



Hermann Danuser

Individualität in romantischer Musik

(Akademievorlesung am 17. Februar 2000)

In: Berichte und Abhandlungen / Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
(vormals Preußische Akademie der Wissenschaften) ; 8.2000, S. 245-267

Persistent Identifier: [urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-32217](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-32217)

Die vorliegende Datei wird Ihnen von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (cc by-nc-sa 4.0) Licence zur Verfügung gestellt.



Hermann Danuser

Individualität in romantischer Musik

(Akademievorlesung am 17. Februar 2000)

Wer wüßte heute nicht, was gemeint ist, wenn von Bach, Mendelssohn oder Schumann, von der Neunten, der „Unvollendeten“, dem *Ring*, von der Callas oder Pollini die Rede ist? Längst hat die rezeptionshistorische Kanonbildung Musik in das Gesamtfeld kultureller Individualisierung einbezogen.¹ Ursprung und Geschichte der Individualitätskategorie allerdings sind außerhalb der Musik angesiedelt. In einschlägigen Abhandlungen ist von ihr, im Unterschied zu Literatur und Bildender Kunst, kaum jemals die Rede.² Die Begriffsgeschichte des Terminus, soweit kunstwissenschaftlich relevant, bezieht sich vor allem auf die menschliche Persönlichkeit – auf eine Kategorie also, die in den referenzfähigen Künsten, wenn wir an die Porträtmalerei und den Entwicklungsroman denken, eine andere Rolle spielt als in der Musik. Hier scheint sie mittelbar bedeutsam, entweder durch ihre Beteiligung an „zusammengesetzter Kunst“ (Vokalmusik, Musiktheater) oder aber als Metapher für eine unverwechselbare künstlerische Werkgestaltung.

¹ Das heute scheinbar Selbstverständliche ist Resultat einer längeren Rezeptionsgeschichte und mithin alles andere als selbstverständlich: Mit „Bach“ war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Philipp Emanuel gemeint, nicht sein Vater; ein Philosoph mag bei „Mendelssohn“ zuerst an Moses Mendelssohn, den Großvater des Komponisten, denken, und Feministinnen pflegen bei „Schumann“ den Vornamen Robert hinzuzusetzen, um dessen Frau Clara nicht aus dem Horizont auszugrenzen, und selbstverständlich haben nicht nur Beethoven und Schubert „Neunte Symphonien“ komponiert bzw. „unvollendete“ symphonische Werke hinterlassen.

² Vgl. z. B. die Artikel „Individuum, Individualität“. In: Ritter, Joachim & Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel und Stuttgart 1976, Sp. 300-323, bzw. „Individuum“. In: Mittelstraß, Jürgen (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 2, Mannheim u. a. 1984, S. 230, oder auch Frank, Manfred & Anselm Haverkamp (Hg.): *Individualität*, (Poetik und Hermeneutik 13), München 1988.

Wie stellt sich ihre Bedeutung für die Musik dar, die Volker Gerhardt in seinem Eröffnungsvortrag angesprochen hat?³ Individualität ist für ein Verstehen von Musik so wichtig wie umgekehrt das Paradigma Musik für Individualität im allgemeinen. Die kunstwissenschaftliche Spaltung in Autor-, Werk- und Rezipientenindividualität wird hier zusätzlich – und substantiell – kompliziert durch die doppelte Autorschaft von Komponist und Interpret.⁴ Heute wende ich mich allerdings keinen empirisch-historischen Personen zu, weder dem Komponisten noch der Interpretin noch dem Hörer, sondern der Musik selbst, in deren Werkbegriff Individualität substantiiert und ins Mehrdeutige potenziert erscheint.

Im Blick auf ihre historische Entfaltung seit der Antike legen zwei Momente einen Fokus auf die Jahrzehnte um 1800 nahe: die These der Unaussprechbarkeit oder Unausschöpfbarkeit, die Goethe in den Spruch „individuum est ineffabile“ faßt⁵, sowie die bei Friedrich Schlegel formulierte Vorstellung vom Individuum als „einem beständigen Werden“⁶, das nie vollständig erreichbar, doch unendlich entwickelbar ist. Die kunsttheoretisch fundamentale Ineffabilitätsthese gilt, insofern die romanti-

³ Vgl. Gerhardt, Volker: Individualität. Das Element der Welt, in diesem Band. Anfang Mai 2000 fand übrigens an der Hochschule der Künste Berlin ein Symposium zum Thema *Individualität in der Musik* statt, dessen Bericht, hrsg. von Michael Polth, Christian Thorau und Oliver Schwab-Felisch, im Druck erscheinen wird.

⁴ Vgl. Danuser, Hermann: Einleitung. In: Ders. (Hg.), *Musikalische Interpretation*, (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), Laaber 1992, S. 1-72, hier S. 27-42.

⁵ Goethe an Johann Kaspar Lavater, Brief etwa vom 20. September 1780: „[...] Hab ich dir das Wort / Individuum est ineffabile / woraus ich eine Welt ableite, schon geschrieben? [...]“ In: Mandelkow, Karl Robert (Hg.), *Goethes Briefe und Briefe an Goethe*. Hamburger Ausgabe in 6 Bänden, Bd. 1: 1764-1786, München ⁴1988, S. 323-325, das Zitat S. 325. Während Mandelkow in seinem Kommentar (ebd., S. 694) schreibt, die Sentenz sei „bereits in der Philosophie des Mittelalters als Merksatz der Thomistenschule bekannt“ gewesen, vermutet T. Borsche in dem erwähnten Artikel „Individuum, Individualität“ des „*Historischen Wörterbuchs der Philosophie*“, daß das Zitat, obwohl seine Herkunft noch im Dunkeln liege, als eine „polemisch säkularisierte Form des alten und bekannten Wortes ‘Deus est ineffabilis’ anzusehen“ sei (Bd. 4, Sp. 312).

⁶ Der Kontext bei Friedrich Schlegel liegt in der in seiner Transzendentalphilosophie formulierten „Theorie der Welt“, wo es unter anderem heißt: „Ein anderes Resultat ist: / Daß die Welt noch unvollendet ist, die Welt nämlich als Inbegriff [aller] Individua. Wenn wir nicht den reinen Begriff des *Unendlichen* nehmen, so erhalten wir den Begriff des höchsten Individuums oder des relativ Unendlichen. Das Individuum ist ein beständiges Werden, sobald also die Welt ein Individuum ist, ist sie unvollendet. Dieser Satz, daß *die Welt noch unvollendet* ist, ist außerordentlich wichtig für alles.“ [Vorlesung über] *Transzendentalphilosophie* [Jena 1800-1801]. In: Behler, Ernst (Hg.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, München 1958ff., XII: *Philosophische Vorlesungen* [1800-1807]. Erster Teil, hrsg. von Jean-Jacques Anstett, S. 1-105, hier S. 42.

sche Musikästhetik – bei E. T. A. Hoffmann – eine „Sprache über der Sprache“⁷ anvisiert, für die Tonkunst ganz besonders. Und die These eines werdenden statt seienden Status von Individualität eröffnet fruchtbare Perspektiven für die Musik im 19. Jahrhundert, da dann das Einzelwerk sich entschieden vom Status einer Gattungsexemplifikation löst und zum Fokus einer eigenen, besonderen Profilierung wird.

Die folgenden fünf Stücke sind Historie mit prospektivem Blick. Im Unterschied zu moderne-kritischen Ansätzen⁸ interessiert an romantischer Musik hier weniger die Etablierung der Individualitätskategorie für sich – dies ließe sich anderswo besser zeigen –, als vielmehr jene Dialektik, die mit der Etablierung zugleich auch ihre Spaltung, ihre Potenzierung, ja ihre Vernichtung herbeiführt. So gehört, entfaltet jene Musik, die man einer „Welt von gestern“ zugeschrieben hat, auch ein großes Potential für die Zukunft einer weder perhorreszierten noch glorifizierten Moderne.

1 Motiv, Thema, Entwicklung

Eine spezifisch musikalische Individualität, die sich unabhängig von einem vertonten Text oder einer inszenierten dramatischen Handlung behauptet, bildete sich aus in den eigenständigen großen Formen von Instrumentalmusik in den Jahrzehnten um 1800. Sie wird deutlich an der Wandlung des Themabegriffs: Während in einer Bachschen Fuge das Thema als ein strukturell im wesentlichen identisches Gebilde gewahrt bleibt und die Form aus seiner sich wandelnden kontrapunktischen Kontextualisierung erwächst – man sprach vom erhabenen Bau eines tönenden Domes⁹ –, wird in ihnen das aus motivischem Keim erzeugte Thema zum Ausgangspunkt tiefgreifender Transformationen der Gestalt. Besonders klar offenbart sich seine veränderte Funktion dort, wo eine prozessuale Formgenese erstens aus einem Grundmotiv ein Thema, zweitens aus dessen Verarbeitung einen Satz, und drittens aus der Verkettung einzelner Sätze ein zyklisches Werk entstehen läßt – wie ein berühmtes Beispiel, Beethovens Fünfte Symphonie, veranschaulicht.

⁷ Vgl. Dahlhaus, Carl: Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978, S. 7-23 sowie S. 105-117; zur Romantik allgemein vgl. Dahlhaus, Carl & Norbert Miller: Europäische Romantik in der Musik, Bd. 1: Oper und symphonischer Stil 1770-1820, Stuttgart und Weimar 1999.

⁸ Vgl. den Beitrag von Bredekamp, Horst: Individualität im Mittelalter, in diesem Band.

⁹ Vgl. Danuser, Hermann: Dom und Strom. Bachs cis-Moll-Fuge (BWV 849) und die Ästhetik des Erhabenen. In: Märker, Michael (Hg.), Ästhetik und Analyse. Festschrift für Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag, Laaber 2000, S. 105-134.

Allegro con brio (♩ = 108)

Violino I 

1. Satz, T. 59-62:

Corno in Es 

3. Satz, T. 19-26:

Corno in Es 

Abbildung 1
Motivtafel zu V. Symphonie

Kernpunkte dieser drei Phasen sind hier: erstens das mottohafte „Grundmotiv“, der dreitönig repetierte Auftakt mit Terzfall, das der Genese des Themas zugrunde liegt¹⁰, zweitens die „kontrastierende Ableitung“ weiterer Strukturen des Formverlaufs aus dem Grundmotiv (beim Seitensatz in T. 59ff. spreizt sich der Terzfall zu einem Quintfall) und drittens die Transformation des auftaktigen Grundmotivs zu einer volltaktigen Struktur im Dreiermetrum im Scherzo, dem dritten Satz des Werkes. Die Umformung des Themas im Scherzo pflanzt sich fort in den letzten Satz der Symphonie, den ein *Éclat* triumphal zum in Dur strahlenden Telos des Formprozesses erhebt. Vor Beginn der Reprise weicht der triumphale Ton einem Charakter der Erinnerung, in welchem ein Fragment des Scherzos – in anderer Lautstärke (leise), anderer Instrumentation (1. Violinen und Klarinetten, bzw. 1. Vio-

¹⁰ Vgl. Gülke, Peter: Kantabilität und thematische Abhandlung. Ein Beethovensches Problem und seine Lösungen in den Jahren 1806/1808. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 11 (1969), S. 252–273.

linen und Oboe), aber in verwandter Struktur – nachklingt (T. 153ff.).¹¹ Diese Verstrebung stärkt den zyklischen Zusammenhang der Symphonie, die traditionelle Balance zwischen den einzelnen Sätzen verlagert sich zu einem Schwerpunkt im Finale. Indem eine frühere Stufe des symphonischen Prozesses aus der Distanz der Erinnerung herüberklingt, erscheint das symphonische Subjekt aus der reinen Gegenwärtigkeit einer nach vorwärts gerichteten Zeitstruktur befreit. Diese neue Dimension der Themakategorie vertieft den Entwicklungsprozeß der symphonischen Form, das Fundament der Werkindividualität, zu einem zeitlich komplex aufgefächerten Erfahrungsraum.

In dieser „inneren Struktur“ erkannte E. T. A. Hoffmann die Grundlage einer enthusiastischen Hörerfahrung, jener durch Musik erweckten „unendlichen Sehnsucht“, die er „das Wesen der Romantik“ nennt. In seiner diskursprägenden Kritik der Fünften Symphonie (1810)¹², ästhetisch wie analytisch gleichermaßen ein Schlüsseltext, wird ihm die doppelte Ästhetik einer Verbindung zwischen „besonnen“ gestalteter Kompositionsstruktur und überschwenglicher Rezeption zur Chiffre für Individualität romantischer Musik:

„Beethoven hat die gewöhnliche Folge der Sätze in der Symphonie beibehalten; sie scheinen phantastisch aneinander gereiht zu sein, und das Ganze rauscht manchem vorüber, wie eine geniale Rhapsodie; aber das Gemüt jedes sinnigen Zuhörers wird gewiß von *einem* fortdauernden Gefühl, das eben jene unennbare, ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen und bis zum Schlußakkord darin erhalten; [...]. Außer der innern Einrichtung der

¹¹ Dieser Prozeß, oft mißverständlich als „teleologisch“ beschrieben, ist in Wirklichkeit mehrdimensional: Einerseits erscheint das Grundmotiv in seiner anfänglichen Auftaktform noch bei der Stretta des Presto-Schlusses (vgl. 4. Satz, T. 363ff.). Andererseits ist der Dur-Charakter des *Eclat* triumphal in der Reprise des Kopfsatzes vorgezeichnet, wo der Seitensatz in der Variante C-Dur erklingt (1. Satz, T. 303ff.), und die beschriebene Erinnerungsform des Grundmotivs im Finale knüpft an eine Stelle im dritten Satz des Werkes an, wo das Hornthema bereits in dieser Weise umgeformt erscheint (3. Satz, T. 255ff.).

¹² Hoffmann, E. T. A.: [Rezension von Beethovens 5. Sinfonie]. In: Allgemeine Musikalische Zeitung, 12. Jg., Nr. 40 und 41 vom 4. und 11. Juli 1810, Sp. 630-642 sowie 652-659. Zit. nach: Schnapp, Friedrich (Hg.): E. T. A. Hoffmann. Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen, München 1977, S. 34-51, die Zitate im vorangehenden Satz auf S. 36. Die wegweisende Erkenntnis des Zusammenhangs zwischen der „inneren Struktur Beethovenscher Musik“ und der „hohen Besonnenheit des Meisters“ findet sich auf S. 37.

Instrumentierung etc. ist es vorzüglich die innige Verwandtschaft der einzelnen Themas untereinander, welche jene Einheit erzeugt, die des Zuhörers Gemüt in *einer* Stimmung festhält.“¹³

Die hier als Basis der Werkindividualität erkannte thematische Zyklizität strahlt gattungshistorisch bis Bruckner, Mahler, ja Schostakowitsch aus und vermittelt der symphonischen Form ein Individualitätspotential, das kulturgeschichtlich mit dem Entwicklungsroman korrespondiert.¹⁴ Wie sich eine Persönlichkeit nicht aus der Abwicklung eines vorgefaßten Planes, sondern in aktiver Auseinandersetzung mit den Wechselfällen des Lebens formiert, so greifen in Hoffmanns Verständnis zukunfts offene Freiheit und untergründige Struktureinheit ineinander. Zugleich ist Individualität in dieser Gattung, im Unterschied zu Solo- oder Kammermusik, im Rahmen einer Ästhetik des Erhabenen mit individualitätstergrenzenden Kollektiverfahrungen zweideutig verschwistert.

Bei Wagner, der die Beethovensche Symphonik zu beerben behauptet, wird das Motiv in diesem ambivalenten Sinn relevant für das musikalische Drama. Die Leit-motive im „*Ring des Nibelungen*“ sind keine „Etiketten“ im Schlepptau der Dichtung, sondern eine semiotische Chiffre für Verwandlung, für Transformation – wahre Erbschaft einer auf „Werden“ abgestellten Individualität, die so dramatischen Zusammenhang musikalisch erzeugt. In der Moderne des 20. Jahrhunderts indessen spielen Motiv, Thema, Entwicklung zwar noch (oder besser: wieder) eine

¹³ Ebd., S. 50.

¹⁴ Die Analogie zwischen der Entwicklung von Romanhelden, wie sie die Romantheorie formuliert, und der Geschichte eines Themas in musikalischen Entwicklungsformen verweist auf eine besondere Art von Individualität in romantischer Musik; vgl. Danuser, Hermann: Konstruktion des Romans bei Gustav Mahler. In: Ders., *Musikalische Prosa (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 46)*, Regensburg 1975, S. 87-118. Diese steht allerdings, insofern für die Symphonik eine Gattungsästhetik des Musikalisch-Erhabenen maßgebend ist, im Bann jener „gemeinschaftsbildenden Kraft“, die Paul Bekker in seinem Entwurf einer Soziologie der musikalischen Form der Gattung Symphonie zugesprochen und am Beispiel Beethovens erläutert hat (*Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916, S. 17-32, S. 274-286). Dadurch wird sie ambivalent. Einerseits gewährt sie dem Hörer, insofern er als Einzelner zu einem Teil des Publikums wird und im Erlebnis einer Menge rezeptionsästhetisch „aufgeht“, eine Erfahrung des Erhabenen. Sobald andererseits die Symphonie als politische Chiffre eines Gesellschaftsmodells gedeutet wird, welches Individuen zu einem Gesamtkörper zusammenschweißt, zeitigt solche ästhetische Harmonie, welche soziale und politische Gegensätze in einer Gemeinschaftserfahrung zum Verschwinden bringt, in ihrer Übertragung auf Politik und Gesellschaft gravierende, unheilvolle Folgen. Vgl. hierzu u. a. Eichhorn, Andreas: *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption (Kasseler Schriften zur Musik 3)*, Kassel u. a. 1993, S. 289-341.

Rolle etwa beim zwölftönigen Klassizismus Arnold Schönbergs seit den zwanziger Jahren – das Dritte Streichquartett zum Beispiel entfaltet seine prozessuale Form nach Maßgabe „entwickelnder Variation“ –, insgesamt jedoch scheint, wie der weitere Verlauf der Kompositionsgeschichte gezeigt hat, die Werkindividualisierung auf der skizzierten Basis großer motivisch-thematischer Formentfaltung der Vergangenheit anzugehören.

2 Klang

Bis in unsere Zeit dagegen strahlt ein nächster Aspekt aus, die Individualisierung des Klanges. Hierunter fallen zentrale historische Stationen der Moderne wie die „Emanzipation des Geräuschs“ bzw. der Klangfarbe um 1900 und die „Klangkomposition“ seit den 1960er Jahren in der Nachfolge von György Ligetis „*Atmosphères*“. Ihre Wurzeln indes liegen in der Romantik, bei Berlioz und – bei Schubert.

Während Beethovensche Musik eine aktive Subjektivität voraussetzt, welche die Entwicklungsform als einen kontrollierten Prozeß synthetisiert, erscheint die Schubertsche eher passiv, als durchwanderte das Subjekt die Stationen der Form wie eine Landschaft.¹⁵ Dem entspricht eine Aufwertung des Klanges, die ihn von einer Funktion kontrapunktisch-harmonischer Tonsatzstruktur entbindet und zu einem Zweck für sich selbst werden läßt. Seiner Tendenz nach löst er sich von metrischen Gegebenheiten der musikalischen Syntax und einem regelgebundenen Tonsatz. Unschärf sind seine Ränder, er neigt zum Verschwimmen. Indem er innere Räume öffnet, entzündet er jene Imagination des Hörens, die der romantischen Ahnung des Unendlichen zugrunde liegt – zum Beispiel im Trio von Schuberts G-Dur-Klaviersonate op. 78 (D 894) aus dem Jahre 1826.

Umgeben von einem „Menuetto“ (Allegro moderato) in h-Moll, ragt es als Maggiore-Mittelteil in H-Dur aus dem Kontext der Bogenform (Menuett – Trio – Menuett) heraus. Es hebt, im dreifachen Pianissimo, mit einer Auftaktgeste an, die – einstimmig und in Moll eingeführt – den tonikalen Klangraum von der Quinte (fis) zur oberen Terz (d, dann dis) durchmißt. Dynamisch zurückgenommen und in eine Alt-Mittellage eingebunden, wird sie zu einer melodischen Funktion eines Gesamtklangs.

¹⁵ Vgl. Adorno, Theodor W.: Schubert [1928]. In: Ders., *Moments musicaux*. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962, Frankfurt a. M. 1964, S. 18-36; Rosen, Charles: *The Romantic Generation*, Cambridge, Mass., 1995, S. 1-40, S. 116-236.

Molto moderato e cantabile

10

ppp

Ped.

Abbildung 3

Schubert, op. 78, 1. Satz, T. 1-3 sowie T. 10-12

Indessen stammten solche Klangwunder nicht von Schubert, wenn sie isoliert für sich selbst stünden und nicht in anderen Stationen seiner Landschaft – melodisch wie harmonisch – ihre Orientierungsmarken hätten. Tatsächlich erweist sich der Anfang des Trio als eine melodische Variante des Menuettbeginns, so daß das musikalische Kontrastfeld des Trio sich als ein in der Differenz mit dem Menuett Identisches entpuppt. Und harmonisch erscheint die tonale Anlage der Sonate mit drei Tonartregionen G-Dur, h-Moll/Dur sowie D-Dur (in den beiden Ecksätzen die Haupttonart G-Dur, im 2. Satz die Dominante der Haupttonika D-Dur und im 3. Satz die Obermediante der Haupttonika h-Moll/Dur) bereits vorgeformt im Werkbeginn, der „Molto moderato e cantabile“ mit verselbständigtem Klavierklang die Perspektive auf diese drei tonalen Regionen öffnet. Der Tonika-Akkord G-Dur zu Beginn des Werkes (s. Abbildung 3), verharrend und immer wiederkehrend, erklingt mit der Terz (h^1) oben; mit ihm endet auch der Anfangskomplex. Danach verschiebt sich die Klangfläche, in Takt 10 ins dreifache Pianissimo abgedunkelt, in eine tonale Enklave nach h-Moll bzw. h-Dur klangflächenhaft. Unser h^1 bleibt oben liegen und wird zum Grundton einer Enklave in h-Moll, dann H-Dur –

dies alles über einem Orgelpunkt auf der Dominante (Fis). Die tonale Konfiguration von Menuett und Trio (h-Moll zu H-Dur innerhalb eines primären G-Dur) und die reine, statische Klanglichkeit des Trio zeichnen sich also bereits hier, am Anfang des Kopfsatzes, als strukturelle Perspektiven der Werkindividualisierung ab, die betrachteten Maßnahmen im dritten Satz der Sonate sind von langer Hand vorbereitet.

Wenn wir nun den Blick vom Einzelbeispiel zum historischen Prozeß weiten, dann verzweigt und vertieft sich die Klangindividualisierung mehr und mehr: einerseits in Richtung auf die einzelne Klangfarbe, den Individualklang eines einzelnen Instruments – des Typus wie des Exemplars –, eines einzelnen Interpreten, seit geraumer Zeit auch eines einzelnen, synthetisch produzierten Klangspektrums, andererseits in Richtung auf den zusammengesetzten, gemischten Klang eines Orchesters oder Ensembles. Beides wird von Berlioz in seiner Instrumentationslehre beschrieben. Die naturwüchsige Individualität eines partikularisierten Instrumentariums wurde im Laufe eines langwierigen historischen Prozesses mehr und mehr beseitigt und in ein standardisiertes Orchester überführt, das zur Voraussetzung einer künstlichen, durch Instrumentation bewirkten Individualität wurde – vom 18. Jahrhundert bis heute (mit einem Höhepunkt bei Debussy und Schönberg, etwa dessen Orchesterstück „Farben“ op. 16, Nr. 3 von 1909¹⁸), wobei im 20. Jahrhundert die freie, „werkindividuelle“ Ensemblebesetzung neben das Standard-Orchester trat. In solchem Doppelcharakter – einerseits der ungemischten Tonerzeugung in Natur und Kunst eines Instruments (bzw. der menschlichen Stimme), andererseits der spezifischen Kombination und kunstvollen Mischung einzelner Farbvaleurs – hat sich Klang als eine substantielle, künstlerisch fruchtbare Kategorie musikalischer Individualität bis heute bewährt.¹⁹

¹⁸ Vgl. Rufer, Josef (Hg.): Arnold Schönberg. Berliner Tagebuch, Frankfurt a. M. 1974, S. 13-14, sowie Brinkmann, Reinhold: Arnold Schönbergs Fünf Orchesterstücke op. 16. In: Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel 1986, S. 63-70.

¹⁹ Zur Klangkomposition im allgemeinen vgl. Danuser, Hermann: Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber ²1992, S. 373-391. So stellt z. B. Dieter Schnebels 1978 entstandene „*Schubert-Phantasie*“ eine aktualisierende Interpretation des hier besprochenen Kopfsatzes der Schubertschen G-Dur-Klaversonate (D894) und zugleich die Nr. 3 von Schnebels Reihe „*Bearbeitungen*“, eine Klangkomposition für Orchester dar; vgl. Danuser, Hermann: „... als habe er es selbst komponiert“. Streiflichter zur musikalischen Interpretation. In: Danuser, Hermann & Christoph Keller (Hg.), Aspekte der musikalischen Interpretation. Sava Savoff zum 70. Geburtstag, Hamburg 1980, S. 25-60, hier S. 54-59.

3 Maskenspiele

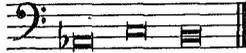
Während die ersten beiden Paradigmen – Thema und Klang – eine gleichsam „intakte“ Individualität konstituieren, sind die Teilung des Unteilbaren, die Divisio von Individualität, das Fragment als unendliches Ganzes Ideen, welche die Tradition des humoristischen Romans von Cervantes über Sterne zu Jean Paul entfaltet hatte. In die Musik holte sie ein – als spezifisch romantisches Projekt – Robert Schumann. Gegenüber einem auf „Identität“ basierenden Konzept kommt hierin zu künstlerischem Ausdruck die Auffassung, daß es Individualität jenseits menschlichen Rollenverhaltens nicht geben könne. Wie diese nur als Kollektivsingular – als Plural von Individualitäten – auftritt, da eine einzige undenkbar ist, konstituiert sich jede bestimmte Individualität in einer Differenz unterschiedlicher Rollen. Paradigmatisch greifbar wird dies an zwei Erscheinungsformen: der geteilten Individualität in der Doppelgängerfigur und der verborgenen im Maskenspiel.

Der vom Zeitprogreß befreiten Individualität, wie sie in *Tristram Shandy* der Ich-Erzähler mit der Schilderung der Umstände seiner eigenen Geburt ausbildet, korrespondiert in Schumanns Poetik eine phantastische Variationenkonzeption, die das Thema nicht nur eingangs, sondern auch in der Mitte oder am Schluß eines Werkes plazieren mag. Sein „Carnaval“ op. 9 – „Scènes mignonnes sur quatre notes“ (Zierliche Szenen über vier Noten) – vereint wie in einem Brennspiegel Elemente einer humoristischen Individualität auf dem Gebiet der Musik. In freier Ausschöpfung der Formtradition eines Variationenzyklus erfüllt dieses 1834/35 komponierte Klavierwerk die Bedingungen einer Werk-Individualität und sprengt zugleich durch ein offenes Konzept deren Fiktion von Geschlossenheit auf.

Zwischen 8. und 9. Szene blicken den Leser der Partitur in archaischer Notation, als Chiffren eines Themas, drei mit „Sphinxes“ überschriebene Notenkonstellationen an. Der Rätsel Lösung: Nr. 1 besteht aus den mit Tonbuchstaben repräsentierbaren Elementen des Autornamens „Schumann“, wobei für „S“ die – phonetisch gleichlautende – Tonhöhe „Es“ einsteht (Es-C-H-A); Nr. 2 und Nr. 3 bedeuten beide Male dasselbe, nämlich „Asch“, die Heimatstadt von Schumanns damaliger Verlobter Ernestine von Fricken, in Nr. 2 so, daß die beiden Buchstaben der Tonhöhe As isoliert – als a und s gelesen – werden (As-C-H), wohingegen in Nr. 3 die Tonhöhe Es – wie bereits in Nr. 1 – mit dem (phonetisch gleichlautenden) Buchstaben S identifiziert wird (A-Es-C-H). Die Kryptik des anagrammatischen Spiels verbindet den Autor mit der heimlichen Adressatin des Werkes, indem der Eigenname des Komponisten als Anagramm des Adressatenwohnorts ausgewiesen wird, wie umgekehrt der Ortsname, quid pro quo für die Geliebte, als Anagramm des Komponistennamens. Strukturell für das Musikwerk bedeutsam sind nur die Sphinxes Nr. 2 und 3; Nr. 1, die subtextuell ohnehin omnipräsente Signatur des

Sphinxes

No. 1 

No. 2 

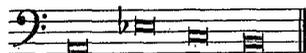
No. 3 

Abbildung 4
„Sphinxes“ aus Schumann, op. 9

Autors, spielt keine Rolle.²⁹ Im Vergleich zu musikalischer Individualität im Wiener klassischen Stil, bei welcher sich Formstruktur und Klangerscheinung decken, schießt bei Schumanns romantischer Musik das Phantastisch-Mentale über das klanglich Hörbare hinaus.

²⁰ In Nr. 10 von „Carnaval“ – unter Bezugnahme auf die Sphinxes sind in deren Überschrift „A.S.C.H. – S.C.H.A. (Lettres dansantes.)“ die beiden erwähnten Bedeutungsebenen der Notation in Buchstaben umgesetzt – ist die (tonal schwer integrierbare) Chiffre des Autornamens, die zweite Hälfte des Titels also, wie erwähnt irrelevant, während die dreitönige Sphinx Nr. 2 (As – C – H) mit der vierlettrigen Bezeichnung für den Wohnort der Verlobten (A.S.C.H.) musikalisch so korrespondiert, daß die Tonhöhe „As“ nach deutscher Schreibweise in ihre beiden Buchstabenkomponenten (A und S) zerlegt ist. Gerade in der Titelsetzung dieser Szene kommt der auf Verbindung und Verschränkung der beiden zielende Subtext zur Veranschaulichung, indem die erste Hälfte, die Sphinx Nr. 3, und die zweite Hälfte, die Sphinx Nr. 1, in ihrer phonetischen Struktur exakt spiegelbildlich sind und der Vokal „A“ die Figuration der Liebenden umspannt.

Während in den „Davidsbündlertänzen“ op. 6 eine Individualitätsteilung sich in der fiktiven Doppel-Autorschaft der beiden zum Davidsbund, Schumanns imaginärer Künstleravantgarde, gehörenden Figuren Florestan und Eusebius manifestiert – einige Tänze tragen die Doppelsignatur [F. und E.], meist aber alternieren die Signaturen [F.] und [E.] –, vervielfacht es sich in den 20 Stücken von „Carnaval“ zu einem bunten Maskentreiben. Auch Florestan, der extravertierte, heftig aufbrausende Jüngling, und Eusebius, sein stiller Gefährte und Bundesgenosse, werden so porträtiert (dieser in Nr. 5 *Adagio*, jener in Nr. 6 *Passionato*). Nach dem Vorbild des Zwillingbrüderpaares Walt und Vult in Jean Pauls „Flegeljahre“ spaltet sich Schumanns poetische Imagination in gegensätzliche Physiognomien auf, die die autor-referentielle Verweisungskomplexität über die Sphinx-Schicht hinaus steigern.

The image shows a musical score for Schumann's 'Carnaval' op. 9, 'Florestan' Nr. 6. The score is in 4/4 time and consists of three systems. The first system is marked 'Passionato' and features a piano accompaniment with a 'Pedal' instruction. The second system is marked 'Adagio' and includes 'ritenuto' and 'leggero' markings. The third system is marked 'Adagio (Papillon?)' and 'a tempo'. The score includes various dynamics such as sf, p, and >.

Abbildung 5
Schumann, Carnaval op. 9, „Florestan“ Nr. 6,
(Ausschnitt T. 1-9, T. 19-26).

In Nr. 6 drückt sich – entsprechend der Satzvorschrift („Passionato“) – die „Florestan“-Physiognomie in einer ungestümen Gestik auf der instabilen Grundlage einer „schwebenden“ Tonalität aus, die zwischen g-Moll und B-Dur schwankt. Wechselweise wird die aus dem viertönigen Motivkern „A.S.C.H.“ (Sphinx Nr. 3) herauswachsende Geste mit analogen Dominantfunktionen harmonisiert, in g-Moll mit dem Dominantseptnonakkord auf d (Takte 1-4), in B-Dur mit dem Dominantseptakkord auf f (Takte 7-8).

Bei den beiden B-Dur-Stellen – zwei Takte, dann vier Takte lang – öffnet sich die „Florestan“-Physiognomie von Nr. 6 in ein Anderes, indem sie aus wilder Zerklüftung in eine stufenweise Adagio-Melodik umschlägt (das Zeitmaß des „Eusebius“-Stücks Nr. 5). Die zweite Stelle hat Schumann mit einem hintergründigen Hinweis markiert: „(Papillon?)“. Werkintern blinkt damit die „Florestan“-Szene zu den „Schmetterlingen“ von Nr. 10 („Papillons“) hinüber, werkextern aber öffnet sich „Carnaval“ zu Schumanns Opus 2, zu „Papillons“, wo diese Passage – transponiert – im ersten und im letzten (12.) Stück erklingt. Sinnierend schweift das „Florestan“-Subjekt hier ab und setzt seiner Maske eine weitere auf. Was aber bedeutet das Fragezeichen bei dem in Klammern gesetzten Hinweis? Kryptisch zieht sich Schumanns Kunst ins Dunkle zurück, die dem Notentext eingeschriebene Frage verrätst den ästhetischen Sinn. Insofern ein musikalisches Zitat²¹ vorliegt, erklingt hier statt der „Papillons“-Quelle selbst ein im Akt einer *mémoire involontaire* daraus aufgetauchtes Fragment. Wie Magrittes Pfeife keine Pfeife ist, sondern deren künstlerische Transformation zum Bild, zitiert die Erinnerungsspur an das frühere Werk nichts Identisches. In der Ambiguität zwischen werkinternen und -externen Referenzen erweitert sich so die Individualität dieser Musik zu einem offenen, vieldeutig schillernden Konzept.²²

Hier, bei der Spaltung von Individualität, wird das Potential der Romantik für eine Zukunft evident, welche in Richtung Moderne weist – besonders eindrücklich im Musikdenken des amerikanischen Komponisten Charles E. Ives. Bei ihm befrucht-

²¹ Dieses „Zitat“ paßt so „organisch“ in den Zusammenhang des Stücks selbst hinein, daß Isoliertheit und Diskretheit, die Zofia Lissa als Kriterien musikalischer Zitation reklamiert (Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats. In: Dies., Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl, Berlin 1969, S. 139-156), hier nur bedingt gegeben scheinen, wengleich der musikalische Inhalt selbst ein Zitat untrüglich anzeigt. Als stiege eine musikalische Erinnerungsspur unwillkürlich aus einer nicht kontrollierten Vergangenheit auf, verschleiert die bruchlose Einfügung in den musikalischen Kontext des Stückes den Zitatcharakter und läßt diesen wie etwas spontan Erfundenes, nicht willentlich Herbeigerufenes erscheinen.

²² Vgl. Daverio, John: Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology, New York u. a. 1993, S. 19-88; Hoeckner, Berthold: Schumann and Romantic Distance. In: Journal of the American Musicological Society 50 (1997), S. 55-132.

tet eine Ästhetik, die am Primat des Mentalen vor dem akustisch Greifbaren festhält, eine experimentelle Konstruktivität.²³ Bei keinem anderen Komponisten – Alban Berg ausgenommen – verschränken sich romantische Ideen mit strukturellen Innovationen so faszinierend wie bei Ives, ja die Konsequenz, mit welcher in seiner Musik die Macht des Geistigen eine extrem dichte Heterogenität von Zitationen zusammenhält, macht diesen Transzendentalisten paradoxerweise gar zu einer Art Ahnvater der musikalischen Postmoderne.

4 Imaginationswelten

Umfassender noch als Schumann, der in seinen „Scènes mignonnes“ einen Reigen karnevalesker Charaktertypen inszeniert, hat Hector Berlioz die Kategorie der Szene ins Zentrum seiner Arbeit gerückt. Bei all seinen symphonisch-dramatischen Werken – von der „*Sinfonie fantastique*“ bis zur „*Damnation de Faust*“ – steht sie, in je spezifischem Zuschnitt, im Mittelpunkt der musikalischen Poetik. Individualität realisiert sich bei ihm weder abstrakt wie in der Instrumentalmusik der Wiener Klassik – der Szenenbegriff bei Beethovens „*Pastorale*“-Symphonie ist eine Ausnahme –, noch konkret wie in der Realität des Musiktheaters, sondern nach Maßgabe einer imaginären Inszenierung. In jedem seiner fünf Werke dieser Richtung hat Berlioz sie unterschiedlich konkretisiert, am kühnsten in „*Lélio ou] Le retour à la vie*“, einem „*Mélologue*“ oder – nach der späteren Bezeichnung – „*Monodrame lyrique*“.²⁴

Nachdem das der „*Sinfonie fantastique*“ programmatisch zugrunde gelegte Künstlersubjekt im vierten Satz („*Marche au supplice*“, Gang zum Richtplatz) die eigene Enthauptung geträumt hatte, wird nunmehr in der „*Rückkehr zum Leben*“ die „*Episode aus dem Leben eines Künstlers*“ (so der Untertitel der „*Fantastischen Symphonie*“) auf experimentelle Weise fortgesetzt. Die dort musikalisch figurierte, durchs Programm wortreich suggerierte Künstlerindividualität tritt in diesem Folgewerk als Komponist namens Lélio leibhaftig in szenische Erscheinung. Alle Ausführenden des Werkes – die Besetzung umfaßt ein Orchester, drei Solisten

²³ Vgl. Burkholder, J. Peter: Charles Ives. The Ideas Behind the Music, New Haven and London 1985, Rathert, Wolfgang: Charles Ives (Erträge der Forschung 267), Darmstadt 1989, sowie ders.: The Seen and Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 38), München und Salzburg 1991.

²⁴ Vgl. Dömling, Wolfgang: „En songeant au temps ... à l'espace ...“ Über einige Aspekte der Musik Hector Berlioz'. In: Archiv für Musikwissenschaft 23 (1976), S. 241-260; ders.: Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke, Stuttgart 1979, über *Lélio* S. 38-54; Bloom, Peter: Vorwort. In: Ders. (Hg.), *Lélio ou Le retour à la vie* (Hector Berlioz New Edition of the Complete Works 7), Kassel u. a. 1992, S. XXIX-XXXIX.

(zwei Tenöre und einen Bariton), ein Chor – sind bis zum Finale hinter einem Vorhang auf der Bühne postiert, sichtbar ist allein der Protagonist, dessen Komponistenrolle einen Schauspieler erfordert. Mimik, Pantomimik und Wortsprache sind seine Kunstelemente, die aus unsichtbarer Quelle erklingende Musik aber soll das Publikum so hören, als vernähme es Lélios innere wie äußere Klangvorstellungen. So kann denn auch zwischen „personnages réels“, den das Finale bestreitenden wirklichen Personen, und „personnages fictifs“, den von Lélios Phantasie projizierten Personen, unterschieden werden.²⁵

Da die Musik-Nummern in dieser szenischen Konstruktion als Imaginationen eines dramatischen Subjekts, des Komponisten Lélio, ausgewiesen sind, kann Berlioz auf die Musik all jene Zeitperspektiven übertragen, die der Wortsprache vorbehalten sind. Bei der Äußerung der verschiedenartigsten Gefühls- und Gemütszustände folgt die supponierte Imaginationskraft keiner narrativen oder dramatischen Stationenfolge, sondern bewegt sich in einem grenzenlosen Reflexionsraum des Phantastischen, in welchem zeitliche und räumliche Ordnungen keinerlei Rolle spielen.

Im Gegensatz zur erinnerten Vergangenheit der „Fischer“-Ballade (Nr. 1) ist der einem zweiten Tenor zugewiesene „Chant de bonheur“ (Nr. 4) in einer imaginär antizipierten Zukunft angesiedelt. Lélio sieht sich in einer Szene vollendeten Glückes an der Seite seiner Geliebten und begleitet sich bei seinem „hymne de bonheur“ auf der Harfe selbst, er imaginiert als Rhapsode seine eigene Zukunft. In „La harpe éolienne. Souvenirs“ (Nr. 5) vernimmt er in verschwommen aus der Ferne herandringenden Klängen einer vom Orchester gespielten Äolsharfe die Stimme der Natur als Abbild der eigenen Melancholie. Besonders Dichtung beflügelt des Komponisten schöpferische Kraft, an erster Stelle Shakespeares Tragödie „*Hamlet*“.

Aus einer Vergegenwärtigung jener Szene [I,5], in welcher der Geist des Königs seinem Sohn Hamlet den an ihm verübten Mord enthüllt, erwächst ihm ein „Chœur d'ombres“ (Nr. 2) – in drei Stufen: Zunächst reflektiert Lélio in einem Monolog ohne Musikbegleitung über diese Shakespeare-Szene (1); wenn dann Inspiration einsetzt, treten zu seinem Sprechen melodramatisch untermalende Orchesterklänge – Bläser und pizzicato-Streicher in tiefer Lage chromatisch niedersteigend – hin-

²⁵ In der ersten Musik-Nummer erinnert sich Lélio einer von ihm komponierten Adaptation von Goethes Ballade „*Der Fischer*“, in der vergegenwärtigenden Erinnerung vorgetragen von dem Textautor, seinem Freund Horatio. Eine musikalische Verbindung zur „*Sinfonie fantastique*“ zieht hier wie später am Ende des Werkes die sogenannte „*Idée fixe*“, jene Hauptmelodie der „*Fantastischen*“, die der Künstler in zwanghaftem Wiederholungstrieb mit dem Bild seiner Geliebten assoziiert. Wenn sie in der Gesangsmelodie des Balladensängers und gar als Orchesterzitat zwischen zweitem und drittem Couplet auftaucht, ruft Lélio sinnigerweise aus: „*Sirène! Sirène!*“

Il m'a toujours semblé que ce morceau pouvait être le sujet d'une composition pleine d'une grand et sombre caractère. Son souvenir m'émeut en ce moment plus que jamais... Mon instinct musical se réveille... Oui, je l'entends...

Quelle est donc cette faculté singulière qui substitue ainsi l'imagination à la réalité?... Quel est cet orchestre idéal qui chante en dedans de moi?...

(Il médite.)

Une instrumentation sourde... une harmonie large et sinistre... une lugubre mélodie... un chœur en unissons et octaves... semblable à une grande voix exhalant une plainte menaçante pendant la mystérieuse solennité de la nuit...

(Il semble écouter pendant les premières mesures du morceau suivant. Puis il prend sur une table un volume, l'ouvre et va s'étendre sur un lit de repos, ou il reste pendant tout le chœur d'ombres, tantôt lisant, tantôt méditant.)

Abbildung 6

Lélio, gesprochenener Text vor Nr. 2 „Chœur d'ombres“²⁶ (Ausschnitt)²⁷

zu (2); schließlich verstummt er während der musikalischen Imagination des Geister-Chores; „bald lesend, bald nachsinnend“ soll er zu sehen sein (3). Beim melodramatischen Übergang, der zweiten Stufe also, beschwört Berlioz seine musikalisch-szenische Poetik, das „ideale Orchester, das in meinem Innern spielt“ und die unheimlich-düstere Erhabenheit der Musik, die der Geister-Chor aus dem Jenseits zu Gehör bringt. Der im Werk inszenierte Inspirationsakt, dies versteht

²⁶ Die von Lélio beim Übergang zu Nr. 2 gesprochenen Worte lauten in deutscher Übersetzung (nach der bei Edwin F. Kalmus New York erschienenen Partituredition): „Welch' eigentümliche Fähigkeit ist es doch, welche so die Wirklichkeit durch die Einbildung ersetzt? Welch' ideales Orchester, das in meinem Innern spielt? (Nachdenkend) Eine dumpfe Instrumentation, trübe, breite Harmonien, – eine klagende Melodie, – ein Chor in Unisono und Oktave, der die geheimnisvolle Feierlichkeit der Nacht wie mit der drohenden Klage einer einzigen, mächtig anschwellenden Stimme durchdringt!

(Er scheint die ersten Takte des folgenden Stückes zu hören; [...].)

²⁷ Bloom, Peter (Hg.): Hector Berlioz, Lélio ou Le retour à la vie. In: Macdonald, Hugh, Kemp, Jan et al. (Hg.), Hector Berlioz New Edition of the Complete works, Vol. 7, Kassel u. a. 1992, S. 7.

sich, ahmt keine biographische Realität nach. Wie die meisten Musiknummern von „*Lélio*“ – so nannte Berlioz die späte Fassung des *Retour à la vie* – wurde auch der „Chœur d’ombres“ vom Autor aus anderem Zusammenhang hierher „übersetzt“.²⁸

Vor dem sechsten Stück hebt sich der Vorhang. Das offene Szenarium gibt die Sicht auf einen Bühnenraum frei, wo *Lélio* nunmehr in erster Probe ein eigenes Werk dirigiert: eine „Fantasie über Shakespeares *Sturm*“. Die Individualität des Protagonisten wechselt hier vom Lyrischen ins Dramatische. Statt wie bislang „Musik der Musik“ – als lyrische Imagination – zu hören, wird das Publikum am Schluß des Werkes nun Zeuge einer „Musik in der Musik“, deren selbstreferentielle Konzeption den Individualitätsraum des Komponistensubjekts vom Inneren ins Äußere, vom Lyrischen ins Dramatische, vom Passiven ins Aktive verschiebt. Origineller als hier wird Individualität in romantischer Musik nirgends ausgelotet; in der Bühnenfigur monodramatisch sichtbar gemacht, explodiert ihre Phantastik geradezu in ein multipel besetztes Imaginäres.

Eine mono- bzw. melodramatische Individualitätsaufspaltung in Welten der Imagination liegt auch einem Schlüsselwerk des vergangenen Jahrhunderts zugrunde: Schönbergs Melodramenzyklus „*Pierrot lunaire*“ (1912 in Berlin für die Schauspielerin Albertine Zehme komponiert und halb-szenisch realisiert). Dieses Werk, das wie kein anderes einer klangindividualisierten Neuen Musik auf der Basis einer freien Ensemblebesetzung Bahn brach, ordnete Igor Strawinsky, der selbst von ihm angeregt wurde²⁹, später einer veralteten „romantischen Ästhetik“ zu – eine Wertung, die unbeabsichtigt einen Zusammenhang zwischen Romantik und Moderne aufdeckt.

²⁸ In der Erstfassung des Werkes von 1832 hatte Berlioz als Text eine unverständliche Kunstsprache gesetzt, die vom Autor als „alter nordischer Dialekt“ ausgewiesen wurde, jene Phantasiesprache, die er auch im Pandämonium der „*Damnation de Faust*“ nutzt; in der späteren Fassung der fünfziger Jahre allerdings hat er einen französischen Text gesetzt, der lautet:

Froid de la mort, nuit de la tombe,
Bruit éternel des pas du temps,
Noir chaos où l’espoir succombe,
Quand donc finirez-vous!
[...]

Ursprünglich handelte es sich um eine „Méditation“ für Sopran [also nicht Chor!] und Orchester, die Teil der von Berlioz im Juli 1829 komponierten Rompreis-Kantate „*Cléopâtre*“ war. Vgl. Bloom, Peter (Hg.): Hector Berlioz. *Lélio* ou *Le retour à la vie*, Vorwort, a. a. O., S. XXXII-XXXIII.

²⁹ Vgl. hierzu Meyer, Andreas: Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912-17) von Arnold Schönbergs „*Pierrot lunaire*“ op. 21. Eine Studie über Einfluß und ‘misreading’ (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 100), München 2000.

5 Entindividualisierung

Im Werk Richard Wagners schlägt eine bei „*Tannhäuser*“ ins Extrem gesteigerte romantische Individualität – der geniale Ausnahmemensch behauptet sich im unaufhebbaren, unaufgehobenen Konflikt zwischen Sexus und Agape – in ihre Vernichtung um.³⁰ Zielt Wagner mit der öffentlichen Wirkung seines Musiktheaters im Vormärz auf eine Befreiung von Individualität in einer revolutionierten Gesellschaft, so verliert sie im Welt- und Kunstbild des gescheiterten Revolutionärs, der sich im Exil ab 1854 in die Philosophie Schopenhauers vertieft, ihre privilegierte Position.

Tannhäuser, der tragische Held der „großen romantischen Oper“, scheitert am Zwiespalt zwischen Sexus und Agape, am Gegensatz zwischen heidnisch-lustvoller und christlich-mitleidsgeprägter Liebe. Seine Individualität ist mit diesem Konflikt verschränkt: Innerhalb der Sinnes-Phantasmagorie der Venusberg-Szene im ersten Akt sehnt er sich zu den Wechselfällen, den inneren wie äußeren, des Menschseins zurück und entflieht den Armen der Liebesgöttin; im sängerischen Wettstreit auf der Wartburg jedoch verweigert er sich den Regeln der Kunst und der höfischen Gesellschaft und glorifiziert um den Preis des eigenen Verderbens die Wollust des Hörselberges. Sinnliche und geistige Liebe sind entzweit in unver-söhnliche Sphären – symbolisiert durch zwei Frauen, die beide Tannhäuser lieben: Venus und Elisabeth. Und obzwar Elisabeths unwandelbare Liebe ihn schließlich „erlöst“, so behauptet sich doch die tragische Individualität des genialen Ausnahmemenschen gerade im unaufhebbaren, unaufgehobenen Konflikt.

³⁰ Eine Darstellung der Individualitätskategorie in den ästhetischen, poetologischen und gesellschaftstheoretischen Schriften Richard Wagners kann in dieser Studie nicht geleistet werden. Soweit die Musik selbst in Frage steht, weist Wagner sie der in der menschlichen Stimme sich äußernden Vokalität zu, dergegenüber die Instrumentalsprache des Symphonischen ein Allgemeines, Nicht-Individuelles darstelle. Vgl. bereits die frühe, 1840 geschriebene Passage der Novelle „*Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*“. In: Wagner, Richard, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ⁴1907, Bd. 1, S. 90-114, hier S. 110-111. Im Aufsatz „*Beethoven*“ aus dem Jahre 1870, mit dem Wagner einen Beitrag zur „Philosophie der Musik“ liefern wollte, macht sich in der negativen Bewertung der Individualitätskategorie die Rezeption der Schopenhauer-schen Willensmetaphysik bemerkbar, wenn er den Zustand des schöpferischen Musikers als „über alle Schranken der Individualität“ erhaben schildert und davon spricht, daß „der im bildenden Künstler durch reines Anschauen zum Schweigen gebrachte *individuelle* Wille im Musiker als *universeller* Wille wach“ werde. Ebd., Bd. 9, S. 61-126, die beiden Zitate auf den Seiten 73 und 72.

(II,2)		(III,3, Schluß von Isoldes Liebestod ³¹)
Tristan:	Tristan du, ich Isolde, nicht mehr Tristan!	Isolde: [...] In des Wonnemeeres wogendem Schwall, in der Duft-Wellen tönendem Schall, in des Welt-Athems wehendem All – ertrinken – versinken – unbewußt – höchste Lust!
Isolde:	Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde!	
Beide:	Ohne Nennen, ohne Trennen, neu Erkennen, neu Entbrennen; ewig endlos, ein-bewußt: heiß erglühter Brust höchste Liebeslust!	

Abbildung 7

Dichtung aus 2. und 3. Akt Tristan (Ausschnitte)

In „*Tristan und Isolde*“, dem „Handlung“ genannten Musikdrama, deren Protagonisten keinen Zwiespalt zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit in ihrer Liebe kennen, führt der Liebe allumfassende Gewalt zu einer Entindividualisierung, welche dichterische, kompositorische und auch philosophische Prinzipien konstituieren im „Nachtgesang“ des zweiten Aktes auf dem Höhepunkt gegenwärtiger Liebe (2. Aufzug, 2. Auftritt) sowie der Schlußszene des Dramas, Isoldes Liebestod (3. Aufzug, 3. Auftritt). Im zweiten Akt wird die in der Tradition des Opernduets verankerte Einswerdung der beiden Liebenden durch die Musik des „Nachtgesangs“, des „Sterbeliedes“ und weiterer Motive so verwirklicht, daß – als höchster Akt der Präsenz von Liebe – im Zwiegesang des Namenstausches Individualität sich ins Gegenüber auflöst, wobei die unablässige Modulationsbewegung in chromatischen Sequenzen die Entindividualisierung mit der Todessymbolik in Schopenhauerschem Sinne verbindet.³²

³¹ Zit. nach Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*. In: Ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 7. Bd., Leipzig 1907, S. 1-81, hier S. 80-81.

³² „Der Übergang aus einer Tonart in eine ganz andere, da er den Zusammenhang mit dem Vorhergegangenen ganz aufhebt, gleicht dem Tode, sofern in ihm das Individuum endet; aber der Wille, der in diesem erschienen, nach wie vor lebt, in andern Individuen erscheinend, deren Bewußtsein jedoch mit dem des erstern keinen Zusammenhang hat“, heißt es im § 52 von Arthur Schopenhauers „*Die Welt als Wille und Vorstellung*“, 1. Bd., hrsg. von Arthur Hübscher, Leipzig 1938, S. 308.

Im Liebestod wird die im zweiten Akt nur erst angedeutete Sphäre des „Sterbeliedes“ mit dem Seligkeitsmotiv in einer konklusiven und zugleich entgrenzenden Weise verknüpft. Besiegelt am Schluß des Nachtgesangs die Entindividualisierung im Zwiegesang des Namenstausches die In-Dividualität des Paares, welche in die Katastrophe der öffentlichen Aufdeckung der Liebe umschlägt, so ist sie am Werk-schluß, als Variante des zweiten Aktes, in einer Verklärung figuriert – mit einer grandiosen plagalen Kulmination auf „Welt-Atems / wehendem All“ und anschließend einem sehr leisen, offenen Ende.

In seiner Tragödienschrift preist Friedrich Nietzsche Wagners Musik emphatisch, indem er ihre untheatralische Erfahrung als radikale Entindividualisierung in einen akustisch imaginierten „Welt-Atem“ deutet, gemäß seinem Prinzip des Dionysischen jenseits aller Bild- und Begrifflichkeit:

„An diese ächten Musiker richte ich die Frage, ob sie sich einen Menschen denken können, der den dritten Act von „Tristan und Isolde“ ohne alle Beihilfe von Wort und Bild rein als ungeheuren symphonischen Satz zu percipiren im Stand wäre, ohne unter einem krampfartigen Ausspannen aller Seelenflügel zu verathmen? [...] Ein Mensch, der wie hier das Ohr gleichsam an die Herzkammer des Weltwillens gelegt hat, der das rasende Begehren zum Dasein als donnernden Strom oder als zartesten zerstäubten Bach von hier aus in alle Adern der Welt sich ergiessen fühlt, er sollte nicht jählings zerbrechen? Er sollte es ertragen, in der elenden gläsernen Hülle des menschlichen Individuums, den Wiederklang zahlloser Lust- und Weherufe aus dem „weiten Raum der Weltennacht“ zu vernehmen, ohne bei diesem Hirtenreigen der Metaphysik sich seiner Urheimat unaufhaltsam zuzuflüchten?“³³

Nietzsches panegyrischen Worte sind noch fern von der Kritik am Schauspielkünstler Wagner. Wenn sie die Individualität der Bühnenfiguren wie der dichterischen Schicht ausblenden, treffen sie mit der Bestimmung des Symphonischen ein Wahres – Wagner selbst hatte die symphonische Musiksprache als ein Allgemeines-Nichtindividuelles gegen die Vokalität als Sphäre musikalischer Individualität abgegrenzt – und schießen doch übers Ziel hinaus. Denn als ästhetische Erfahrung des Erhabenen ist Entindividualisierung begründet in einer Kunst radikaler und nachvollziehbarer Werkindividualisierung.

³³ Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie, [1872, 1886]. In: Ders., Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873 (Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1), München 1988, S. 135-136.

The image shows a piano extract from the end of Wagner's Tristan, Act 3. It is written in G major and 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system is marked 'Passionato' and includes a 'Pedal' instruction. The second system is marked 'ritenuto' and 'Adagio', with a 'leggiere' instruction in the bass line. The third system is marked 'Adagio (Papillon?)' and 'a tempo'. Dynamics include sf, sfz, p, and sf.

Abbildung 8
Schluß Tristan, 3. Akt (Klavierauszug)

Wenn wir von der Klangdimension, den Wagnerschen Instrumentationswundern³⁴ absehen, läßt sich dies erkennen an der Endgestaltung des Werkes.

In einer Prolongation des H-Dur-Klanges ist Wagners mollsubdominantisches Schlußmotiv so konkretisiert, daß in diesem Harmoniemodell das „Sehnsuchtsmotiv“ und der sogenannte „Tristanakkord“, mit denen das Vorspiel des Dramas begonnen hatte, ein letztes Mal erklingen.

³⁴ Die von Wagner maßgeblich verstärkte Tendenz zur Individualisierung des Orchesterklangs in einem stets von neuem hervorzubringenden Mischklang erreichte ihren historischen Höhepunkt in der nachwagnerschen Moderne bei Franz Schreker, der eine nachgerade idiosynkratische Abneigung gegen die ungemischte Einzelfarbe bekundete: „Nichts wirkt störender als z. B. eine Celesta, die sich mir als solche aufdrängt, eine Klarinette oder Oboe, in unedlem Wettstreit mit der Singstimme vergewaltigt, 'deckt' diese unter Umständen mehr als das Wogen des gesamten Klangkörpers.“ So im Aufsatz „Meine musikdramatische Idee“. In: Musikblätter des Anbruch 1 (1919), S. 7. Individualität ist hier also keineswegs mit einer Einzelfarbe in eins zu setzen, sondern mit einem je und je vollzogenen Mischklang, der – statt in der „Natur“ eines Instrumentes zu gründen – aus der instrumentationstechnischen „Kunst“ eines Komponisten resultiert.

Während in früherer Musik die Harmonik reguliert wurde von einem Prinzip des Musikalisch-Allgemeinen, das Melodik und Kontrapunkt konkretisierten – im 17./18. Jahrhundert sprach man von „Generalbass“ –, fungiert bei Wagner nunmehr der einzelne Akkord auch als Motiv, als Träger des Musikalisch-Besonderen, oder – wie im ersten Stück skizziert – des Individuellen. Der „Tristanakkord“ steht hierfür ein. Indem er hier am Ende des Werkes in einer abermals neuen Weise harmonisiert erklingt, offenbart er die erwähnte Dialektik unseres fünften und letzten Paradigmas, daß Entindividualisierung im Kunstwerk ein Höchstmaß an gestaltender Individualisierung voraussetzt.³⁵

Der Tristanakkord prägt die Idee eines unendlichen Sehnsens so überwältigend aus, daß er wirkungsgeschichtlich zum Symbol nicht nur dieses einen Werkes, sondern einer ganzen Epoche wurde. Wie die Eule der Minerva nach Hegel ihren Flug erst nach Anbruch der Dämmerung beginnt, so wurde dieser Akkord besonders nach der welthistorischen Katastrophe des Ersten Weltkriegs in Musikwerken in Erinnerung gerufen, um in der Form der Hommage, der Groteske oder Satire ein Ende jener Epoche romantischer Individualität anzuzeigen³⁶, die wir hier in fünf einander ergänzenden, keineswegs einander ausschließenden Perspektiven – als „intakte“, als „pluralisierte“ und schließlich als „aufgehobene“ Individualität – beleuchtet haben. Wie viele Enddiagnosen wurde auch diese verfrüht gefällt. Sie beruht auf einem verkürzten Begriff musikalischer Romantik im Zeichen einer reflexionslosen Espressivo-Ästhetik. Demgegenüber hoffe ich, in knappen Zügen deutlich gemacht zu haben, welchen Reichtum an künstlerischen Perspektiven Individualität an romantischer Musik freigesetzt hat, in ihrer historischen Ausprägung ebenso wie in ihrem Zukunftspotential für die spätere Moderne.

³⁵ Vgl. Bork, Camilla: „Tod und Verklärung“ – Isoldes Liebestod als Modell der künstlerischen Schlußgestaltung sowie Danuser, Hermann: Der Rätselklang. Zur historischen Semiotik des „Tristan-Akkordes“, Referate, gehalten im Rahmen des Internationalen Wissenschaftlichen Symposiums *Wagners Folgen. Das Kunstwerk der Zukunft und die Zukunft der Kunst* an der Staatsoper Unter den Linden Berlin, im April 2000, Druck i. V.

³⁶ Als eine Stimme sei hierzu der Musiktheoretiker Hermann Erpf zitiert, der 1922 schreibt: „Die Zeit des Individuums und seines Gegensatzes, der Masse ist vorbei. Die gesellschaftliche Ordnung ist anders geworden: nicht mehr Individualismus, [...] sondern Gruppenbildung, Gemeinschaften Gleichgesinnter, Vereinigungen Gleichstrebender sind ihre Bausteine.“ Erpf, H.: *Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik*, Karlsruhe 1922, S. 28. Vgl. Mäkelä, Tomi: *Ambivalenz und gezielte Mißverständlichkeit. Strukturelle Mehrdeutigkeit und polylineare Arbeit in Paul Hindemiths op. 36*. In: *Hindemith-Jahrbuch/Annales Hindemith 1991/XX*, Mainz u. a., S. 159-202, hier S. 167. Zum historischen Kontext dieses Epochenwandels vgl. Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, a. a. O. S. 104-194.