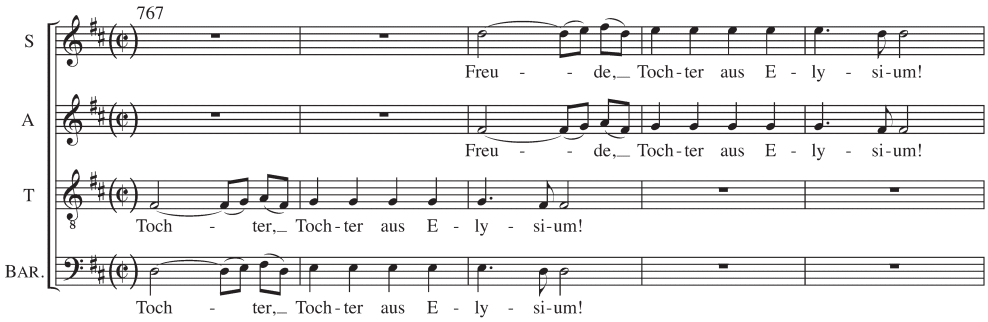


Abbildung 5 Beethoven, 9. Symphonie, 4. Satz, »Reprise 2«, T. 767–771 (Solostimmen)

Hier ereignet sich ein qualitativer Sprung (siehe Abbildung 5): Das Tempo erreicht plötzlich ein Alla breve *(Allegro ma non tanto)*, anstelle eines responsorischen Prinzips schließen sich Stimmenpaare zu analogen Gruppen antiphonisch zusammen, und die im Freudenthema narrativ ausgebreitete Struktur verdichtet sich in Text und Musik, indem die ersten beiden Verse poetisch komprimiert werden zu »Freude, Tochter aus Elysium« und die Stimmenpaare musikalisch bereits bei »Elysium« abkadenzieren. Dadurch wird das Freudenthema in einen ästhetisch neuen Raum versetzt. Wie um die Worte »Alle Menschen werden Brüder« nachdenklich hervorzuheben, retardieren demgegenüber innerhalb der »Reprise 2« zweimal Passagen den Vorwärtsdrang der Musik (*Poco adagio*, T. 810–813; T. 832–842), wobei insbesondere beim zweiten Mal eine vierstimmige, der Zeit entrückte Solopartie gattungsästhetische Wurzeln im pezzo concertato von Oper, Oratorium und sogar Messe erkennen lässt.[33] Inwieweit sind für diesen Schlusssatz, die Frage drängt sich auf, auch gattungsästhetische Quellen jenseits der symphonischen Tradition verantwortlich?

Gattungssynkretismus und musikalische Form

Wie ist, wenn man die Bedeutung der Schiller-Ode für die Neunte Symphonie aus einer Analyse der Funktionen erschließen will, die die Textschicht des Werkes erfüllt, der weltanschauungsmusikalische Zugriff des Komponisten auf die Dichtung

33 Vgl. das Grave der »Et vitam venturi«-Fuge der *Missa solemnis*, wo ähnlich die vier Solostimmen in langsamerem Tempo aus dem Tutti hervortreten (im »Credo«, Takte 439 ff.) Ein letztes Mal retardiert die Musik (»Maestoso«, T. 916–919) unmittelbar vor dem instrumentalen Ende. Dieses ist keine Coda, sondern schließt das Werk mit der motivischen Quintessenz des Quintfalls ab, dieweil das »majestätische« Tutti des Vokalschlusses dem hektischen Charakter der finalen Steigerungsanlage entgegenwirkt. Vgl. William Kinderman, »Beethoven's Compositional Models for the Choral Finale of the Ninth Symphony«, in: *Beethoven's Compositional Process*, hrsg. von dems., Lincoln: University of Nebraska Press, 1991, v. a. S. 165–186; sowie ders., »Beethoven's Symbol of Deity in the Missa solemnis and the Ninth Symphony«, in: *19th Century Music* 9 (1985), S. 102–118.

Mythos die Historie vielfältig durchdringt. Weder Kaulbach noch Liszt thematisierten das Faktum der Schlacht auf den katalaunischen Feldern, beide rekurrierten auf weitverzweigte, legendäre Transformationen des geschichtlichen Ereignisses.

Die für das mittlere 19. Jahrhundert maßgebliche historische Narration, auch ihrer sagenhaften Elemente, entstammt dem 1831 erschienenen Geschichtswerk *Etudes ou discours historiques sur la chûte de l'Empire Romain, la naissance et le progrès du Christianisme et l'invasion des barbares* des französischen Schriftstellers François René Vicomte de Chateaubriand (1768–1848). In dieser dreibändigen Darstellung des Untergangs des römischen Weltreichs, die im Sinne der europäischen Romantik das Christentum zum Ziel der historischen Entwicklung erklärt, findet sich im zweiten Band, wo unter Verlagerung des Schlachtorts nach Rom die Sitten geschildert werden, die folgende Passage:

> »Dans un fragment de Damascius, on lit qu'Attila livra une bataille aux Romains, aux portes de Rome: tout périt des deux côtés, excepté les généraux et quelques soldats. Quand les corps furent tombés, les âmes restèrent debout, et continuèrent l'action pendant trois jours et trois nuits: ces guerriers ne combattirent pas avec moins d'ardeurs morts que vivants«.[23]

Die mythische Überhöhung der Schlacht, in der laut Chateaubriand nicht weniger als 162 000 Krieger fielen, geht auf den griechischen Philosophen Damaskios aus dem sechsten Jahrhundert zurück, der schrieb, noch die toten Krieger hätten auf der Ebene von Geistern den erbitterten Kampf fortgesetzt.[24] Dieser Konstellation zweier Parteien, die eine Komposition nach dem Muster der Battaglia vorzeichnet, fügte Chateaubriand ein weiteres Element, ein entscheidendes, hinzu: das Christentum. Der Konflikt zwischen den naturwüchsigen, moralisch starken »Barbaren«, als welche die Hunnen geschildert werden, und den zivilisierten, dekadenten »Römern«, deren Kultur dem Untergang geweiht ist, kennt universalhistorisch keinen Sieger außer jener dritten Macht, die geistig-religiös eine neue Epoche, die Zeit der Erlösung, herbeiführt.

Nachdem der Architekt Leo von Klenze seinen Maler-Kollegen Friedrich Kaulbach im Jahre 1833 auf Chateaubriands Schilderung hingewiesen hatte, machte Kaulbach sie zum Ausgangspunkt eines künstlerischen Projektes,[25] das Liszt später zum symphonischen Werk inspirieren sollte. Berühmter als frühe Bildversionen wurde das monumentale Wandgemälde, das Kaulbach für das Treppenhaus des Neuen

23 Zit. nach Annemarie Menke-Schwinghammer, *Weltgeschichte als ›Nationalepos‹. Wilhelm von Kaulbachs kulturhistorischer Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1994, S. 50.

24 Eine nähere Schilderung der Überlieferungsgeschichte der Sage findet sich bei Menke-Schwinghammer, ebd., S. 50; auch S. 181.

25 Vgl. hierzu die Darstellung der Entstehungsgeschichte bei Menke-Schwinghammer, ebd., S. 47–49.

IX Ich sah des Ruhmes heil'ge Kränze
Auf der gemeinen Stirn entweiht,
Ach! allzuschnell nach kurzem Lenze
Entfloh die schöne Liebeszeit.
Und immer stiller ward's und immer
Verlaßner auf dem rauhen Steg,
Kaum warf noch einen bleichen Schimmer
Die Hoffnung auf den finstern Weg.

XI Und du, die gern sich mit ihr gattet,
Wie sie, der Seele Sturm beschwört,
Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht.

X Von all dem rauschenden Geleite,
Wer harrte liebend bei mir aus?
Wer steht mir tröstend noch zur Seite,
Und folgt mir bis zum finstern Haus?
Du, die du alle Wunden heilest,
Der Freundschaft leise zarte Hand,
Des Lebens Bürden liebend teilest,
Du, die ich frühe sucht' und fand.

ABBILDUNG 8 Übersicht über die Formanlage von *Die Ideale*

Partiturstelle	*Titel*	*Textausschnitt Zweitfass.*	*Textausschnitt Erstfass.*	*Textauslassung durch Punkte*
T. 1	Die Ideale	I/1–8 bis II/1–4		nach II/4
T. 26	Aufschwung	V/1–4		nach V/4
			VII/1–8 bis bis VIII/1[65]	
		VI/2–8		
T. 194		IV/5–8		
T. 260		III/1–8		
T. 338		VII/3–8		
T. 450	Enttäuschung	VIII/1–4		nach VIII/4
		IX/5–6		
T. 499		X/1–4		
T. 513		X/5–8		
T. 565	Beschäftigung	XI/1–8		
T. 677–869	Apotheose			

65 Die 7. Strophe und der erste Vers der 8. Strophe lautet in der Erstfassung von 1796, *Schiller FA*, Bd. 1, S. 446:
Wie aus des Berges stillen Quellen
Ein Strom die Urne langsam füllt,
Und jetzt mit königlichen Wellen
Die hohen Ufer überschwillt,
Es werfen Steine, Felsenlasten
Und Wälder sich in seine Bahn,
Er aber stürzt mit stolzen Masten
Sich rauschend in den Ozean. //
So sprang, von kühnem Mut beflügelt, [...]

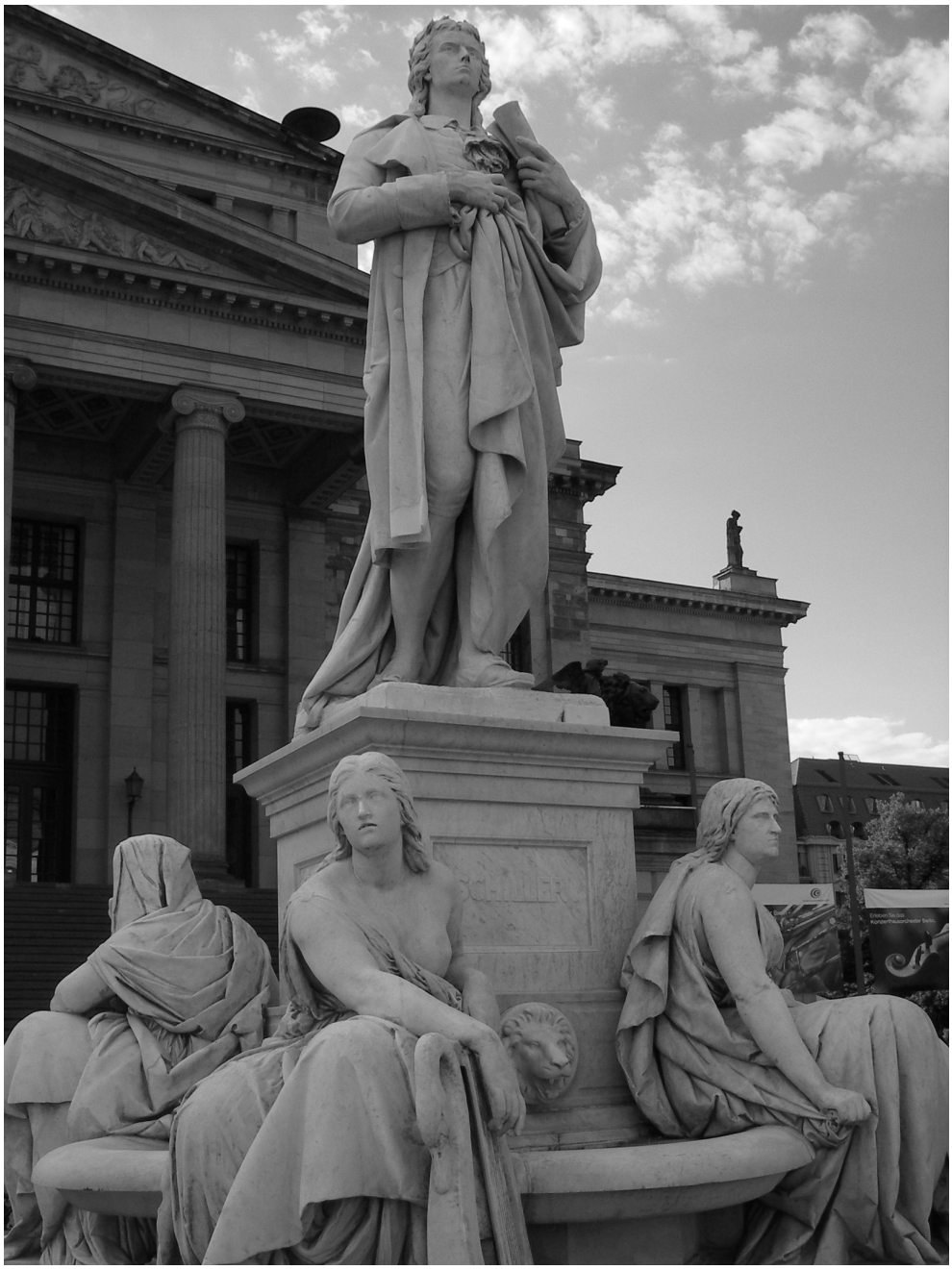


ABBILDUNG 11 Schiller-Denkmal von Reinhold Begas (1831–1911) auf dem Gendarmenmarkt in Berlin (1864–1869, enthüllt 1871). Bei den um den Sockel sitzenden allegorischen Frauengestalten handelt es sich um die Lyrik (vorne links; die die Harfe spielend), die Tragödie (vorne rechts; ursprünglich mit dem Dolch in der rechten Hand und einer Maske zu ihren Füßen), die Geschichte (hinten links; die Namen von Lessing, Kant und Goethe auf eine Tafel meißelnd) und die Philosophie (hinten rechts; in der Hand eine Pergamentrolle mit der griechischen Aufschrift »Erkenne dich selbst«). Fotografiert 2007 von Lars Klingberg.

3. Musiklyrische Schicksalsformen bei Johannes Brahms

Des Menschenhassers Tröstung: (Alt-)*Rhapsodie* (Goethe)

In *Harzreise im Winter* stellt Goethe vor dem Hintergrund schicksalshafter Götterzeichen – Vogelflug (1. Strophe) und vorgezeichnete Bahn (2. Strophe, vgl. Abbildung 12)[76] – zwei Menschentypen vor. Er malt einen Gegensatz zwischen Menschen unter »glücklichem« bzw. »unglücklichem« Stern und spinnt ihn von der 3. Strophe an breit aus. Biographische Hintergründe klingen an: Mit dem »Glücklichen« meint der Autor sich selbst, wenn er für sein Weimarer Ministeramt im Dezember des Jahres 1777 sich der Gunst des Schicksals vergewissert, mit dem »Unglücklichen« dagegen einen gewissen Friedrich Victor Lebrecht Plessing, den Goethe bei seiner historischen Reise auf den schneebedeckten Gipfel des Brockens damals besucht hat. Die lyrische Sprache allerdings ist allgemein gehalten, und noch nach Dezennien hat der Autor in einer Erläuterung seines Gedichts keine der Personen namentlich präzisiert.[77]

Ein knappes Jahrhundert später, in der 1869 komponierten *Rhapsodie (Fragment aus Goethes Harzreise im Winter)* für eine Altstimme, Männerchor und Orchester op. 53, enthob Brahms das dichterische Wort durch Fragmentierung seines Kontextes. Aus der umfangreichen Dichtung, elf Strophen mit insgesamt 88 Versen,[78] zog er für sein Werk nur die Strophen fünf bis sieben (die Verse 29 bis 50) heran, ein Bruchstück, dessen Vertonung durch Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) ihn, als er sie im Jahr zuvor bei Hermann Deiters kennenlernte, zur eigenen Komposition angeregt hatte (siehe Abbildung 12).[79]

Die Textreduktion beraubt das Musikwerk zentraler Pfeiler der dichterischen Schicksalsthematik, die Fragmentierung verbannt die Antithese zweier Richtungen in den kontextuellen Umkreis, dessen Kenntnis Brahms beim gebildeten Hörer wohl voraussetzen durfte. Im Werk selbst verbleiben allein die Bilder des »Unglücklichen«. Ihre antithetische Funktion überwintert in einem einzigen Wort: Die adversative Konjunktion »Aber«, mit welcher der Gesang anhebt, weist auf vorangehende, nicht

76 Gleich zu Beginn wird das Schicksal aufgerufen: Der »Geier« in Vers 1 indiziert, Albrecht Schöne zufolge, ein Vogelzeichen im Sinne des antiken Auguriums, das, weil ein Gott »jedem seine Bahn vorgezeichnet [hat]« (Verse 6 ff.), dem Menschen etwas zu deuten aufgibt. Vgl. A. Schöne, *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*, München: C. H. Beck, 1982, S. 30–33.

77 Vgl. *Goethe* FA, Bd. I/1, S. 1035–1039.

78 Goethes Selbstkommentar gliedert die in der Edition durchgehenden Verse 6 bis 18 in zwei Strophen.

79 Die Erstausgabe des Brahms'schen Werkes erschien 1870 im »Verlag der Simrockschen Musikhandlung in Berlin«. Von dem 1790 veröffentlichten Werk Reichardts übernahm Brahms den Titel *(Rhapsodie)* sowie Tonart und metrische Bezeichnung; allerdings beginnt Reichardts Vertonung erst beim Vers »Ach wer heilet die Schmerzen«. Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München: Henle, 1984, S. 221–223.

gleichnamiges dreistrophiges Gedicht, stammt von Martin Boelitz (1874–1918), einem heute vergessenen Autor, mit dem Reger in seiner Münchener Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts befreundet war.[114] In einer Korrespondenz mit dem Dichter hatte Reger es 1901 in einigen Punkten geändert und verbessert,[115] dann aber unvertont liegen gelassen. Erst Jahre später setzte er es für gemischten Chor und großes Orchester in Musik um, und zwar in folgender Textgestalt:

ABBILDUNG 12 *Die Nonnen*, Gedicht von Martin Boelitz, Textgestalt von Regers op. 112

I Helle Silberglocken schwingen
Durch den kühlen Tempelhain,
Junge[,] heiße Seelen singen
in die stille Nacht hinein:

»O süße Mutter des Einen,
um den wir beten und weinen,
Maria, nimm dich unser gnädig an!«

II Wieder tönt das Liebeszagen
Voll unsäglich bangem Laut,
Zitternd wie das ängstige Klagen
einer sterbenden Braut:

»O süßer Sohn der Einen,
wir beten zu Dir und weinen,
Christ, unser Herr, hör' deiner Mägde Flehn!«

III Sieh' und aus dem goldnen Rahmen
tritt der Heiland nun herfür,
daß er ihre Stirn berühr',
Und die Lippen hauchen Amen!

Tiefer noch beugen die Reinen
das Knie und lächeln und weinen –
in roten Herzen blüht ein Wunder auf.

Es ist dies, wie die noch zu betrachtende Textvorlage zu *Gesang der Verklärten*, keine hochrangige Lyrik; schwülstig konvergieren religiöses und erotisches Begehren. Reger selbst fühlte 1901 im Gedicht »eine solch' tristan-übersinnlich-religiös sinnliche Stimmung«.[116] Acht Jahre später, kurz vor Beginn der kompositorischen Arbeit, lobte er es enthusiastisch: »Das neue Chorwerk [...] hat einen ganz eigenartigen Text; es ist das ein Stimmungsbild, wie wir es in der gesamten Chorliteratur bis jetzt noch

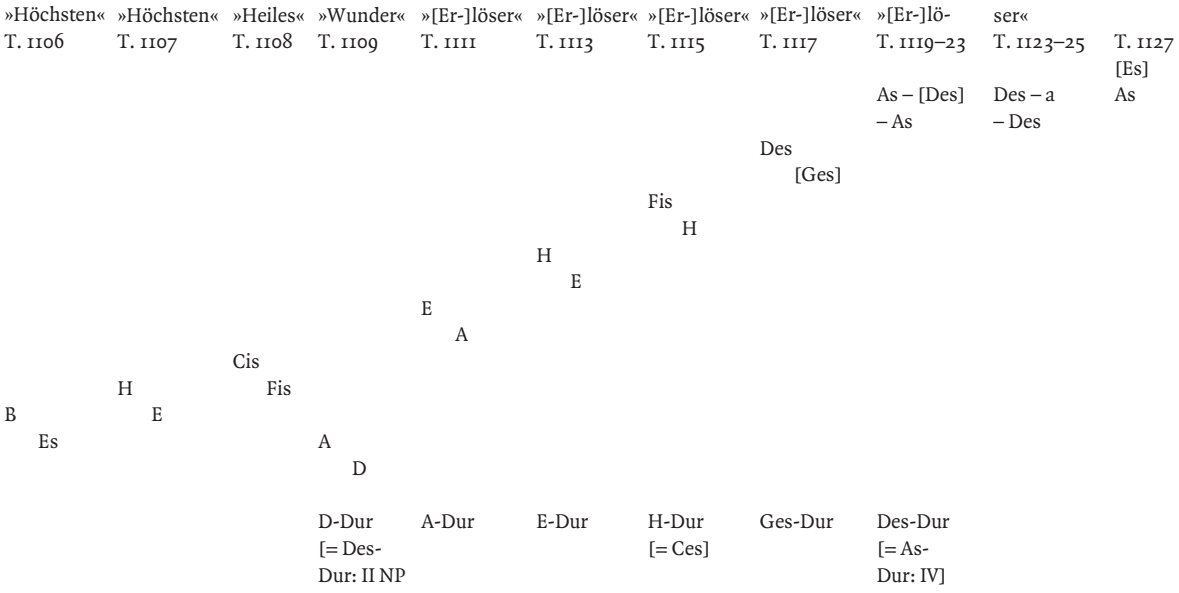
114 Reger lobt Boelitz in einem Brief an seine Verlobte Elsa von Bercken am 6. August 1902: »[...] er ist ein ganz hervorragender Mensch, da [scil. in einem neuen Buch von Boelitz] sind wieder einzig schöne Gedichte drinnen.« *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig: Koehler & Amelang, 1928, S. 98. Bekannt ist vor allem seine Vertonung von *Mariä Wiegenlied* (op. 76, Nr. 52).

115 Vgl. die Briefe an Martin Boelitz aus Weiden von Ende April 1901 und vom 8. Juni 1901, veröffentlicht in: *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, S. 88–89.

116 Die Formulierung findet sich in Regers Brief an Boelitz vom 8. Juni 1901, vgl. *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, S. 89.

Das »Allerweltsintervall« der Quinte, das hier künstlerisch außerordentlich fruchtbar der Konstruktion der Musik zugrunde gelegt ist, hatte den Gang des »Mottos« bzw. des prophetischen Spruchs vom Beginn des 1. Aufzugs an geprägt. Wagner, ein Klingsor der Kompositionskunst, schafft mit diesem Intervall eine Musik, die die Quinte universalisiert. Melodik und Harmonik, Basisdimensionen der Tonkunst, scheinen zu konvergieren. Die Melodik der vielfach repetierten Figur »Erlösung dem Erlöser!«, aus deren Klanggeflecht allerdings nur die privilegierte Oberstimme den abschließenden Quintfall bringt, schafft eine viergliedrige, virtuell mehrstufige Kette von Quintfall-Enden, wobei der Quintfall die melodische Erscheinung prägt und die einzelnen Glieder zudem im Abstand einer Quinte so zueinander stehen, dass eine Raumbewegung aufwärts ins Unendliche weist. Auch das Fundament der harmonischen Grundstruktur, mit der Melodik verknüpft, basiert auf einer modulierenden Kette von Tonart-Stationen im Abstand einer Oberquinte (vgl. Abbildung 26).

Abbildung 26 Torenspruch-Quint-Progressionen
am Ende von *Parsifal*, 3. Aufzug, T. 1106–1127



Die Folge dieser Akkordzentren wirkt schwerelos, insofern sie, statt auf der treibenden Sogkraft der Dominantfunktion, auf dem entdynamisierten Magnet der Subdominantfunktion beruht. Dadurch wächst dieser Partie die Qualität eines farbenreichen Universalklangs zu. Hier singen nicht mehr einzelne Subjekte, einzelne an Rollen gebundene Personen eines Bühnengeschehens, hier erklingt ein entsubjektiviertes Universale: die Ritter der Männerstimmen (Bässe und Tenöre), dann die Altstimmen »Aus der mittleren Höhe« und die Sopranstimmen »Aus der höchsten

Abbildung 5 Analytische Übersicht zum Trauermarsch aus *Götterdämmerung*

Takte	*Todestrauermotiv*	*Weitere Leitmotive*	*Harmonik*	*Bemerkungen*
928–930	T	–	c-Moll	
931–934	–	Wälsungenmotiv (I)	c-Moll	Der Leitrhythmus T erklingt in der Pauke als Bindeglied auch in den Takten 4 und 10 (d. h. zu Beginn und Schluss des Wälsungenmotivs).
935–937	T	–	SD: f-Moll	
938–942	–	Wälsungenmotiv (II)	c-Moll	
942–945	–	Mitleidsmotiv Wälsungenwehmotiv	in c-Moll: SD f-Moll	imitatorischer Satz, Holzbläser-Soli
946–948	–	Liebesmotiv	in c-Moll: SM As-Dur, mit Sequenz nach g-Moll	Fortsetzung des Satzes mit Holzbläser-Soli
949–953	T^1	Wälsungenwehmotiv	von g-Moll aus modulierend: g → Es → Ces (= H) → C: V	Die Auftaktfigur von T verbindet sich hier mit einer Augmentation des Leitrhythmus.
954–956	–	Schwertmotiv	C-Dur	erscheint nur ein Mal, Solotrompete
957–959	T^2	–	C-Dur	Leitrhythmus im vollen Tuttiklang bei homophoner Akkordik mit Harmoniewechseln sowie erweitertem Schlagzeug
960–962	–	Siegfriedmotiv	c-Moll	Beginn noch in C-Dur; die einstimmige Melodie von Trompete und Horn knüpft mit dem Quart-Auftakt (g → c) an das Schwertmotiv an.
963–965	T^2	–	G-Dur	
966–968	–	Siegfriedmotiv	von g-Moll nach Es-Dur modulierend	
969–972	T^3	Siegfrieds Heldenthema	Es-Dur, von Tonika zu Dominante	Klimax (siehe Kommentar unten)
973–976	T^3	Siegfrieds Heldenthema	Es-Dur, von Tonika zu Doppeldominante	zwecks Steigerung leicht variierte Wiederholung
977–978	–	Brünnhildemotiv	in es-Moll, harmonisch instabil	
979–980	T^4	–	von vermindertem Septakkord zu Des: V^7	
981–982	–	Brünnhildemotiv	nach B: V	

ABBILDUNG 19 Richard Strauss bei der Feier der fünften Wiederkehr des Einzuges Hitlers in das Wiener Rathaus, 1943. Bei dem großen Herrn mit Halbglatze in der zweiten Reihe, Gesicht halb verdeckt, der den Hitlergruß sehr viel strammer ausführt, handelt es sich um Franz Strauss, den mit einer »Volljüdin« verheirateten Sohn des Komponisten (freundliche Mitteilung von Jens Malte Fischer).

Die Musikwissenschaft trug nicht zur Klärung bei, nach Kräften beteiligte sie sich am ideologischen Bau. Heinrich Besseler, Ordinarius an der Universität Heidelberg, öffnete sein für die Musikästhetik der 1920er Jahre bedeutsames Begriffspaar Darbietungs- versus Umgangsmusik zum »heldischen« Diskurs der NS-Epoche. Dem »ästhetischen« Musikideal setzte er nun ein »heroisches« entgegen und übertrug hiermit eine Dichotomie der überlieferten Ästhetik (»schön« – »erhaben«) auf das Ideologem eines »deutschen Menschen«, den nur ein dynamisch-»heroisches« Ideal befördere, nicht aber jene kontemplative »Ästhetik«, die sich nach Maßgabe einer »Darbietungsmusik« im individuellen Hören selbstgenügsam erschöpfe.[103]

Ein Grundpfeiler der nationalsozialistischen Gesellschaftspolitik bestand in der Organisation von Festen und Feiern, die die NS-Ideologie ästhetisch inszenierten und dabei »Helden« der »Bewegung« glorifizierten. Wie einst die Avantgarde der

103 Heinrich Besseler, »Schiller und die musikalische Klassik«, in: *Völkische Musikerziehung* 1 (1934/35), S. 73–79. Vgl. hierzu Reinhold Brinkmann, »The Distorted Sublime: Music and National Socialist Ideology – A Sketch«, in: *Music and Nazism*, S. 43–63, hier S. 47 f.

ABBILDUNG 21 Paul Mathias Padua (1903–1981), *Der Führer spricht* (1939), Auftragswerk der Reichsrundfunkkammer

Unter der Weltanschauungsmusik früherer Epochen – von Beethoven, Wagner oder Bruckner –, die im »Dritten Reich« eine Phase ihrer Rezeptionsgeschichte, und nicht die letzte, durchmachte, stellt, neben den skandalösen Aufführungsverboten Mendelssohn Bartholdys und Mahlers, Wagner den schwierigsten Fall dar. Die NS-Propaganda nutzte ihn massiv für die eigene Politik, das Haus Wahnfried mit Wagners Nachkommen und den Bayreuther Blättern war dem »Führer« auch persönlich zugetan und bot den Nationalsozialisten von Anfang an eine Basis ideologischer Unterstützung, wie umgekehrt die Festspiele von dieser Beziehung ihrerseits profitierten. Bis 1944 wurden in Bayreuth *Die Meistersinger* gespielt – diese selbstreflexive Oper über Kunst und Gesellschaft nannte der Propagandaminister das »deutscheste« unter den Musikdramen Wagners, Musik überhaupt pries man die »deutscheste« aller Künste[111] –, *Parsifal* aber blieb während des Krieges dort abgesetzt.

Eine Aufführung von *Rienzi* hatte dem jungen Hitler das Bild des rettenden Volkstribuns, der die Massen mitreißt, tief ins Gedächtnis eingeprägt, so dass er später auf verhängnisvolle Weise Politik nach ästhetischen Kriterien betrieb und dem deutschen Volk, soweit es ihm ergeben war, bis zuletzt als Inkarnation des Heros vor Augen stand. Der religiös überformte Geniegedanke der Romantik und Wagners

111 Ein Zitatausschnitt aus Joseph Goebbels Rede findet sich bei Heister, Wolff (Hrsg.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, S. 131. Aus der inzwischen umfangreichen Forschungsliteratur zum Thema sei hier genannt Pamela M. Potter, *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reiches*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2000.

und ordnungsfeindliche Macht. Er führt die beiden Liebenden außer sich auf »absolute« Weise zur Vereinigung. Sehnen, Fundament von Liebes- wie von Todestrieb, vermittelt zwischen den Polen. Seine zeitlosen Räume lassen alles soziale Handeln, alle gesellschaftliche Interaktion vergessen und äußere Distinktionen verwischen. Im Inneren der Liebenden schießen Vergangenheit und Zukunft zum erfüllten, gleichwohl gefährdeten, ja eigentlich unmöglichen Augenblick einer Gegenwart zusammen. Doch in jedem der drei Akte unterbrechen mehrmals Interpolationen und Interjektionen den Prozess der Liebe und erschließen an ihm, indem sie ihn mit der Außenwelt konfrontieren, weitere Schichten gesteigerter Intensität und Zerrissenheit.

»Minne«, den mittelhochdeutschen, etymologisch mit lateinisch »memini« bzw. »memoria« (Gedenken) verwandten Ausdruck,[11] setzt Wagner in seinem Werk synonym mit Liebe ein – neben dem Substantiv auch als Adjektiv (»minnige«, »minnig«), Partizip (»Ungeminnt«) und Infinitiv (»minnen«) – und entzieht ihn dabei dem Gegensatz zwischen »hoher« und »niederer« Minne, der die höfisch-literarische bzw. sexuelle Liebe meint. Sprachgeschichtlich und vor allem musikalisch markiert, entfaltet dieser Ausdruck in den drei Aufzügen besondere Bedeutungen.

ABBILDUNG 1 Franz Seitz: Kostümentwurf Isolde zur Münchner Uraufführung von *Tristan und Isolde*, 1865

Explizit ist von »Minne« nicht im Dialog zwischen Isolde und Tristan die Rede – wenn diese

11 Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie*, Reprint der 4. Auflage Berlin 1875–1878, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1968, Bd. 1, S. 48 ff.; vgl. Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt a. M.: Insel, 2002, S. 293 f.: »Wenn sie [Siegfried und Brünnhilde] sich beim Abschied ›Minne‹ schenken, so meint das nicht nur die Liebe, sondern es ist das Versprechen, einander ewig zu ›gedenken‹ (VI, 183). Dieses in Brünnhildes Abschiedsworten ständig wiederholte ›Gedenken‹ ist ein Synonym für ›Minne‹.«

Chromatisierung, welche den d-Moll-Rahmen verlässt und weitere Kreise zieht, gegen Ende des Abschnitts indes wieder nach d-Moll zurückkehrt und mit einer Kadenz ungleicher Proportion (Subdominante: T. 24–27, Dominante: T. 28) in den »bewegteren« Hauptsatz führt.

Die Rahmenphase in der Mitte, welche die beiden direkten Reden des Gedichts – die »Stimme eines Weibes« und die »Stimme eines Mannes« – voneinander scheidet, weist Dehmel ausschließlich der Frau zu, die ihre persönliche Tragödie dem Geliebten schildert und deren verzweiflungsvollen Zustand die Worte »mit ungelenkem Schritt« bzw. »dunkler Blick« andeuten. Musikalisch erklingt die Schreitpartie – der gewandelten Situation entsprechend – stark verändert, doch unmissverständlich als eine Transformation kenntlich (siehe Abbildung 6b): Das Pianissimo ist in ein Fortissimo verkehrt; die Vortragsbezeichnung »Schwer betont« zeigt die lastende Sorge der Frau vor der Antwort des Mannes; und die gleichförmigen Halben des Anfangs sind zu einem im übermäßigen Dreiklang schillernden Akkordwechsel verstärkt, der einem Pendel gleich hin und herschwingt – wie die Schritte der Frau, die ihr Herz ausgeschüttet hat.

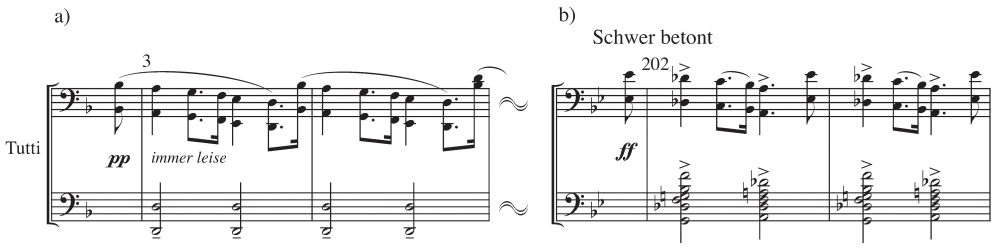


Abbildung 6a–b Schönberg, *Verklärte Nacht*, op. 4, a: T. 3 f.; b: T. 202 f.

Takte	*Tonart*	*Taktordnung*
202–206	b-Moll	1 + 1 + 2 + 2
207–208	h-Moll	2
209–210	c-Moll	2

Abbildung 7 Schaubild zu Schönberg, *Verklärte Nacht*, T. 202–210

Das Sequenzprinzip, das am Anfang im Quintabstand der Dominante gegriffen hatte, gelangt hier stärker verdichtet nach »klassischem« Procedere zum Einsatz, indem die Struktur des Harmoniependels – Ausgangstakt, Wiederholung, weiterführender Impuls – unverändert über die ganze Strecke gilt und die beiden Gruppen in b-Moll auf höherer Ebene mit den vereinten Gruppen von h- und c-Moll in eine metrische Parallele treten (siehe Abbildung 7). Dies bekräftigt den von der Wiener Schule beanspruchten Traditionszusammenhang der Musiksprache seit der Wiener Klassik –

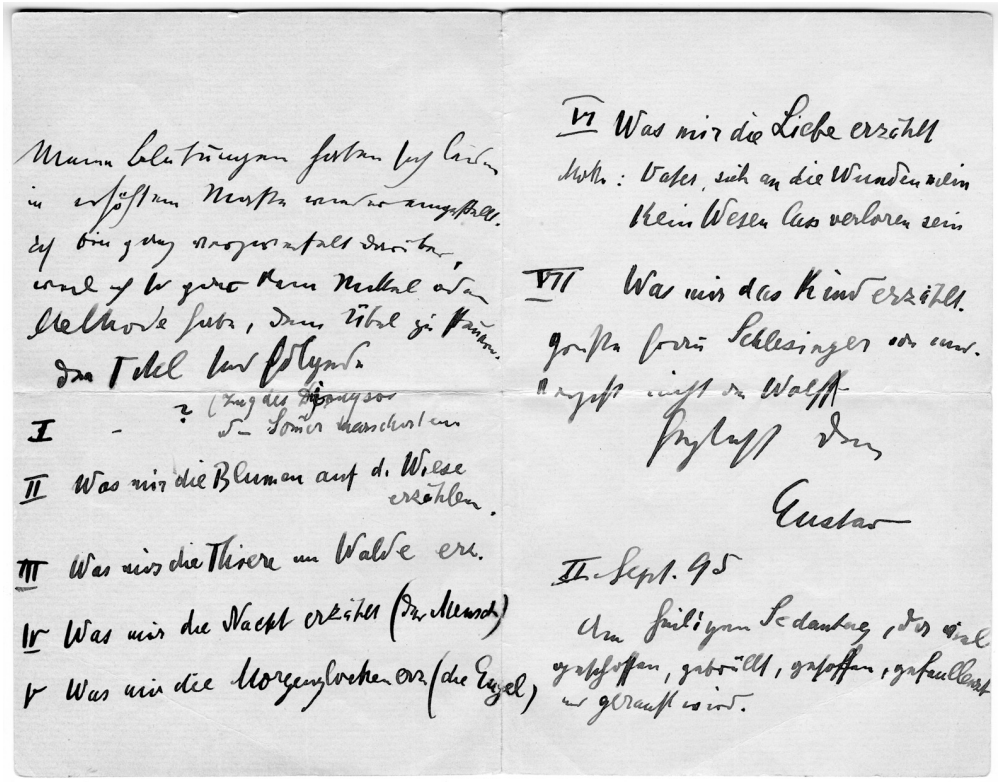


Abbildung 13 Programmdisposition der 3. Symphonie
aus einem Brief Mahlers an Natalie Bauer-Lechner vom 2. September 1895

Ein Sommermittagstraum

I. Abteilung
Einleitung: Pan erwacht.
Nr. 1: Der Sommer marschiert ein (Bacchuszug)

II. Abteilung
Nr. 2: Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen.
Nr. 3: Was mir die Tiere im Walde erzählen.
Nr. 4: Was mir der Mensch erzählt.
Nr. 5: Was mir die Engel erzählen.
Nr. 6: Was mir die Liebe erzählt.

Wie stellt sich der komplementäre Gegensatz autonomie- und heteronomieästhetischer Faktoren, der Weltanschauungsmusik begründet, im Lichte dieser Werkpoetik dar? Der Komponist, ein Demiurg, bindet die weltanschaulichen Elemente, die in der Titelreihe des Programms und in den Dichtungen zweier Sätze aufscheinen, in einen

Mahlers aus der Zeit nach Beendigung der Kompositionsarbeit. Vgl. Krummacher, *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*, S. 176–182.

ABBILDUNG 19 Friedrichshagener beim Ausflug, stehend links Wilhelm Bölsche und Bruno Wille

Individualität aus Gattungstraditionen und deren Denkformen bildet. Kunst nimmt ihren Maßstab, so Kant in der *Kritik der Urteilskraft*, an Natur.[80]

Die Rückkehr zur Natur – die Geschichte hält diese Quelle eines besseren Seins seit der Rousseau-Rezeption in Beethovens Sechster Symphonie wach – verlangte um 1900 eine Abkehr von den Stadtsymptomen der Moderne. In Friedrichshagen drangen Ideen antiurbaner Lebenspraxis in die Literatur ein: In der fünften Strophe des Poems »Im Sommerwinde« erreicht das lyrische Ich innere Freiheit und Gemütsruhe aus dem Widerstand gegen großstädtische Negativität. Im Monismus kommt die Erfahrung der Natur und der eigenen Individualität zur Deckung. Kein Spalt klafft zwischen der Sprache der Literatur und der Sprache der Wissenschaft, beide verschmelzen zu einem einzigen Diskurs: Wissenschaft begründet Literatur, Literatur umgekehrt Wissenschaft – eine höchst problematische Symbiose.

Da das Ich sich selbst in den Erscheinungen von Natur und Geschichte begreift, wird der sokratische Spruch »Gnôthi seautón«, über dem Apollon-Tempel in Delphi zu lesen, zu: »Erkenne dich selbst im Andern wieder!«, was im Lichte des Gedichts »Im Sommerwinde« im 6. Buch des Romans (»Erkenne dich selbst«) besondere Konturen gewinnt:

> »Und alles grüßt mich geschwisterlich – jedes Geschöpf ein Spiegel, drin ich mein eigenes Wesen finde [...]. Blumen und Halme nicken: ›Ich bin du!‹ Der Sommerwind rauscht, schäumende Wellen jauchzen – und wir sind im Innersten Eins!«[81]

80 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ^{6}2005 (Werke in sechs Bänden, Bd. 5), § 45: »Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint.«, S. 404 f., B 179 f.; vgl. Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.

81 Wille, *Offenbarungen des Wachholderbaums*, Bd. 2, S. 92.

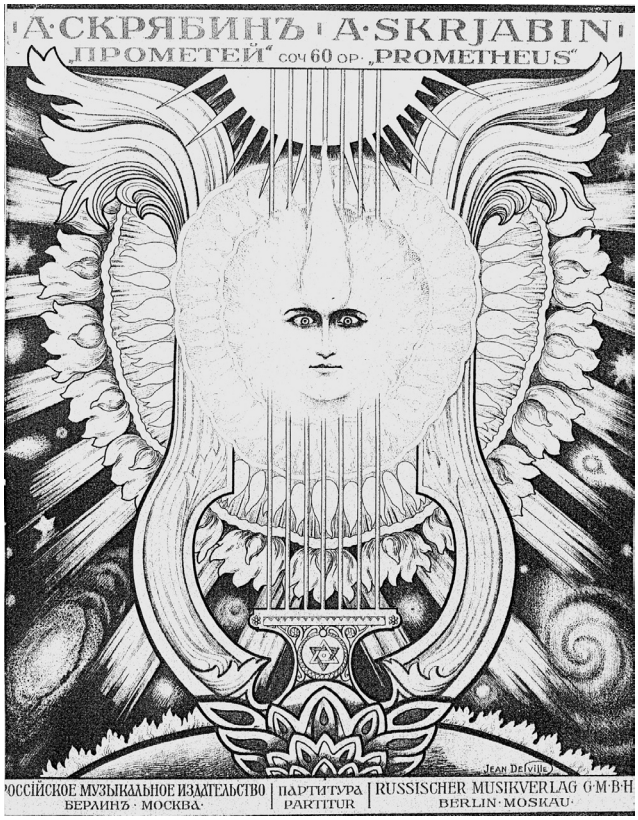


Abbildung 1 Grafik von Jean Delville aus der Partitur von Skrjabins *Prométhée*. Das Bild im Partiturdruck verbindet Prometheus mit Solarinsignien und dem Musiksymbol einer siebensaitigen Lyra, um die rebellische Heldengestalt in den Mittelpunkt eines Weltanschauungsmusikwerkes zu rücken.

oder »avec un éclat éblouissant.«[8] Über den Prometheus-Mythos hinaus stellt diese Metaphorik einen Faktor eigenen Rechts dar, der die synästhetische Kraft der Klänge verstärkt. Zweitens zeigt die Vortragsnotation besondere Momente der Form an: den Repriseneintritt durch »sublime« (T. 371) – konform mit einer Gattungsästhetik des Erhabenen – bzw. das Hinzutreten menschlicher Stimmen zum Orchester durch »Avec un éclat éblouissant«, mit der Metapher eines »blendenden Blitzes« also (T. 468 ff.).[9] Und drittens führt ein Tanz die Zuhörerschaft in jenen Bereich des »Orgiastischen« ein, der bereits vor *Prométhée* dem *Poème de l'exstase* (1908) zugrunde lag. Die Ekstase, die im Wort »extatique« anklingt,[10] sollte zur letzten Etappe der *Vorbereitenden Handlung* gestaltet werden. »Liebe« konvergiert mit diesem orgiastischen Tanzen, sucht eine Erlösung in Trance. Solche Ekstase folgt einem Orientalismus, in dessen Phantasmagorien der Idealort des Skrjabinschen *Mysteriums* bzw. seiner

8 »de plus en plus lumineux et flamboyant« (T. 405), »flot lumineux« (T. 415), »étincelant« (T. 461), »avec un éclat éblouissant« (T. 468), in: Alexander Skrjabin, *Prométhée, Le Poème du feu*, op. 60, Taschenpartitur (Nr. 8008), London u. a.: Eulenburg, 1980.

9 Vgl. hierzu allgemein Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.

10 T. 451.