), Chor »Welch neues Unheil« (2. Akt).
- <sup>6</sup> Diese Interpretation basiert auf dem Chor »Allmächtiger« (3. Akt), Lora: »O mußt du Hoffnung schwinden« (2. Akt) sowie der Szene Arindal im *Wahnsinn* (3. Akt).
- <sup>7</sup> Auch in der hier nicht behandelten Oper *Rienzi* (1838/40) lässt sich die traditionelle Verwendung von E-dur, Es-dur und f-moll nachweisen (Auhagen 1983, S. 346).