

Zur Entwicklung der Leitmotivtechnik – Weber, Berlioz, Wagner

Stefan Prey

Der folgende Text ist ein Vortrag. Er wurde gehalten im Rahmen des *1. Berliner Wagner-Seminars* am 28. Oktober 2006, veranstaltet von der *Deutschen Richard-Wagner-Gesellschaft e. V.* in Zusammenarbeit mit der *Universität der Künste Berlin*.

Wagners Leitmotivtechnik hat die Oper dauerhaft verändert. Die meisten Opernkomponisten nach Wagner haben sich damit auseinandergesetzt, z. B. Tschaikowski, Puccini, Richard Strauss und Alban Berg.

Die leitmotivische Kompositionstechnik in Wagners *Ring* brach mit vielen Traditionen. Sie war also revolutionär, aber sie war nicht voraussetzungslos. Es gibt eine Vorgeschichte. Einige Stationen davon möchte ich Ihnen vorführen. Ich beginne mit Webers großer romantischer Oper *Euryanthe* von 1823.

Ein gewisses Verständnis der Handlung ist erforderlich. Zuerst das Personentableau:

	Frau	Mann
gut	Euryanthe	Adolar
böse	Eglantine	Lysiart
Geist	Emma, Adolars Schwester	

Es gibt ein gutes Paar, Euryanthe und Adolar, und ein böses, Eglantine und Lysiart. Außerdem gibt es noch einen Geist. Adolars Schwester Emma hat ihren Gatten Udo verloren. Darüber war sie so verzweifelt, dass sie sich umgebracht hat. Sie hat Gift aus einem Ring getrunken. Wegen dieser Sünde ist sie zu einem Geist geworden. Als Geist ist sie Adolar und Euryanthe erschienen und hat ihnen offenbart, was sie getan hat und wie sie erlöst werden kann: Die Tränen der Unschuld müssen auf den Ring fallen und die Treue muss den Mörder retten. Adolar und Euryanthe halten dies geheim. Das war die Vorgeschichte. Nun zur Handlung.

Adolar besingt die Treue der Frauen. Lysiart erklärt ihn für naiv. Darauf wetten Adolar und Lysiart um Euryanthes Treue. Lysiart muss einen Beweis für Euryanthes Untreue bringen. Preis ist das Hab und Gut des jeweils anderen.

Szenenwechsel: Eglantine fragt Euryanthe, warum sie so bedrückt sei. Euryanthe weicht erst aus, aber auf Eglantines Drängen erzählt sie ihr von Emmas Erscheinen und verrät ihr Emmas Worte.

Weber, Euryanthe, 1. Akt, Emmas Bekenntnis

Largo

Euryanthe

Die ihr der Lie-be Thrä-nen Herz an Herz so se-lig
wei-net, hört' mich an! Auch mir strahlt einst dies gold-ne Licht, mein
U - do lieb - te mich zart und treu. Er fiel in blut' - ger
Schlacht! da war mein Le-ben mir kein Le-ben mehr, aus gift-er-füll-tem Ring sog ich den
Tod! Weh die-ser That, die mich vom Heil ge - schie-den! Ge-trennt von

8 Violini con sordino, Flöten

U - do irr' ich durch die Näch - te! O weint um mich! nicht
eh' kann Ruh' mir wer - den, bis die - sen Ring, aus dem ich Tod ge - trun - ken, der
Un - schuld Thrä - ne netzt im höch - sten Leid, und Treu' dem Mör - der Ret - tung beut für Mord!

Die Singstimme ist rezitativisch behandelt. Das Orchester charakterisiert Emma, ihre Existenz als Geist, ihren Kummer und ihre Unerlöstheit. Der Klang wirkt eigentümlich zerbrechlich und körperlos. Instrumentiert ist er durch acht Violinen mit Dämpfern. Emma ist ein Geist.

Das Thema steht in Dur. Das Dur ist aber erheblich getrübt. Es erklingen viele scharfe Dissonanzen, die üblichen Mittel, um Seelenqualen musikalisch darzustellen. Emma leidet.

Das Thema hat keinen richtigen Schluss. Es schließt nicht mit einer Kadenz, sondern mit einem Halbschluss. Emma ist unerlöst.

Das hören wir uns jetzt an. Achten Sie bitte besonders auf den Klang des Orchesters.

Hörbeispiel 1 – Das waren Jessye Norman als Euryanthe und die Staatskapelle Dresden unter Marek Janowski.

Weiter in der Handlung: Eglantine stiehlt den Ring und gibt ihn Lysiart. Lysiart zeigt den Ring öffentlich als Beweis für Euryanthes Untreue, verrät das Geheimnis und gibt Euryanthe den Ring zurück. Euryanthes Tränen fallen auf den Ring. Die erste Bedingung für Emmas Erlösung ist erfüllt.

Alle sind davon überzeugt, dass Euryanthe dem Lysiart das Geheimnis verraten hat, weil sie ihn geliebt hat. Euryanthe hatte aber gar nichts mit Lysiart, sondern hat ihrer

vermeintlichen Freundin ein Geheimnis verraten. Euryanthe sagt aber nichts zu ihrer Verteidigung.

Adolar führt Euryanthe in den Wald und will sie töten. Da erblickt Euryanthe ein Ungeheuer. Um Adolar zu retten, will sie sich dem Ungeheuer freiwillig opfern. Sie vergilt Adolar seine Mordabsicht mit Treue. Damit wird die zweite Bedingung für Emmas Erlösung erfüllt.

Adolar lehnt ab, dass sich Euryanthe für ihn opfert. Er tötet das Ungeheuer. Weil Euryanthe ihn hatte retten wollen, verzichtet er darauf, sie zu töten. Stattdessen verlässt er sie.

Szenenwechsel: Eglantine und Lysiart wollen heiraten. Beim Hochzeitszug stockt Eglantine, ihr erscheint Emmas Geist. Darüber gerät sie außer sich, verrät ihre eigene Schuld und Euryanthes Unschuld.

Weber, Euryanthe, 3. Akt, Eglantine sieht Emmas Geist

Largo

Eglantine

Sieh! Em-ma steigt aus dunk-ler Gruft, sie win-ket mir mit star-rer Hand, was for-derst du zu-rück der Ra-che Pfand? Ich gab es hin, die Un-schuld zu er - mor - den!

8 Violini con sordino, Flöten

The image shows a musical score for Eglantine's aria. It consists of a vocal line and an orchestral accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, marked 'Largo'. The lyrics are: 'Sieh! Em-ma steigt aus dunk-ler Gruft, sie win-ket mir mit star-rer Hand, was for-derst du zu-rück der Ra-che Pfand? Ich gab es hin, die Un-schuld zu er - mor - den!'. The orchestral accompaniment features 8 violins with sordino and flutes. The score is divided into two systems, with the second system continuing the vocal line and the orchestral accompaniment.

Im Orchester erklingt dasselbe Thema wie an der Stelle, an der Euryanthe von Emmas Geist erzählt. Wir hören die letzten Takte des Hochzeitsmarschs, Eglantines Stocken und ihre Vision von Emmas Geist.

Hörbeispiel 2 – Die Eglantine wurde gesungen von Rita Hunter.

Musikgeschichtlich scheint mir folgendes wichtig: Das Thema charakterisiert nicht nur, sondern es bekommt zusätzlich auch noch eine Bedeutung. Es ist ein musikalisches Zeichen für Emmas Geist. Damit wird das Thema zum Leitmotiv. Es ist nicht auf eine einzelne Stelle beschränkt, z. B. eine Arie oder ein Ensemble, sondern erscheint an verschiedenen Stellen der Oper.

Weiter in der Handlung: Die Bösen sind besiegt. Euryanthes Unschuld ist offenbar. Adolar und Euryanthe sind wieder vereint. Da hat Adolar eine Vision: Er erkennt, dass Emma erlöst ist.

Weber, Euryanthe, 3. Akt, Erlösungsvision

Adolar

Largo *dolce*

8 Violini con sordino, Flöten

Ich ah-ne Em-ma! se - lig ist sie jetzt. Der

Un-schuld Thrä-ne hat den Ring be-netzt. Treu' bot dem Mör-der Ret-tung an für Mord,

e - wig ver - eint mit U - do weilt sie dort. Fl. Klar.

Besonders wichtig ist mir dabei, dass sich das Emma-Motiv erheblich wandelt. Die körperlose Instrumentation bleibt, aber das Emma-Motiv erklingt in ungetrübtem Dur. Statt der scharfen Dissonanzen erscheinen milde. Emmas Qualen sind vorbei. Die Harmonik ist stabil. Das Motiv endet mit einem vollkommenen Ganzschluss: Emma ist erlöst. Wir hören den Jubel von Euryanthe und Adolar und Adolars Vision.

Hörbeispiel 3 – Das war Nicolai Gedda als Adolar.

Insgesamt unterscheidet sich das Emma-Motiv also in mehrfacher Hinsicht von einem traditionellen Opernthe-ma:

- Es hat eine Bedeutung
- Es ist formal unabhängig von der einzelnen Nummer
- Es wird je nach Kontext variiert

Dies sind die Eigenschaften, die ein Motiv zum Leitmotiv machen. Das Emma-Motiv kann also zu Recht als Leitmotiv bezeichnet werden.

*

Eine andere Form der Leitmotivtechnik gibt es in Berlioz' *Symphonie fantastique* von 1830. Das Werk ist eine Programmsymphonie. Sie handelt von einem jungen Musiker, der sich in eine Frau verliebt. Das Bild der geliebten Frau zeigt sich seinem geistigen Auge nie, ohne mit einem musikalischen Gedanken verbunden zu sein. Dieses musikalische Bild und dessen Vorbild verfolgen ihn unaufhörlich, wie eine doppelte *Idée fixe*.

Berlioz, *Symphonie fantastique*, 1. Satz, Hauptthema (*Idée fixe*)



Diese *Idée fixe* ist das Hauptthema des ersten Satzes. Wir hören ein paar Einleitungstakte und dann das Thema:

Hörbeispiel 4 – Das waren die London Classical Players unter Roger Norrington.

Im ersten Satz wird dieses Thema symphonisch verarbeitet, ganz in der Tradition Beethovens. Das lässt sich gut am Beginn der Durchführung beobachten.

Berlioz, Symphonie fantastique, 1. Satz, Beginn der Durchführung

Das Thema erscheint in den Bässen. Es wird auf seine ersten vier Takte verkürzt. Es wird halbtöne aufwärts sequenziert, dadurch geht die tonale Stabilität verloren. Nach und nach wird es noch weiter verkürzt, auf zwei Takte, schließlich auf einen. Die Abschnitte sind durch Klammern bezeichnet. Dabei geht es über in eine Akkordbrechung, der ihre Herkunft aus dem Thema nicht mehr anzusehen wäre, hätte man nicht den Prozess ihrer Entstehung erlebt.

Das hören wir uns jetzt an:

Hörbeispiel 5

So viel zur symphonischen Verarbeitung.

Das Thema ist nun aber nicht nur Hauptthema des ersten Satzes, sondern es kehrt auch noch in allen anderen Sätzen wieder. Das entspricht nicht mehr der Tradition. Zwei Beispiele sollen das veranschaulichen.

Im vierten Satz träumt der Künstler, seine eigene Hinrichtung zu erleben. Kurz vor dem tödlichen Schlag, als letzter Gedanke, erscheint ihm noch einmal das Bild der Geliebten. Das Thema wird abrupt durch einen Tutti-Schlag abgebrochen.

Berlioz, Symphonie fantastique, 4. Satz, Die Hinrichtung

The image shows the beginning of the 4th movement of Berlioz's Symphonie fantastique. It consists of three systems of musical notation. The first system is for strings, marked 'Tutti' and 'ff'. The second system includes a Clarinet part and strings marked 'pp' and 'Tutti Streicher pizzicato'. The third system includes woodwinds and percussion, marked 'Bläser', 'Tutti', and 'Pauken ff'.

Das hören wir jetzt. Das Klangbeispiel beginnt ein paar Takte früher als das Notenbeispiel.

Hörbeispiel 6

Im fünften Satz sieht sich der Künstler in der Hölle. Dort erscheint ihm die Geliebte wieder, jetzt teuflisch verzerrt, als Hexe in einem Hexentanz. Die *Idée fixe* verwandelt sich in eine ordinäre Tanzmelodie. Sie wird von der Es-Klarinette gespielt, einem besonders schrillen Instrument.

Berlioz, Symphonie fantastique, 5. Satz, Das gemeine Tanzlied

The image shows the beginning of the 5th movement of Berlioz's Symphonie fantastique. It consists of two systems of musical notation. The first system is for the Es-Klarinette (E-flat Clarinet) and the second system is for the strings. The Es-Klarinette part features trills (tr) and is marked 'tr'.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a top staff with a melodic line featuring a trill and a 'Picc.' marking, a middle staff with chords, and a bottom staff with a trilled bass line. The second system continues with similar notation, including trills in both the upper and lower staves.

Wir hören das Thema zweimal, erst von der milderen C-Klarinette gespielt, dann von der schrillen Es-Klarinette:

Hörbeispiel 7

Neu im Vergleich zu Weber ist Folgendes: Das Leitmotiv oder die *Idée fixe* stellt Gedanken dar. Sie ist das wichtigste Thema der Symphonie, und sie wird symphonisch verarbeitet.

*

An Weber und Berlioz knüpft Wagner an, und zwar auch schon vor dem *Ring*. Lohengrin ist ein höheres Wesen, ein Gralsritter. Sobald das jemand erfährt, muss Lohengrin die menschliche Gesellschaft verlassen. Wenn er gefragt wird, wer er sei, darf er allen Menschen die Antwort verweigern, nur einem nicht: seiner Braut Elsa. Deshalb nimmt er Elsa das Versprechen ab, ihn nie nach seiner Identität zu fragen. Dieses Frageverbot ist ein Leitmotiv.

Wagner, Lohengrin, 1. Akt, Das Frageverbot

The image shows a musical score for Wagner's opera. It features two staves of music with German lyrics underneath. The first staff has lyrics: "Nie sollst du mich be - fra - gen, noch Wis-sens Sor-ge tra - gen, wo -". The second staff has lyrics: "her ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam' und Art!". The music is in a key with three flats and a 3/4 time signature.

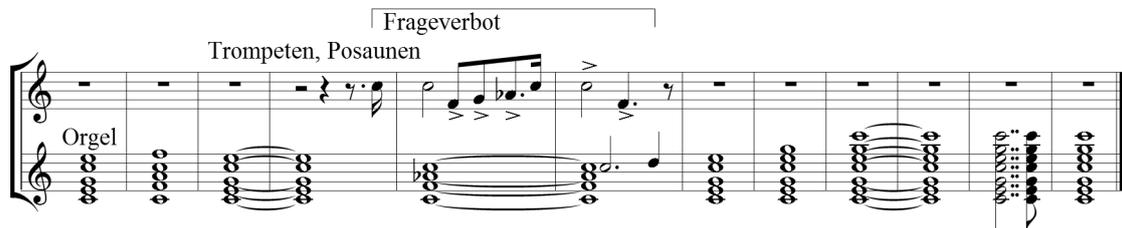
Das hören wir uns jetzt an:

Hörbeispiel 8 – Das waren Jess Thomas als Lohengrin und Elisabeth Grümmer als Elsa. Es spielten die Wiener Philharmoniker unter Rudolf Kempe.

Nun gibt es im *Lohengrin* eine schurkische Intrigantin: Ortrud. Ortrud sagt sinngemäß zu Elsa: Der Fremde – Lohengrin – hat beim Gottesurteil betrogen. Er ist nicht rein und edel, sondern er ist ein böser Zauberer. Das ist der Grund, weshalb er die Frage verboten hat. Elsa ist hin- und hergerissen zwischen der Liebe zu ihrem Bräutigam und Ortruds Verdächtigung. Dies zeigt sich besonders am Schluss des zweiten Akts. Man feiert die Hochzeit von Lohengrin und Elsa, die Menge zieht ins Münster. Vor dem Eintritt ins Münster erblickt Elsa Ortrud und erschrickt. Das Orchester verrät uns, warum.

Wagner, *Lohengrin*, 2. Akt, Elsas Angst

(Hier hat der König mit dem Brautpaar die höchste Stufe zum Münster erreicht; Elsa wendet sich in großer Ergriffenheit zu Lohengrin, dieser empfängt sie in seinen Armen. Aus dieser Umarmung blickt sie mit scheuer Besorgnis rechts von der Treppe hinab und gewahrt Ortrud, welche den Arm gegen sie erhebt, als halte sie sich des Sieges gewiß; Elsa wendet erschreckt ihr Gesicht ab.)



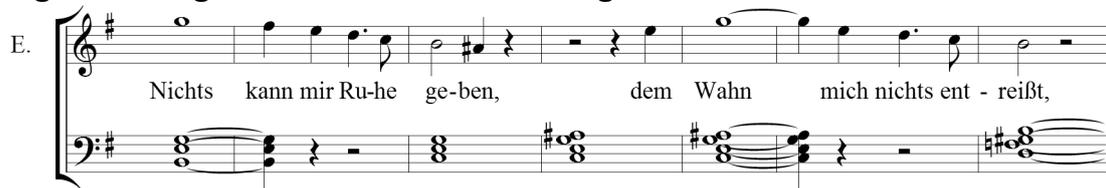
Die Blechbläser spielen das Motiv des Frageverbots. Elsa spürt den Drang, die verbotene Frage zu stellen. Wir hören die Menge jubeln und dann den instrumentalen Abschluss mit dem Frageverbot:

Hörbeispiel 9

Die Musik kann hier also sogar Gedanken und Gefühle ausdrücken, die Elsa vor der Umwelt verbirgt.

Ähnliches geschieht im dritten Akt. Gleich nach der Hochzeit – das Paar ist allein – wird deutlich, dass Elsa unbedingt Lohengrins wahres Wesen erfahren will. Die Frage kündigt sich an. Im Orchester erklingt das Motiv des Frageverbots. Beiden, Elsa und Lohengrin ist die Gefahr bewusst. Beide denken wohl an das Frageverbot. Keiner spricht es direkt aus, aber wir hören ihre Gedanken und ihre Angst:

Wagner, *Lohengrin*, 3. Akt, Elsa stellt die Frage



E. als gelt' es auch mein Le - - ben, zu wis-sen, wer du

E. seist! Un - se - lig hol - der

L. Frageverbot El - sa, was willst du wa - gen?

Frageverbot

E. Mann, hör', was ich dich muß fra - gen! Den Na - - men sag' mir an! Wo -

L. Halt ein!

E. her die Fahrt? Wie dei-ne Art?

L. Weh dir! Weh uns! Was ta-test du?

Das klingt so:

Hörbeispiel 10

Wagner hat also auch schon vor dem *Ring* Leitmotive in der Oper verwendet, wie Weber. Wie Berlioz hat er sie dazu eingesetzt, Gefühle oder Gedanken auszudrücken, sogar solche, die verschwiegen bleiben oder gar unbewusst.

*

Nun komme ich zu dem ersten Werk, das Wagner ausschließlich in Leitmotivtechnik komponiert hat, dem *Ring des Nibelungen*. Die thematische Substanz besteht fast nur noch aus den Leitmotiven. Deshalb gibt es nicht mehr nur ein einziges Leitmotiv – wie in Berlioz' *Symphonie fantastique* – oder ein halbes Dutzend – wie in Webers *Euryanthe* oder im *Lohengrin*, sondern wesentlich mehr.

Das Neue der Technik wird an zwei Motiven besprochen, dem Speer-Motiv und dem Schwert-Motiv. Zweimal kommt es im *Ring* zum Kampf Speer gegen Schwert. Beim ersten Mal siegt der Speer, beim zweiten das Schwert.

Wir hören erst beide Motive einzeln, dann in Verbindung. Zuerst das Speer-Motiv.

Im *Rheingold* droht der Gott Donner, die Riesen anzugreifen. Wotan geht mit dem Speer dazwischen.

Wagner, Das Rheingold, 3. Szene, Wotan herrscht mit dem Speer

Donner [zu den Riesen]

Schon oft zahlt ich Rie - sen den Zoll. Kommt her, des

(Er schwingt den Hammer.)

Loh - nes Last wäg' ich mit gu - tem Ge - wicht

Wotan

Halt, du Wil - der! Nichts durch Ge - walt!

(Wotan seinen Speer zwischen die Streitenden ausstreckend.)

Speer-Motiv

Posaunen

Ver - trä - ge schützt mei - nes Spee - res Schaft: Spar' dei - nes Ham - mers Heft!

In dem Augenblick, in dem Wotan seinen Speer ausstreckt, erklingt in den Posaunen das Speer-Motiv. Es ist eine Tonleiter abwärts mit einem rhythmisch markanten Anfang. Die Stelle klingt so:

Hörbeispiel 11 – Das waren Siegfried Lorenz als Donner und James Morris als Wotan. Es spielte das Metropolitan Opera Orchestra unter James Levine.

Wagner hat seine Leitmotive auch symphonisch verarbeitet, wie Berlioz seine *Idée fixe*. Ein schönes Beispiel dafür ist ein Abschnitt aus dem Vorspiel zum dritten Akt des *Siegfried*. Hier wird das Speer-Motiv ähnlich verkürzt und sequenziert wie wir es bei Berlioz gehört haben.

Wagner, *Siegfried*, aus dem Vorspiel zum 3. Akt

Fünffmal setzt es ein, dabei beginnt es jedes Mal mit einem höheren Ton. Zu Anfang erfolgen die Einsätze im Abstand von zwei Takten, dann nur noch im Abstand von einem Takt. Das bewirkt eine Verdichtung. Wir hören es uns jetzt an. Das Klangbeispiel beginnt mit dem Anfang des Vorspiels, das Notenbeispiel mit dem Einsatz des Speer-Motivs.

Hörbeispiel 12

Das Speer-Motiv wird also symphonisch verarbeitet.

Jetzt zum Schwert-Motiv: Im ersten Akt der *Walküre* ist Siegmund in Lebensgefahr. Ohne Waffe ist er im Haus seines Todfeindes Hunding gelandet. Seine einzige Rettung ist ein Schwert, das sein Vater Wälse ihm versprochen hat. Er bricht in Verzweiflung aus. Plötzlich leuchtet das Feuer auf und der Schein fällt auf das Schwert. In diesem Augenblick erklingt das Schwert-Motiv. Anschließend wird es noch zweimal wiederholt.

Wagner, Die Walküre, 1. Akt, Siegmund sieht das Schwert

Siegmund

Wäl - se! Wäl - se! Wo ist dein Schwert, das star-ke

Schwert, das im Sturm ich schwän-ge, bricht mir her-vor aus der Brust, was wü-thend das

Herz noch hegt? Das Feuer bricht zusammen; es fällt aus der aufsprühenden Was
Gluth plötzlich ein greller Schein auf die Stelle des
Eschenstammes, welche Sieglindes Blick bezeichnet hatte,
und an der man jetzt deutlich einen Schwertgriff haften sieht.

Schwert-Motiv

8 gleisst dort hell im Glim - mer - schein? Welch' ein Strahl bricht aus der

8 E - sche Stamm? Des blin - den Au -

8 - ge leuch - tet ein Blitz: lus - tig lacht da der Blick.

Schwert-Motiv

Schwert-Motiv

Wir hören Siegmunds Ausbruch und das Aufleuchten des Schwertes:

Hörbeispiel 13 – Den Siegmund sang Gary Lakes

In beiden Fällen erscheinen die Motive so, dass ihre Bedeutung klar erkennbar ist. Nun zum ersten Kampf. Die Situation sieht so aus:

Wotan			Brünnhilde
	Speer	Schild	
und	gegen	und	
	Speer	Schwert	
Hunding			Siegmund

Siegmund und Hunding stehen sich kampfbereit gegenüber. Wotan muss verhindern, dass Siegmund den Kampf gewinnt. Das Schwert ist Wotans Werk und Wotans Geschenk. Es hat keine Macht gegen Wotan und zerbricht am Speer.

Im Einzelnen verläuft der Kampf so: Brünnhilde schützt Siegmund mit ihrem Schild und ermutigt ihn zum Angriff. Da erscheint Wotan, hält den Speer zwischen die Kämpfenden. Brünnhilde weicht mit dem Schild vor Wotan zurück. Dadurch lässt sie Siegmund ungeschützt. Siegmund greift an. Das Schwert zerbricht an Wotans Speer. Siegmund ist wehrlos. Hunding tötet ihn.

Musikalisch wird das so dargestellt:

Wagner, Die Walküre, 2. Akt, Siegmunds Tod

Brünnhilde

Triff ihn, Siegmund! Traue dem Schwert!

Walküren-Ritt

In dem Lichtglanze erscheint Brünnhilde, über Siegmund schwebend, und diesen mit dem Schilde deckend. Als Siegmund soeben zu einem tödtlichen Streiche auf Hunding ausholt, bricht von links her ein glühend röthlicher Schein durch das Gewölk aus, in welchem Wotan erscheint, über Hunding stehend und seinen Speer Siegmund quer entgegenhaltend.

Wotan

Zu-rück vor dem

Schwert-Motiv

Walküren-Ritt

(Brünnhilde weicht erschrocken vor Wotan mit dem Schilde zurück: Siegmunds Schwert zerspringt an dem vorgehaltenen Speere.)

(Dem Unbewehrten stösst Hunding seinen Speer in die Brust.)

Speer! In Stücken das Schwert!

Speer! In Stücken das Schwert!

Schwert-Motiv

Speer-Motiv

(Siegmund stürzt tot zu Boden: Sieglinde, die seinen Todesseufzer gehört, sinkt mit einem Schrei wie leblos zusammen.)

Für Brünnhilde erklingt das Motiv des Walkürenritts. Dazu kommt das Schwert-Motiv für Siegmunds Angriff. Dann erklingt die Kombination von Schwert- und Speer-Motiv. Das Speer-Motiv setzt sich durch. Das hören wir jetzt.

Hörbeispiel 14 – Das waren Hildegard Behrens als Brünnhilde und wieder James Morris als Wotan.

Beim Zusammenprall der Waffen erscheint das Schwert-Motiv nur kurz. Das Speer-Motiv dagegen wird ungehindert fortgesetzt. Es erklingt hier in Moll, ansonsten jedoch unverändert.

*

Nun zum zweiten Kampf von Speer und Schwert: Wotan heißt im *Siegfried* „der Wanderer“. Ich werde trotzdem von Wotan sprechen. Wotan und der Wanderer sind ein und dieselbe Person. Im dritten Akt *Siegfried* treffen Wotan und Siegfried aufeinander, Wotan mit dem Speer und Siegfried mit dem Schwert. Jetzt ist das Schwert aber nicht mehr Wotans Werk, sondern Siegfried hat es sich aus den Stücken neu geschmiedet. Wotan hat keine Macht mehr über das Schwert. Deswegen kann Siegfried mit dem Schwert den Speer zerschlagen.

Wagner, *Siegfried*, 3. Akt, Siegfried zerschlägt den Speer

The image shows a musical score for Wagner's *Siegfried*, Act 3. It features a vocal line for Siegfried and a piano accompaniment. The lyrics are: "schwing' dei - nen Speer: in Stü - cken spalt' ihn mein". A bracketed section of the piano accompaniment is labeled "Schwert-Motiv". The score is in G major and 4/4 time. The vocal line starts with a rest for 8 measures, then begins with the lyrics. The piano accompaniment features a prominent "Schwert-Motiv" in the right hand, which is a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

(Er haut dem Wanderer mit einem Schläge den Speer in zwei Stücken: ein Blitzstrahl fährt daraus ... Starker Donner ... begleitet den Schlag. Die Speerstücke rollen zu des Wanderer's Füßen. Er rafft sie ruhig auf.)

		Weber, <i>Euryanthe</i>	Berlioz, <i>Symphonie fantastique</i>	Wagner, <i>Lohengrin</i>	Wagner, <i>Ring</i>
Das Leit- motiv / Die idée fixe	hat eine Bedeutung ist formal unabhängig vom einzelnen Satz oder der einzelnen Nummer wird je nach Kontext variiert	+	+	+	+
	stellt Gefühle oder Gedanken dar, zum Teil sogar solche, die verschwiegen oder unbewusst bleiben		+	+	+
	wird symphonisch verarbeitet		+		+
Es gibt mehrere Leitmotive		+		+	+
Das wichtigste Thema oder die wichtigsten Themen sind Leitmotive			+	?	+
Die Leit- motive	sind die ausschließliche thematische Substanz des Werkes				+
	werden miteinander kombiniert				+

Wagners Revolution entspricht den beiden unteren Zeilen der Tabelle. In dieser Hinsicht ist seine Kompositionsweise im *Ring* tatsächlich vollkommen neu. Was die oberen Zeilen angeht, war sie jedoch eher eine schrittweise Entwicklung. Hier griff Wagner auf Kompositionstechniken zurück, die sich bereits bewährt hatten. Der Übergang zur Leitmotivtechnik im *Ring* kombinierte also Momente der schrittweisen Entwicklung und der völligen Neuorientierung.