

Max Reger im Kontext der musikalischen Böcklin-Rezeption am Beispiel der *Toteninsel*

Ulrich Mosch

Welche Popularität der Schweizer Maler Arnold Böcklin (1827–1901) als herausragender Vertreter seiner Zunft in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts und auch noch nach seinem Tode 1901 im frühen 20. Jahrhundert genoss, ist heute kaum mehr vorstellbar. Zu sehr ist unser kunstgeschichtliches Bild dieser Zeit inzwischen geprägt von den nunmehr als führend eingeschätzten Strömungen der französischen Moderne seit Cézanne und dem Impressionismus und dann von Abstraktion und Expressionismus – so sehr, dass die anlässlich des 100. Todesjahres 2001 in Basel, München und Paris gezeigte große Böcklin-Ausstellung von den französischen Veranstaltern der Ausstellung im Musée d’Orsay, der Réunion des musées nationaux, als nicht geringes Risiko eingeschätzt wurde und, wenn auch nicht auf blankes Unverständnis, so doch weithin auf Gleichgültigkeit stieß oder Irritationen¹ zeitigte. Bis heute tun sich die Kunstgeschichtsschreibung und das von völlig anderen Sehgewohnheiten geprägte Publikum vielfach schwer mit diesem Maler.

In den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts hingegen hatten Böcklins Werke auf dem Kunstmarkt Höchstpreise erzielt. Und in seinen letzten Jahren galt er im deutschsprachigen Raum als größter Maler des 19. Jahrhunderts. Zu seinen Auftraggebern zählten damals neben privaten Kunstsammlern auch Institutionen, etwa große Museen wie das Leipziger Kunstmuseum oder das Kunstmuseum Basel, für das die Basler Kunstkommission das 1893 gemalte *Selbstbildnis im Atelier* in Auftrag gegeben hatte. Über die in Museen zugänglichen Werke hinaus war sein Schaffen dem breiten bürgerlichen Publikum vor allem durch Reproduktionen vertraut, sei es in Kunstzeitschriften oder sei es in Form

¹ Vgl. etwa die Kritik der Pariser Ausstellung von Roland Recht unter dem Titel „Böcklin et la France: rendez-vous manqué?“ im *Journal des Arts*, Nr. 133, vom 28. September 2001, S. XX, wo Böcklins Malerei im redaktionellen Vorspann als „étrange peinture“ (seltsame Malerei) bezeichnet wird.

von Einblattdrucken, die Böcklins findiger Galerist Fritz Gurlitt bereits in den 1880er Jahren als Werbemittel einzusetzen begonnen hatte. Auch für Länder jenseits der deutschen Sprachgrenze, wo kaum Bilder des Malers in Museen hingen, war die Verbreitung durch Reproduktionen von besonderer Bedeutung.

Mit der großen Wertschätzung und Popularität Böcklins korrespondierte eine breitgefächerte Rezeption seines Schaffens nicht nur unter Kollegen und Nachfolgern – etwa bei Max Klinger, bei den französischen Symbolisten, später auch bei Wassily Kandinsky, Emil Nolde, bei Max Ernst und Salvador Dalí (*Das wahre Bild der Toteninsel Arnold Böcklins zur Stunde des Angelus*, 1932) und allen voran bei Giorgio de Chirico. Auch in den Schwesterkünsten, insbesondere in Dichtung und Musik, fand Böcklins Schaffen breite Resonanz: Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke beispielsweise verfassten Gedichte anlässlich seines Todes, auch Stefan George huldigte dem Maler.² Zu Böcklins Bewunderern zählten Komponisten wie Johannes Brahms, der junge Richard Strauss oder später Ferruccio Busoni, ganz abgesehen von all jenen, die sich kompositorisch direkt auf sein Schaffen bezogen.³

Selbst in Ratgebern für die Einrichtung des bürgerlichen Wohnzimmers hatte der Maler zeitweise seinen festen Platz, sei es mit dem *Einsiedler* (heute in der Alten Nationalgalerie in Berlin) oder dem *Kentaur in der Dorfschmiede* (heute im Szépművészeti Museum in Budapest) und vor allem mit der *Toteninsel* in ihren unterschiedlichen Fassungen. Indirekt belegt dies eine Regieanweisung in August Strindbergs Kammerstück *Die Gespenstersonate* (1907), wo die *Toteninsel* ausdrücklich als Requisite gefordert ist.⁴

Die Böcklin-Rezeption war nicht allein auf den deutschsprachigen Raum beschränkt. Sie erstreckte sich auch auf (Nord-)Italien, auf Frankreich – im Salon des französischen Außenministers Georges Clé-

² Vgl. dazu die Liste der Dichter in Gisbert Kranz, *Das Bildgedicht*, Bd. 1: *Theorie, Lexikon*, Wien 1981, S. 441.

³ Vgl. dazu Monika Fink, *Musik nach Bildern. Programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert*, Innsbruck 1988, S. 61–71.

⁴ Vgl. August Strindberg, *Die Gespenstersonate*, Leipzig 1919, S. 51.

menceau hing noch 1938, wie man von Fotos weiß,⁵ eine Reproduktion der letzten Fassung der *Toteninsel* – und die Beneluxstaaten sowie Polen und Skandinavien. Ihren Höhepunkt erreichte sie nach dem Tode des Künstlers 1901 in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg. Auch später bezogen sich vor allem Maler und Dichter, vereinzelt auch Komponisten weiter auf Böcklins Bilder. Gegenstand der Auseinandersetzung war dabei eine zunehmend kleiner werdende Zahl von Bildern (in den letzten Jahrzehnten weitgehend sogar nur noch die *Toteninsel* – etwa in Günter Kunerts gleichnamigem Gedicht von 1977).

Von der bis heute ungebrochenen Popularität vor allem der *Toteninsel* zeugt nicht zuletzt die Website www.toteninsel.net,⁶ auf der sich die unterschiedlichsten Rezeptionsdokumente finden: von der trivialisierenden Postkarte bis zum Gedicht, vom Comic bis zur Briefmarke, von der Skulptur bis zur Theaterdekoration (Richard Peduzzis Bühnenbilder zu Patrice Chéreaus legendärer Inszenierung von Richard Wagners *Ring des Nibelungen* 1976 in Bayreuth), nicht zu vergessen zahllose andere Bildadaptionen.

Vor diesem hier nur in groben Strichen skizzierten Hintergrund folgt nun ein Blick auf die musikalische Böcklin-Rezeption. In diesem Zusammenhang ist es vielleicht nicht ohne Interesse, dass Böcklin selbst auch Amateurmusiker war und bei seinen zahlreichen Umzügen immer ein Harmonium mit sich führte. Wie man aus Briefen und Berichten von Freunden weiß, zählten zu seinen Lieblingswerken Bachs *Wohltemperiertes Klavier* ebenso wie Gregorio Allegris berühmtes, im 17. Jahrhundert für die päpstliche Kapelle in Rom geschriebenes neunstimmiges *Miserere*.

Bis Mitte der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts bezogen sich immerhin 21 Komponisten auf fast ebenso viele Motive Böcklins⁷:

⁵ Vgl. die Abbildung im Rahmen des Katalogbeitrages von Thomas W. Gaethgens, Böcklin und Frankreich, in: *Arnold Böcklin*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Kunstmuseums Basel, des Musée d'Orsay, Paris, und der Neuen Pinakothek, München, hrsg. von den beteiligten Institutionen, Heidelberg 2001, S. 100.

⁶ Zuletzt besucht am 12. Februar 2012.

⁷ Die Liste folgt in leicht ergänzter Form der für das Thema „Kompositionen nach Bildern“ grundlegenden Arbeit von Monika Fink, *Musik nach Bildern*, wie Anm. 3.

Kompositionen nach Bildern Arnold Böcklins

- 1890 Heinrich Schulz-Beuthen (1838–1915), *Die Toteninsel. Nach dem gleichnamigen Gemälde von A. Böcklin. Sinfonische Dichtung* für großes Orchester (Hannover: Louis Oertel 1909)
- 1896 José Eibenschütz (1872–1952), *Liebesfrühling*
Adagio für Orchester nach dem Gemälde von Böcklin (Heilbronn: F. Schmidt 1896)
- 1897 Hans Huber (1852–1921), *Symphonie Nr. 2* in e-Moll, op. 115 (Zürich: Hug 1901)
Finale „Metamorphosen, angeregt durch Bilder von Böcklin“: „Meeresstille“, „Prometheus“, „Flötende Nymphe“, „Die Nacht“, „Im Spiel der Wellen“, „Der Einsiedler“, „Die Gefilde der Seligen“, „Liebesfrühling“, „Bacchanale“ (anlässlich der Revision nach der Uraufführung gestrichen: „Jagdzug der Diana“, „Melancholie“ und „Der heilige Hain“)
Felix Weingartner (1863–1942), *Das Gefilde der Seligen*
Symphonische Dichtung, angeregt durch das Gemälde von Böcklin für Orchester op. 21 (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1897)
- 1898 Andreas Hallén (1846–1925), *Die Toteninsel. Angeregt durch Arnold Böcklins gleichnamiges Gemälde. Sinfonische Dichtung* für großes Orchester, op. 45 (Berlin: Raabe & Plothow 1899)
- 1903 Franz von Blon (1861–1945), *Liebesfrühling*
Orchesterbild nach dem Gemälde von Böcklin (Berlin: O. Wernthal 1903)
- 1904 Ludomir Rozýcki (1884–1953), *Im Spiel der Wellen*
Eine Tondichtung nach A. Böcklin für Klavier, op. 4 (Berlin: Albert Stahl 1905)
- 1905 Giacomo Orefice (1865–1922), *Quadri di Böcklin* für Klavier (Mailand: Ricordi 1912) 1. „Pane nel canetto“ [Pan im Schilf], 2. „Suonatrice di liuto“ [Die Lautenspielerin], 3. „L'isola dei morti“ [Die Toteninsel], 4. „Il pianto della Maddalena“ [Die büßende Maria Magdalena], 5. „L'eremita“ [Der Eremit], 6. „Vibrazioni di onde“ [Im Spiel der Wellen]
Karl Weigl (1881–1949), *Die Toteninsel* für Klavier (ca. 1905; Manuskript)

- 1909 Sergej Rachmaninow (1873–1943), *Die Toteninsel*
Symphonische Dichtung zum Gemälde von A. Böcklin für
Orchester, op. 29 (Moskau: Gutheil 1910)
- 1910 Clemens Schmalstich (1880–1960), *Der Eremit*
Impression auf das Bild von Böcklin für Orchester (ca. 1910;
Berlin: Richard Birnbach 1930)
- Felix Woyrsch (1860–1944), *Drei Böcklin-Phantasien* für
Orchester, op. 53 (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1910)
1. „Die Toteninsel“, 2. „Der Eremit“, 3. „Im Spiel der Wellen“
- 1910/ Vitezslav Novák (1870–1949), *Pan*
- 1912 Tondichtung in fünf Sätzen für Orchester, op. 43 (Wien: Uni-
versal Edition 1921) (ursprünglich für Klavier)
- 1913 Joachim Albrecht, Prinz von Preußen (1879–1939), *Die Toteninsel*.
Symphonische Dichtung für Orchester (Berlin: Sulzbach 1913)
- Nikolaj Kazanli (1869–1916), *Villa am Meer*
Fantasie nach dem Gemälde von Böcklin für Orchester (Leipzig:
Belaieff 1915)
- Kurt Lubbe (1888–1950), *Im heiligen Hain*.
Ein Stimmungsbild für Orchester von Böcklin (Berlin: Neuer
Berliner Musikverlag 1913)
- Fritz Lubrich (1888–1971), *Drei romantische Tonstücke nach
A. Böcklin'schen Bildern* für Konzertorgel, op. 37 (Leipzig:
C. F. Kahnt 1913)
1. „Schweigen im Walde“, 2. „Heiliger Hain“, 3. „Toteninsel“
- Max Reger (1873–1916), *Vier Tondichtungen nach A. Böcklin* für
Orchester, op. 128 (Berlin: Bote & Bock 1913)
1. „Der geigende Eremit“, 2. „Im Spiel der Wellen“, 3. „Die
Toteninsel“, 4. „Bacchanal“
- Hugo Rückbeil (1868–?), *Ave Maria*
Szene für Violine und Orgel (Harmonium) nach Böcklins „Der
Eremit“ (Stuttgart: Grüninger 1913)
- 1915 Bohuslav Martinů (1890–1959), *Villa am Meer*
Ballade zu Böcklins Bild, Sinfonischer Tanz Nr. 4 für Orchester
(Prag: Dilia 1915)
- 1923 Eugen Zádor (1894–1977), *A holtak szigete* [Die Insel der Toten]
Oper nach einem Text von Karl Georg Zwerenz (Manuskript)

Die Auflistung lässt erkennen, dass auch im Bereich der Musik der Höhepunkt der künstlerischen Auseinandersetzung mit Böcklin in die Zeit unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg fiel. Danach entstanden bis in die frühen zwanziger Jahre nur noch vereinzelt Werke und dann erst, nach langer Unterbrechung, seit den achtziger Jahren erneut gelegentlich einzelne Arbeiten.

Angeführt wird die Liste der am häufigsten musikalisch interpretierten Bilder Böcklins von der *Toteninsel* mit insgesamt 10 selbstständigen Werken oder Einzelsätzen zyklischer Werke, gefolgt von *Der Eremit* und *Im Spiel der Wellen* mit jeweils 5 und dem *Liebesfrühling* mit 3 Kompositionen beziehungsweise Einzelsätzen. Es ist hier nicht der Ort, die Liste ausführlich zu kommentieren. Hervorgehoben sei lediglich die früheste Komposition nach einem Bild Böcklins überhaupt: Heinrich Schulz-Beuthens symphonische Dichtung *Die Toteninsel* von 1890. Ausdrücklich hinweisen möchte ich auch auf Eugen Zádor, der noch 1923 eine Oper mit dem Titel *Die Toteninsel* schrieb (uraufgeführt in Budapest 1925), ein Komponist, der heute vielen besser bekannt ist als Schöpfer von Filmmusiken, darunter am berühmtesten wohl die Musik zu dem Historienfilm *Ben Hur* (1959).

Die Liste wirft die Frage auf, woher die Komponisten diese Bilder kannten, in einer Zeit, in der viele dieser Gemälde in Privatsammlungen, zum Teil aber auch verstreut in Museen hingen und damit nicht für jedermann einfach zugänglich waren, selbst wenn es sich bei dem einen oder anderen Komponisten um einen passionierten Museumsbesucher gehandelt haben sollte. Die Antwort fällt nicht schwer und hat auch zu tun mit der bereits erwähnten Werbestrategie von Böcklins Galerist Fritz Gurlitt: Bereits in den achtziger Jahren hatte er begonnen, einzelne Bilder in Form von Radierungen aus der Hand Max Klingers zu vertreiben, darunter auch die dritte Fassung der *Toteninsel*.⁸ Nicht selten erschienen auch Reproduktionen in Kunstzeitschriften wie *Kunst für alle*, so etwa anlässlich von Böcklins 60. Geburtstag im Rahmen einer umfangreichen Würdigung seines

⁸ Sie erschien als Radierung im Verlag von Fritz Gurlitt; vgl. die Reproduktion bei Franz Hermann Meissner, *Arnold Böcklin*, Leipzig 1898, S. 95.

Schaffens,⁹ nach der Jahrhundertwende auch in biographischer Literatur wie in Oskar Floerkes *Zehn Jahre mit Böcklin. Aufzeichnungen und Entwürfe*.¹⁰ Am bedeutendsten für die Verbreitung indessen war wohl die fünf Jahre später wiederum anlässlich des Geburtstages 1892 begonnene Serie von vier Mappen mit Reproduktionen von jeweils 40 wichtigen Bildern in Form sogenannter Helio- oder Photogravuren, einem Vorläuferverfahren des Tiefdrucks, das erlaubte, Gemälde nach photographischer Vorlage mit hoher Detailtreue in Schwarz-Weiß wiederzugeben. In diesen von dem Basler Kunsthistoriker Heinrich Alfred Schmid herausgegebenen und zwischen 1892 und 1901 im Verlag Friedrich Bruckmann in München erschienenen Mappen¹¹ sind mit einer einzigen Ausnahme sämtliche Vorlagen zu den verschiedenen „Böcklin-Kompositionen“ enthalten. Durch solche Reproduktionen wurde eine Reihe seiner Bilder sehr bekannt. Dazu zählt auch *Die Toteninsel*, die, obwohl bis 1912 nur die letzte Fassung in einem Museum – dem Museum der Bildenden Künste in Leipzig – öffentlich zugänglich war, schnell zu einem seiner populärsten Bilder überhaupt und zum vielfach nachgeahmten Motiv wurde.¹²

Max Regers Böcklin-Suite liegt in der Böcklin-Rezeption vergleichsweise spät und fällt genau mit dem Höhepunkt der musikalischen Auseinandersetzung mit dem Schaffen des Malers zusammen. Drei der vier Sätze greifen auf Bilder zurück, die in der Rangliste ganz oben stehen: *Im Spiel der Wellen*, *Der Einsiedler* und *Die Toteninsel*. Auf das *Bachanale*, den Bildvorwurf für den letzten Satz, bezog sich nur ein einziger anderer Komponist, und zwar Hans Huber im abschließenden Variationensatz

⁹ Vgl. Friedrich Pecht, Zu Arnold Böcklins 60. Geburtstag am 16. Oktober 1887, in: *Kunst für alle*, 3 (1887), Heft 2, S. 17–26.

¹⁰ Oskar Floerke, *Zehn Jahre mit Böcklin. Aufzeichnungen und Entwürfe*, München ²1902.

¹¹ *Arnold Böcklin. Eine Auswahl der hervorragendsten Werke des Künstlers in Photogravüre*, erschienen in vier Folgen, hrsg. von Heinrich Alfred Schmid, München 1892–1901.

¹² Die dritte Fassung war in gleicher Form auch als Einzelblatt in der Photographischen Union in München erschienen und bereits 1888 in der Zeitschrift *Kunst für alle* abgebildet worden. Dieser Druck wurde, obwohl mit Titel versehen, unverändert in die zweite Folge des Sammelwerkes von Heinrich A. Schmid integriert.

seiner *Zweiten Symphonie in e-Moll* op. 115 (1897, revidiert 1898), der sogenannten *Böcklin-Symphonie*, wie bei Reger als Werkschluss fungierend.

Im vorliegenden Zusammenhang möchte ich den mit *Die Toteninsel* betitelten dritten Satz aus Regers *Böcklin-Suite* herausgreifen, den ich schon an anderem Ort ausführlich unter dem Blickwinkel des Bezuges zwischen Bildvorwurf und Komposition untersucht habe, ohne ihn dort aber in einen größeren Kontext der musikalischen Böcklin-Rezeption und insbesondere der Kompositionen nach demselben Bildmotiv stellen zu können.¹³ Regers Tondichtung „Die Toteninsel“, die den dritten Satz seiner *Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin* (1913) bildet, wird im folgenden mit einer Auswahl von Orchesterwerken nach diesem Bildmotiv konfrontiert, und zwar mit den gleichnamigen symphonischen Dichtungen von Heinrich Schulz-Beuthen, Andreas Hallén und Sergej Rachmaninow.

Zunächst sei das Wichtigste zu Entstehung und Aufbau des Bildes dargestellt, wobei ich hier, geringfügig ergänzt, weitgehend auf meine früheren Ausführungen zurückgreife.

Arnold Böcklins Bild *Die Toteninsel*

Die Entstehungsgeschichte des Bildes, das in fünf verschiedenen, zwischen 1880 und 1886 entstandenen Fassungen existiert, ist durch langjährige Forschung gut erhellt.¹⁴ Die heute im Kunstmuseum Basel befindliche früheste Fassung hatte Böcklin möglicherweise bereits in Arbeit, als ihn die jung verwitwete Marie Berna, die spätere Gräfin von Oriola,

¹³ Vgl. Ulrich Mosch, Der Komponist als Bildbetrachter. Max Regers Tondichtung „Die Toteninsel“ nach Arnold Böcklin, in: *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 21 (2006), Heft 2, S. 146–69.

¹⁴ Vgl. Franz Zelger, *Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbsteroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur*, Frankfurt am Main 1991, und *Arnold Böcklin*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Kunstmuseums Basel, des Musée d’Orsay, Paris, und der Neuen Pinakothek, München, hrsg. von den beteiligten Institutionen, Heidelberg 2001 (mit Bibliographie; enthält auch Abbildungen aller fünf Fassungen der *Toteninsel*), darin insbesondere Franz Zelger, „Die Toteninsel“, S. 260 ff.

aus Rüdesheim am Rhein im April 1880 in seinem Florentiner Atelier aufsuchte und „ein Bild zum Träumen“ in Auftrag gab.¹⁵ Durch einen erst jüngst entdeckten Brief Böcklins an seinen Mäzen Alexander Günther vom 19. Mai des gleichen Jahres ist belegt, dass diese Fassung schon gut einen Monat vor der Übersendung der zweiten, im Format kleineren Fassung an die Auftraggeberin weitgehend abgeschlossen war. In diesem Brief verwendet der Maler bereits den lange Zeit seinem Galeristen, dem Kunsthändler Fritz Gurlitt, zugeschriebenen Titel, unter dem das Bild bekannt geworden ist. Dieser muss demnach auf den Maler selbst oder auf den Mäzen Günther zurückgehen. Eine dritte Fassung entstand auf Wunsch von Gurlitt 1883, eine vierte, die verschollen ist und mutmaßlich im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, ein Jahr später. Die fünfte Fassung schließlich malte Böcklin im Auftrag des Leipziger Museums der Bildenden Künste 1886; dort befindet sie sich noch heute.¹⁶

Der Grundaufbau ist in allen fünf Fassungen derselbe (vgl. Abb. 1 und 2, S. 69 und 71): Das Landschaftsbild zeigt eine schroffe, baumbestandene Felseninsel im Meer. Zu sehen ist ein zum Betrachter geöffnetes Halbrund aus steilen Felswänden. Der Zypressenhain, den sie umschließen, bildet die für den Blick undurchdringliche, fast schwarze Mitte des Bildes. Vor der Insel, halb links auf dem Wasser, ist ein Kahn mit einem Sarg und einer davor stehenden Rückenfigur zu sehen, der von einem Fährmann bewegt wird – eine durch Lichtwirkungen dramatisch überhöhte Szene der Überführung eines Toten zur letzten Ruhe. Aus der Art des Totentransports lässt sich schließen, dass die Insel nicht allzu weit vom Festland liegen kann. Der Standort des impliziten Betrachters ist nicht eindeutig bestimmt. Er könnte sich sowohl am gegenüberliegenden Ufer als auch auf einem weiteren Boot befinden, das in den letzten Augenblicken der Überfahrt zurückgeblieben ist.

¹⁵ Vgl. *Arnold Böcklin, 1827–1901. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken* (Katalog zur Ausstellung anlässlich des 150. Geburtstages im Kunstmuseum und Kunstverein), Basel/Stuttgart 1977, S. 201.

¹⁶ Vgl. zu den verschiedenen Fassungen Rolf Andree, *Arnold Böcklin. Die Gemälde* (Œuvrekataloge Schweizer Künstler, Bd. 6), zweite, ergänzte und überarbeitete Auflage, Basel/München 1998, S. 418–423, sowie Franz Zelger, *Arnold Böcklin*, wie Anm. 14, S. 8–13.

Das Bild zeichnet sich durch einen ausgeprägt axialen Aufbau aus: Der durch den weit unten liegenden Horizont des Meeres am rechten und linken Bildrand deutlich markierten Horizontale entspricht eine Vertikale, die durch die gen Himmel strebenden Zypressen und die hoch aufragenden Felsen stark betont ist. Von der dritten Fassung an wird diese noch zusätzlich akzentuiert durch eine weitere Überhöhung der Felsen und deren Spiegelungen im kaum bewegten Wasser, sozusagen als Fortsetzung nach unten. Die Bilddiagonalen schneiden sich genau im dunklen Bildzentrum, in das man förmlich hineingezogen wird.

Neben vielen Details unterscheiden sich die verschiedenen Fassungen vor allem in viererlei Hinsicht: in der Entfernung des impliziten Betrachters zur Insel, in den Lichtwirkungen wie überhaupt in der Helligkeit, in der relativen Position des Bootes zu den Symmetrieachsen und in der Gestaltung der von Menschen gemachten architektonischen Elemente. Während der implizite Betrachter bei den beiden 1880 entstandenen Fassungen relativ nah am Geschehen positioniert ist, rückte ihn Böcklin bei den drei späteren weiter ab, erkennbar an der relativen Größe des Bootes und der Figuren im Verhältnis zur Insel (vgl. Abbildung 1 und 2). Was die Lichtwirkungen betrifft, unterscheiden sich die beiden frühen Fassungen von 1880 deutlich von den drei späteren. In der ersten Gruppe ist eine Abendszenerie dargestellt mit fast waagerechtem, gelblichem Seitenlicht, das einige der architektonischen Elemente der Insel magisch aufleuchten lässt, erkennbar auch an dem langen Schatten, den die Rückenfigur auf Kahn und Sarg wirft. Daraus, dass das Licht von halb links schräg hinten kommt, ist zu schließen, dass die Insel sich in südwestlicher Richtung öffnet.

Von der 1883 entstandenen dritten Fassung an ist der Ton der Bilder insgesamt weitaus heller. Da das Licht nicht mehr aus einer eindeutig bestimmbarer Richtung kommt und nur noch indirekt einfällt und daher keine Schlagschatten mehr wirft, ist weder die Tageszeit genau auszumachen noch die geographische Lage im Verhältnis zu den Himmelsrichtungen. Der Himmel indessen zeigt sich jetzt nicht mehr fast monochrom wie noch bei den beiden frühesten Fassungen. Er ist in der oberen Bildmitte über dem dunklen Bildmittelpunkt deutlich aufgehellt. In dieser Form, insbesondere bei der dritten Fassung, wo über

der Insel das Blau des Himmels durch die Wolken schimmert, scheint das Bild auf Himmelfahrtsdarstellungen früherer Epochen anzuspielden.

Dass von dieser Fassung an die Tageszeit nicht mehr definiert und der Himmel über der Insel stark aufgehellte ist, sodass ein Sog von dem fast schwarzen Bildzentrum nach oben entsteht, scheint mir kein Zufall zu sein. Darin manifestiert sich vielmehr eine grundlegende Verschiebung in der Bildkonzeption. An die Stelle der Bildmetapher des Abends mit der bald einbrechenden Dämmerung und Nacht – eine düstere Perspektive, durch die der schöne, mediterrane Begräbnisort in den Vordergrund der Aufmerksamkeit rückt – tritt eine Auffassung des Todes nicht als Ende, sondern als Übergang zu einem mindestens angedeuteten Danach, als Übergang ins Jenseits, auch wenn dieses nur mit Auflichtung und Helligkeit assoziiert ist.¹⁷

Auch der Gegensatz von Natur und Kultur, der sich in eine ganze Reihe weiterer das Bild kennzeichnender Oppositionen – nah und fern, eng und weit, dauerhaft und vergänglich, hell und dunkel usw. – einfügt, prägt sich in den Fassungen unterschiedlich aus: Spuren menschlicher Arbeit zeigt das wilde Felseneiland vorab in den architektonischen Elementen der möglicherweise von etruskischen Nekropolen inspirierten Grabbauten und Grabkammern¹⁸ und der von Fassung zu Fassung variierenden Bootslandestelle, die gemauert und mit zwei mehr oder weniger hohen Säulen eingefasst ist. Und nicht zuletzt unterscheiden sich die verschiedenen Fassungen durch den Ort der Signatur, der auch etwas über Böcklins Verhältnis zur Bildthematik verrät. Von der dritten Fassung an sind die Initialen des Malers „AB“ jeweils auf dem Sturz über dem Eingang zu der dem Meer zugewandten Grabkammer vorn rechts oben angebracht.

Für die Bildwirkung zentral ist der, wie man erst seit wenigen Jahren weiß,¹⁹ in der frühesten Fassung nachträglich eingefügte Kahn mit der den Sarg begleitenden Rückenfigur. Nicht allein macht erst dieses

¹⁷ Vor diesem Hintergrund wäre die von Rolf Andree vertretene These, die späteren Bilder seien deutlich schwächer, nochmals zu diskutieren; vgl. ders., *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, wie Anm. 16, S. 418.

¹⁸ Vgl. Franz Zelger, *Arnold Böcklin*, wie Anm. 14, S. 14.

¹⁹ Vgl. Franz Zelger, *Arnold Böcklin*, Katalog, wie Anm. 14, S. 260.

Motiv aus dem bloßen Landschaftsbild ein Identifikationsangebot an den Betrachter: Da wohl fraglos bei jedermann eigene Erfahrungen mit dem Tod in der nächsten Umgebung angesprochen werden, kann man sich diesem Angebot kaum entziehen. Der Betrachter wird sich wohl unweigerlich in die das letzte Geleit gebende Figur hineinfühlen, ganz gleich, ob er sich selbst als Begleiter des/der Toten oder als zur letzten Ruhe Geleiteter sieht. Mindestens genauso wichtig für die Bildwirkung ist aber auch die relative Position des Bootes zu den Symmetrieachsen, ein dynamisches Spannungsmoment im Verhältnis zu der ansonsten aufgrund der starken Betonung der Horizontalen und Vertikalen statischen Szenerie. Böcklin spielt in den verschiedenen Fassungen mit dieser „Bewegungsdissonanz“ und lotet sie bis an die Grenzen der darin beschlossenen Spannungsmöglichkeiten aus. Selbst in der Leipziger Fassung, wo er das Boot fast in die Mitte der hier von zwei Säulen gefassten Landungsstelle rückt, geht er jedoch nicht so weit, das dynamische Moment durch Beseitigung der Dissonanz aufs Spiel zu setzen. Die Spannung zwischen der Position des Kahns und den stark betonten Achsen und die durch Licht- und Farbkontraste erzeugte Sogwirkung von der dunklen Bildmitte in den hellen Himmel darüber sind zentral für die Zeitstruktur des Bildes.²⁰

Wie sieht nun die Zeitstruktur der *Toteninsel* im Einzelnen aus? Vordergründig ist eine Bootsfahrt zur letzten Ruhe auf der Gräberinsel zu sehen. Zugleich vollzieht sich auch der Übergang von der Welt der Lebenden ins Reich der Toten, von dessen Unausweichlichkeit, Unabwendbarkeit und Unumkehrbarkeit wir alle wissen. Das Woher kennen wir wenigstens abstrakt: das Leben, das der Tote bereits hinter sich gelassen hat. Mit der Überführung auf die Gräberinsel lässt er nun auch die Welt der Lebenden endgültig hinter sich. Das Wohin sehen wir zunächst als Ort – die Insel –, und wir dürfen davon ausgehen, dass dort ein Grab vorbereitet ist. Wenigstens angedeutet scheint indessen auch ein Wohin im übertragenen Sinne, allerdings je nach Fassung unterschiedlich – davon war schon im Zusammenhang mit

²⁰ Die Zeit ist ein Thema, das die Maler nicht erst seit der klassischen Moderne, insbesondere dem Kubismus und italienischen Futurismus, beschäftigte; vgl. dazu Heinrich Theissing, *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987.

der Bildkonzeption die Rede. In den ersten beiden Fassungen mit der Abendstimmung vor fast schwarzem Himmel, von der wir wissen, dass sie bald in Dämmerung und Nacht übergehen wird, mit ihrem Licht kurz vor dem Verlöschen, scheint der Weg, korrespondierend mit dem tatsächlichen Weg zur letzten Ruhe, in die Dunkelheit zu führen. In den drei späteren Fassungen dagegen ist die Insel zwar ebenfalls der Ort der letzten Ruhe; der helle Himmel über dem dunklen Zentrum des Bildes scheint für den Betrachter aber anzudeuten, dass mit der Seele etwas geschieht. Es vollzieht sich ein Übergang in eine den Lebenden unzugängliche Welt, so jedenfalls die (mögliche) Projektion des Betrachters.

Zeitmomente in Bild und Bildkomposition sind:

- die Bewegungsrichtung des Bootes vom impliziten Betrachter weg und auf die Insel zu, wobei die Bewegung des Kahns mit der gewohnten Leserichtung von links nach rechts im Einklang steht, nicht gegen sie geführt ist;
- die vom Boot sich pfeilförmig nach der Seite ausbreitende Bugwelle, in der in den hinter dem Boot liegenden Partien die unmittelbare Vergangenheit noch präsent ist, das heißt man sieht, woher es kommt;
- die Position des Bootes kurz vor dem Ziel mit der bereits absehbaren Landung und Bettung des Toten zur letzten Ruhe, die sich allerdings dem Blick des Betrachters – auch das teilt das Bild mit – entziehen wird;
- die Positionierung des Bootes als zum Schnittpunkt der Symmetriachsen nach links unten verschobene „Bewegungsdissonanz“, die einen Sog in das dunkle Bildzentrum erzeugt und damit das zeitliche Moment dieses dramatischen Vorgangs unterstreicht; und schließlich, vor allem in der dritten Fassung:
- die Aufhellung des Himmels über dem dunklen Bildzentrum, die einen Sog nach oben erzeugt, vom Dunkel zum Licht.

Den Übergang von der einen in die andere Welt imaginiert der Betrachter aufgrund der Zeitmomente des Bildes als Vorgang, und zwar mit einem doppelten Ziel: mit der Insel als Ort für die sterbliche Hülle und – in den späteren Fassungen wenigstens angedeutet – mit dem Himmel oder einer Lichtwelt als für uns nicht weiter greifbarer Ort für die Seele.

Als sekundäre Zeitmomente kommen, in den einzelnen Fassungen unterschiedlich ausgeprägt, drei weitere Phänomene hinzu, die jeweils verschiedene Zeithorizonte repräsentieren: die Schaumkronen links neben der Insel, die auf eine eben vergangene Bewegung der auf im Wasser befindliche Felsen auflaufenden Wellen verweisen; in der fünften und letzten Fassung die links oben im Felsen durch Verwitterung freigelegte Grabkammer, ein Hinweis darauf, dass auf lange Sicht auch die Insel als kulturell, das heißt von den Menschen überformte Natur und als Ort der letzten Ruhe Verfallsprozessen ausgesetzt ist – auch die Bettung zur letzten Ruhe ist demnach nicht für ewig garantiert; und schließlich als Zeugnisse längst vergangener erdgeschichtlicher Prozesse die Felsen an den Seiten, die wie erstarrte Lavaströme erscheinen.

Bei dem Bild handelt es sich demnach um die Darstellung eines Augenblicks unmittelbar vor Ankunft: Das Boot ist noch einige Meter von der Landungsstelle entfernt. Diese transitorische Phase ist aber mit malerischen Mitteln mit Vergangenheit und Zukunft verknüpft. Aufgrund unseres Erfahrungshorizontes sind wir als Betrachter durch Projektion von Erinnerungen und Erwartungen in der Lage, diese Phase zu einem Vorgang zu ergänzen – ja, das Bild zwingt uns durch die Sogwirkungen fast, es zu tun – und den Vorgang, analog zur Wahrnehmung von Zeitgegenständen, zu imaginieren. Der Betrachter ist also derjenige, der die Zeitstruktur des Bildes konstituiert. Er ist es, der die tatsächlich gezeigte Szene mit einem Woher und einem Wohin in Verbindung bringt.

Obwohl alles, was über den dargestellten Augenblick hinaus in die Zukunft reicht, natürlich allein eine Projektion des Betrachters auf der Grundlage vergangener Erfahrungen ist, die erlauben, den weiteren Vorgang zu imaginieren, lässt sich eine dem Bild inhärente Zeitstruktur extrapolieren. Es gibt zwei einander überlagernde Zeitverläufe: zum einen den nichts über ein mögliches Danach verratenden Vorgang der Überführung und Bettung des oder der Toten zur letzten Ruhe mit anschließender Rückkehr und zum anderen den Übergang des oder der Verstorbenen in das Totenreich und die wenigstens angedeutete Elevation. Aufgrund der Gestaltung des Bildes tritt von der dritten Fassung an letzterer Zeitverlauf wenn nicht in den Vordergrund, so doch deutlicher in Erscheinung, obwohl es letztlich vom Betrachter abhängt, worauf er stärker anspricht.

Für den Zusammenhang mit der Musik bildeten, wie die nachfolgenden Beispiele zeigen werden, insbesondere die im Bild sich manifestierende doppelte Zeitstruktur einerseits und die erhabene Stimmung und die Trauer andererseits Anknüpfungspunkte, weniger hingegen der ikonographische Aspekt, nämlich die Insel als Ort der Bestattung für die Auserwählten oder die an das Übersetzen der Toten über den Fluss Lethe durch den Fährmann Charon erinnernde Szene der Bootsfahrt über das Wasser.²¹

Kompositionen mit Bezug auf *Die Toteninsel* im Vergleich

Wie bereits erwähnt, zählte das im Laufe der Zeit – wohl aufgrund seines Charakters als eingängige Bildmetapher für eine jedermann betreffende existentielle Frage – zur Ikone gewordene Bild bei Komponisten mit Abstand zu den beliebtesten bildnerischen Vorlagen. Im Folgenden wird Regers Tondichtung „Die Toteninsel“ drei weiteren Orchesterwerken nach diesem Sujet gegenübergestellt.

Max Reger (1873–1916)

Was in Regers Suitensatz beim ersten Hören wie eine bloß assoziative Reihung von Motiven erscheinen mag, beruht bei näherer Betrachtung auf präziser Konstruktion. Der Komponist hat die konstruktive Seite der Musik nicht nach außen gekehrt; sie tritt hinter dem äußeren Eindruck der Zerrissenheit an der Oberfläche fast gänzlich zurück.²² Ähnlich wie bei Böcklin stand für ihn offenbar die Wirkungsabsicht künstlerisch ganz im Vordergrund.

²¹ Vgl. dazu Franz Zelger, *Arnold Böcklin*, wie Anm. 14, insbesondere S. 37–46.

²² Möglicherweise steht dies im Hintergrund von Regers Verärgerung über das Kritikerurteil, er habe sich schließlich doch zur Programmmusik bekehrt und das Lager gewechselt; vgl. die Briefe Max Regers an den Herzog Georg II. vom 13. Januar 1914 und dessen Antwort vom 15. Januar 1914, in: Max Reger, *Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen Meiningen*, hrsg. von Hedwig und Erich Hermann Mueller von Asow, Weimar 1949, S. 544 und 547.

Formal umfasst der Satz zwei von den Proportionen her ungleiche, dennoch aber einander entsprechende Sequenzen von Abschnitten (T. 1–27 und T. 28–79): Sie bestehen jeweils aus zwei auf cis-Moll bezogenen Abschnitten ähnlicher Struktur, gefolgt von einem weiteren, harmonisch aufgehellten, der sich auch metrisch, satztechnisch und klangfarblich deutlich vom jeweils Vorausgehenden abhebt. Die zweiseitige sequentielle Anlage manifestiert sich auf verschiedenen Ebenen: in der harmonischen Disposition, in den Übergängen zu den jeweils dritten Abschnitten, in den formalen Proportionen und in der dynamischen Hüllkurve. Der harmonische Verlauf belegt klar die analoge Struktur der beiden Teile: [A] (1) cis-Moll – (2) cis-Moll – (3) D-Dur – [B] (I) cis-Moll [verschleiert] – (II) As-Dur/as-Moll [verspätet cis-Moll] – (III) Des-Dur (vgl. Schema 1). Dass bei Abschnitt I die Grundtonart durch *gis* als Basston, dazu noch mit Oktavverdoppelung, fast bis zur Unkenntlichkeit maskiert ist und dass sie bei Abschnitt II nicht sofort erscheint, stellt die Behauptung einer Analogie hinsichtlich der formalen Anlage nicht in Frage: Im einen Fall wird durch die formale Stellung am Beginn des Abschnitts, im anderen durch die Motivstruktur, die fallende Halbtonfortschreitung mit harmonischer Rückung, der Rückbezug, obwohl relativ abstrakt, klar. Dabei ist natürlich vorausgesetzt, dass bei Regers komplexer Kompositionsweise auch auf formaler Ebene wie bei der Harmonik alle Abstufungen in der Konkretheit der Beziehungen denkbar sind.

Ein weiteres Argument, das für eine formale Konzeption mit zwei analogen Sequenzen von Abschnitten spricht, sind die Übergänge der Abschnitte 2 beziehungsweise II zu den jeweils folgenden: Beide führen über einen verminderten Akkord und über dominantische Beziehungen in Form von einer Melodie impliziten Harmonien zu den Zieltonarten D-Dur beziehungsweise Des-Dur.

Max Reger im Kontext der musikalischen Böcklin-Rezeption

A 1	(T. 1–10)	4 + 4 + 2		[cis-Moll]
2	(T. 11–24)	5 + 3 + 3 + 1 + 2		
3	(T. 25–27)		3	[D-Dur]
B I	(T. 28–35)	4 + 2 + 2		[cis-Moll]
II	(T. 36–60)	2 + 2 + 1 + 2		
		2 + 3 + 1 + 2 + 2 + 1		
		2 + 2 + 2 + 1		
III	(T. 61–79)		3 + 2 + 3 + 2 + 1	[Des-Dur]
			2 + 2 + 2 + 2	

Schema 1: Max Reger, „Die Toteninsel“ aus *Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin*, op. 28 (1913), formale und syntaktische Struktur; typographisch hervorgehoben sind Interpolationen.

Die Anlage mit zwei analogen Teilen spiegelt sich auch in den formalen Proportionen ebenso wie in den dynamischen Höhepunkten, die in Abschnitt 2 und dem entsprechenden Abschnitt II jeweils unmittelbar vor dem „Schlussabschnitt“ der Großteile A und B liegen. Zugleich zeigt sich die Gesamtanlage aber überformt durch eine in Wellen verlaufende große Steigerung, die sich sowohl im umfangsbezogenen Wachstum des Abschnitts II manifestiert als auch in der gesteigerten Dissonanzsättigung der Harmonik in diesem Bereich und in einem den vorhergehenden überbietenden dynamischen Höhepunkt.

Zwar haben wir es bei dem vorliegenden Satz nicht mit einem entwickelnden Variationsprozess zu tun; gleichwohl gibt es aber eine klare zielgerichtete Dramaturgie. Nach in sich kreisender harmonischer Struktur zu Beginn, die beim zweiten Halbsatz von Abschnitt 2 bereits durch eine Interpolation erweitert ist und beim zweiten Abschnitt am Ende erstmals mit der Wendung nach D-Dur aufgebrochen wird – der Tonart der nun folgenden Dur-Episode –, kommt in diesem Abschnitt 3 die Harmonik nach rastloser Bewegung zuvor jetzt mit einem Orgelpunkt erstmals zur Ruhe, allerdings nicht gänzlich: D-Dur erscheint nicht in Grundstellung mit dem Grundton im Bass, sondern in der ersten Umkehrung, mit der Terz *fis* als Basston. Die Beruhigung gelingt nicht vollkommen, sodass sich schon bald (T. 27) die vorhergehende Instabilität wieder einstellt und die rastlose harmonische Bewegung erneut einsetzt. Im analogen Abschnitt II wird durch steigernde Sequenzierung eine große Spannung aufgebaut, die nach mächtiger Klimax und schrittweisem Abbau gegen

3. Die Toteninsel

Max Reger, op. 128, 3

Molto sostenuto (♩ = 64) (*doch nie schleppend*)

I
Drei große Flöten

II
III

Eine Oboe

Englisch Horn

Zwei Klarinetten in A

Zwei Fagotte

Kontrafagott

Molto sostenuto (♩ = 64) (*doch nie schleppend*)

I
Drei Trompeten in C

II
III

Vier Hörner in F

Zwei Tenorposaunen

Eine Baßposaune

Eine Baßtuba

Pauken in E, G, c:

Große Trommel

Becken

Tamtam

Molto sostenuto (♩ = 64) (*doch nie schleppend*)

I
Violinen

II

Bratschen

Violoncelli

Kontrabässe

Molto sostenuto (♩ = 64) (*doch nie schleppend*)

Notenbeispiel 1: Max Reger, „Die Toteninsel“ aus *Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin*, op. 28 (1913), Partitur, S. 1–4 (© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; reproduziert mit freundlicher Genehmigung).

Max Reger im Kontext der musikalischen Böcklin-Rezeption

The image displays a page of a musical score for a symphony by Max Reger. The score is arranged in three systems, each beginning with a tempo marking: "rit. - a tempo".

System 1: Includes Flute (Fl.), English Horn (Engl.H.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), and Contrabassoon (K.Fg.). The Flute and English Horn parts feature a "Solo *espress.*" section. Dynamics range from *pp* to *ppp*.

System 2: Includes Trumpet (Trp.), Horns (Hr.), Trombones (T. Pos. and B. Pos.), and Tuba (B. Tuba). The Horns part includes the instruction "gedämpft" (muted). Dynamics range from *pp* to *ppp*.

System 3: Includes Percussion (Pk.), Grand Timpani (Gr.Tr.), Snare Drum (Bkn.), and Tom-tom (Tum.). The Grand Timpani part includes the instruction "e nach d umstimmen!" (change from D to d). Dynamics range from *pp* to *f*.

System 4: Includes Violins (Vln.), Brass (Br.), Violas (Vcl.), and Cellos/Double Basses (Cb.). The Violins and Brass parts include the instruction "divisi" (divided). The Cello/Double Bass part includes "pizz." (pizzicato) and "arco" (arco) markings. Dynamics range from *pp* to *ppp*.

Ulrich Mosch

46

14

strin- -gen- - -do - - -rit. - - -

Fl. *pp* *express.* *mp* *ff*

Ob. *mp* *express.* *ff*

Engl.Hr. *pp* *mp* *express.* *ff*

Kl. *mp* *express.* *ff* *marc.* *marc.*

Fg. *mp* *express.* *ff*

K. Fg. *p* *ff*

Trp. *gedämpft* *pp* *offen* *pp*

Hr. *gedämpft* *pp* *offen* *pp* *1. Horn gut markiert* *offen* *ff* *marc.*

T. Pos. *gedämpft* *pp* *offen* *pp*

B. Pos. *quasi ff*

B. Tuba *pp* *ff*

Fk. *pp* *ff*

Gr. Tr. *pp* *ff*

Bkn. *pp* *ff*

Tm. *mf* *pp*

strin- -gen- - -do - - -rit. - - -

Vln. *senza sordino* *divisi* *pp* *mp* *unis.* *pizz.* *divisi* *arco* *ff*

Br. *senza sordino* *pp* *mp* *unis.* *pizz.* *divisi* *arco* *ff*

Vel. *senza sordino* *pp* *mp* *unis.* *pizz.* *divisi* *arco* *ff*

Kb. *pp* *mp* *unis.* *pizz.* *arco* *ff*

strin- -gen- - -do - - -rit. - - -

M. R. 5

Ende nunmehr, im zweiten Anlauf sozusagen, der endgültigen Beruhigung im abschließenden Abschnitt III nach nochmaliger Steigerung in neuem Kontext schließlich zum Durchbruch verhilft. Reger arbeitet hier mit einem Kunstgriff: Zu Beginn des Abschnitts III erscheint Des-Dur noch nicht in Grundstellung, sondern als Orgelpunkt mit der Quinte im Bass, analog zu Abschnitt 3, wo die Terz im Bass war. Endgültig zur Ruhe kommt die harmonische Bewegung, nachdem sich zweimal harmonische Instabilität wieder eingestellt hat, erst in den letzten acht Takten, wo Des-Dur erstmals in Grundstellung erscheint. Die seit Beginn des Stückes rastlose harmonische Bewegung, die immer wieder zur Anfangstonart zurückkehrte, um sie sofort wieder zu verlassen, kommt demnach erst in diesem Schlussabschnitt ganz zum Stillstand, gelangt an ihr Ziel.

Reger entfaltet damit, wenn man meiner Interpretation der Zeitstruktur des Bildes folgt, den zweiten der beiden impliziten Zeitverläufe, jenen nämlich des letzten Weges und der Bettung zur letzten Ruhe mit anschließender Verklärung, ein finaler Vorgang ohne Rückkehr und zugleich Übergang in eine lichte Welt.

Heinrich Schulz-Beuthen (1838–1915)

Mehr als zwei Jahrzehnte vor Reger schrieb der aus der oberschlesischen Stadt Beuthen unweit von Breslau stammende Heinrich Schulz-Beuthen – daher der Beiname – das früheste von Böcklins Malerei überhaupt angeregte Werk, zugleich die erste von dessen *Toteninsel* inspirierte Komposition. Die 1890 in Dresden entstandene, als selbstständiges Werk in h-Moll mit ungefähr zwölf Minuten Dauer konzipierte symphonische Dichtung *Die Toteninsel*. (*Nach dem gleichnamigen Gemälde von A. Böcklin.*)²³ weist keinen wie in Regers Suitensatz auf das Ende zielenden Formverlauf auf. Das Werk mit einer leicht überschaubaren, klaren Form orientiert sich vielmehr am Modell der Sonatenform, allerdings erweitert zur Vierteiligkeit durch eine vor der Reprise eingeschobene rezitativische Episode:

²³ Schulz-Beuthens symphonische Dichtung liegt in nur einer CD-Einspielung vor: mit dem Moscow Symphony Orchestra unter der Leitung von Adriano bei dem schwedischen Label Sterling unter der Nummer CDS-1049-2 (© 2002).

Max Reger im Kontext der musikalischen Böcklin-Rezeption

Einleitung	(T. 1–3)	h-Moll	Tonika
Exposition	(T. 4–52)	h-Moll/G-Dur	Tonika/ untere Mediant
Überleitung	(T. 53–54)	H-Dur	Dominante zur Subdominante
Durchführung	(T. 55–114)	e-Moll/B-Dur/Ges-Dur/H-Dur/h-Moll, modulierend	
Episode rezitativisch	(T. 115–47)	h-Moll, stark modulierend bis F und zurück zu Fis-Dur	
Überleitung	(T. 148–51)	Fis-Dur	Dominantregion
Reprise	(T. 152–93)	h-Moll/E-Dur/H-Dur	Tonika/Dur- Subdominante/ Dur-Tonika
Coda	(T. 194–200)	h-Moll	Tonika

Schema 2: Heinrich Schulz-Beuthen, *Die Toteninsel*. (Nach dem gleichnamigen Gemälde von A. Böcklin.) *Sinfonische Dichtung* für großes Orchester (1890), Formübersicht.

Die Hauptteile im $4/4$ -Takt *alla breve*, überschrieben „Andante molto mesto“, beruhen auf zwei einfachen, allerdings wenig charakteristischen melodischen Gestalten mit thematischer Funktion: die erste mit absteigender Bewegung, die zweite aufsteigend (vgl. Notenbeispiel 2). Das erste Thema erscheint erstmals in T. 4–9 in der Grundtonart h-Moll, das zweite in T. 34–35 (Buchstabe A) in der unteren Medianttonart G-Dur. Die einfache formale Syntax dieser Teile, mit der ein ebenso übersichtlicher harmonischer Verlauf korrespondiert, ist weitgehend regelmäßig und beruht auf dem Gruppierungsprinzip:

Einleitung:	3 T.
Exposition Thema 1:	3 + 3 + 3 + 3 † h e Fis h
Wiederholung:	3 + 3 + 3 + 3 + 3 h e Fis Cis e Fis h
Überleitung:	$\frac{3}{3}$ (Modulation über eine Zwischendominante nach G-Dur)
Thema 2:	2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 G c G c G C G C D A D
Wiederholung:	2 + 2 + 2 + 1 G c G c G G
Überleitung:	2 H
Durchführung Thema 1:	3 etc. e-Moll etc.

Schema 3a: Heinrich Schulz-Beuthen, *Die Toteninsel*. (Nach dem gleichnamigen Gemälde von A. Böcklin.) *Sinfonische Dichtung* für großes Orchester (1890), syntaktische Struktur der Exposition.

Die in der Subdominanttonart e-Moll einsetzende Durchführung unterwirft die beiden Themen leicht variierend nacheinander einem Gang durch die Tonarten, ohne dass man allerdings von einem eigentlichen thematischen Verarbeitungsprozess sprechen könnte. Die verkürzte Reprise nach der eingeschobenen Episode nimmt dann den Anfang leicht verändert wieder auf, wobei der Tonartengegensatz der thematischen Regionen nun zu h-Moll und E-Dur/A-Dur modifiziert erscheint.

Im Gegensatz zum weitgehend regelmäßigen Bau der das volle Orchester einsetzenden Hauptteile ist die Episode (T. 115–147) rezitativisch und kammermusikalisch angelegt, zunächst mit dem Solocello als tragendem, mit den Holzbläsern dialogisierendem Instrument (T. 115–31). Anschließend intensiviert sich der Dialog, nunmehr zwischen den Streichern (ohne Kontrabass) *con sordino* und den um die Hörner verstärkten Holzbläsern (T. 132–47). Sowohl die metrische als auch die Taktgruppenstruktur sind hier unregelmäßig:

Max Reger im Kontext der musikalischen Böcklin-Rezeption

Episode:	T. 115–131:	5	+	6		1
	1		2		2	
		4/4	6/4	4/4	6/4	4/4
	T. 132–147:	12		4		
		4/4	–			
Überleitung:		4				
		[C alla breve]				
Reprise:	Thema 1:	3	+	3	+	3
		[C alla breve]				
	Wiederholung:	etc.				

Schema 3b: Heinrich Schulz-Beuthen, *Die Toteninsel*. (Nach dem gleichnamigen Gemälde von A. Böcklin.) *Sinfonische Dichtung* für großes Orchester (1890), syntaktische Struktur der Episode.

Die syntaktische Struktur der Episode beruht wie in den Rahmenteilern auf Gruppierung, das heißt jeweils Phrase und Wiederholung, wobei die Wiederholung sequenziert erscheint. Gelegentlich sind einzelne Phrasen auch periodisch gebaut, so in T. 126–27 und den beiden folgenden Takten, oder es kommt wenigstens andeutungsweise zu so etwas wie thematischer Entwicklung (T. 130–31).

Schulz-Beuthen selbst hat in einer der Musik auf der ersten Seite der Druckpartitur direkt vorangestellten Vorbemerkung Hinweise zum Verständnis seiner sinfonischen Dichtung gegeben (vgl. Notenbeispiel 2):

Mit heiligen Empfindungen für die geliebten Verblichenen wählte man in altrömischen Zeiten als Ruhestätte für die Unvergessenen die stillen Felsenkammern einer einsamen Insel im weiten Meere. – Der Überlebende sucht diese Stätte auf und führt, still träumend, mit dem Heimgegangenen ein inniges Zwiegespräch, seliger Zeiten gedenkend. – Erfüllt mit wieder erwachtem, unsäglichem Schmerze, umbraust von hochsteigenden Meereswogen, verlässt der Leidtragende die Toteninsel, welche immermehr zurückbleibt und in der Ferne verschwindet.²⁴

²⁴ Heinrich Schulz-Beuthen, *Die Toteninsel*. (Nach dem gleichnamigen Gemälde von A. Böcklin.) *Sinfonische Dichtung* für großes Orchester (1890), Hannover: Louis Oertel; London/Brüssel/New York: Breitkopf 1909, S. 2.

Die Toteninsel.

(Nach dem gleichnamigen Gemälde von A. Böcklin.)

Mit heiligen Empfindungen für die geliebten Verblichenen wählte man in altrömischen Zeiten als Ruhestätte für die Ungewesenen die stillen Felsenkammern einer einsamen Insel im weiten Meere. Der Überlebende sucht diese Stätte auf und führt, still trauernd, mit dem Heimgegangenen ein inniges Zwiegespräch, seliger Zeiten gedenkend. Erfüllt mit wieder erwachtem, unsäglichem Schmerze, umbraust von hochsteigenden Meeresswogen, verläßt der Leidtragende die Toteninsel, welche immermehr zurückbleibt und in der Ferne verschwindet.

H. Schulz - Beuthen.

Andante molto mesto. $\text{♩} = 40.$

Flauto I. II.

Oboe I. II.

Clarinetto I. II.
in A.

Fagotto I. II.

Corno I. II.
in F.

Corno III. IV.

Tromba I II in F.

Trombone I. II.

Trombone basso.
Contrabass - Tuba.

Timpani in Fis. H.

Triangolo.
Tamtam.

Arpa.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Notenbeispiel 2: Heinrich Schulz-Beuthen, *Die Toteninsel*. (Nach dem gleichnamigen Gemälde von A. Böcklin.) *Sinfonische Dichtung* für großes Orchester (1890), Partitur (Hannover: Louis Oertel 1909), S. 2-7.

Max Reger im Kontext der musikalischen Böcklin-Rezeption

The image displays a musical score for Max Reger's 'Die Lorelei' in G major, Op. 110, No. 1. The score is arranged for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system includes vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The second system includes piano accompaniment and a basso continuo line. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as p, pp, cresc., and dim. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piece is in the key of G major and 3/8 time. The score is written in a clear, professional layout with standard musical notation.

Ulrich Mosch

This musical score is a complex orchestral or chamber work, likely for strings and woodwinds. It is divided into two systems. The first system consists of ten staves, and the second system consists of six staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is characterized by frequent use of triplets and dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). Performance instructions like *div.* (divisi) and *(unis.)* (unison) are also present. The notation includes various articulations, slurs, and accents, indicating a highly detailed and expressive piece.

Max Reger im Kontext der musikalischen Böcklin-Rezeption

The image displays a musical score for Max Reger's piece "SOLL". The score is arranged in two systems. The upper system consists of a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase marked *mf* and *p dim.*, followed by a rest. The piano accompaniment features a complex texture with triplets and dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, and *p*. The lower system continues the piano accompaniment, with dynamic markings including *mf*, *p*, *cresc.*, *f*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final dynamic marking of *p*.

Ulrich Mosch

The image displays a musical score for a piece by Ulrich Mosch, consisting of two systems of staves. The first system includes a vocal line (SOLI.) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a *ppp* dynamic and features a melodic line with triplets. The piano accompaniment includes a bass line with a *pp* dynamic and a right-hand line with *p* and *mf* dynamics. A section marked 'A' begins with a *p dolce* dynamic. The second system continues the vocal and piano parts, with the vocal line marked '(div.)' and '(unis.)'. The piano accompaniment includes markings for 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) in both hands, along with 'dim.' (diminuendo) and 'p' dynamics. A section marked 'A' is also present in the second system. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Max Reger im Kontext der musikalischen Böcklin-Rezeption

The image displays a page of a musical score, likely for a string quartet or chamber ensemble, composed by Max Reger. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes five staves: two for the first violin and second violin, two for the first and second violas, and one for the double bass. The second system includes five staves: two for the first and second violins, two for the first and second violas, and one for the double bass. The notation is highly detailed, featuring numerous triplets, slurs, and dynamic markings such as *p*, *mf*, *piu forte*, and *cresc.*. Performance instructions like *espressivo*, *arco*, and *pizz.* are also present. The score is a complex piece of music, reflecting Reger's characteristic style of intricate counterpoint and harmonic richness.

Bemerkenswert an diesem Programm ist, dass das für die Zeitstruktur des Bildes zentrale Motiv der Überführung eines/einer Toten nicht aufscheint. Reduziert auf den bloßen Besuch am Grab verwandelt sich die Szene in eine Projektionsfläche für jede Art von mit einem Besuch auf dem Friedhof verbundenen Assoziationen. Die im Programm enthaltene dreiphasige zeitliche Struktur mit Anfahrt, Zwiegespräch und Rückfahrt spiegelt sich in der Anlage des Stücks als Reprisesform. Entsprechend führt die Einleitung in den Bratschen ein wiegendes, triolisches Motiv ein, das sich ebenso mit den Wellen des die Insel umgebenden Wassers assoziieren lässt wie mit den langsam sich aufschaukelnden Gefühlen des Hinterbliebenen bei der Überfahrt. Mehr oder weniger präsent, und immer wenigstens im Hintergrund zu erahnen, durchzieht dieses Motiv in unterschiedlichen Varianten die gesamten Außenteile, gegen die assoziativ reihende „rezitativische“ Episode hin zunehmend belebt, aufgewühlt im doppelten Sinne, in der Reprise nach und nach sich wieder beruhigend.

Andreas Hallén (1846–1925)

Acht Jahre nach Schulz-Beuthen komponierte der schwedische Komponist Andreas Hallén – wie sein Vorgänger teilweise in Leipzig ausgebildet – eine weitere symphonische Dichtung nach Böcklins *Toteninsel*, ebenfalls als selbstständiges Werk.²⁵ Wie Regers Suitensatz ist die 1898 in Stockholm geschriebene Tondichtung Halléns zweiteilig angelegt, nicht als Reprisesform: Einem „Adagio man non troppo“ überschriebenen dreigliedrigen ersten Teil (T. 1–101) in a-Moll und im $12/8$ -Takt folgt ein gleichfalls dreigliedriger zweiter Teil (T. 102–96) in A-Dur, „Andante sostenuto“ überschrieben, im $12/8$ -Takt (C) mit einer $12/8$ -Einleitung und einem Mittelteil in F-Dur. Eine Coda beschließt das Werk. Formal ist es wie folgt gegliedert:

²⁵ Auch dieses Werk liegt nur in einer einzigen Einspielung vor: mit dem Helsingborg Symphony Orchestra unter der Leitung von Hans-Peter Frank in der Anthologie *Musica Sveciae* unter der Nummer MSCD 621 (© 1990).

Max Reger im Kontext der musikalischen Böcklin-Rezeption

Teil I:

A	Einleitung	T. 1–9	a-Moll (allmählich aus Ruhe in Bewegung)
	1. Thema	T. 10–18	a-Moll → E-Dur
	2. Thema	T. 19–25	a-Moll → E-Dur
		T. 26–36	a-Moll (Wiederholung mit Fortspinnung), Modulation über die Doppeldominante nach E-Dur
	3. Thema	T. 37–44	E-Dur → H-Dur
	Überleitung	T. 45–48	H-Dur
A'	1. Thema variiert	T. 49–57	e-Moll → H-Dur
	2. Thema variiert	T. 58–64	e-Moll → H-Dur
		T. 65–74	e-Moll stark modulierend
	3. Thema	T. 75–78	→ E-Dur
A''	1. Thema verkürzt	T. 79–82	a-Moll
	2. Thema verkürzt	T. 83–98	a-Moll
	1. Thema (Bläser)	T. 90–92	a-Moll
	3. Thema	T. 93–99	A-Dur → E-Dur
	Überleitung	T. 100–101	A-Dur

Teil II:

	Einleitung	T. 102–114	A-Dur
B	Thema	T. 115–122	A-Dur → E-Dur
		T. 123–136	(Wiederholung und Erweiterung mit Schlussgruppe)
	Überleitung	T. 137–147	e-Moll → C-Dur
B'	Thema	T. 148–155	F-Dur (kombiniert mit Triolenmotivik aus der Einleitung zu Teil II)
		T. 156–82	F-Dur → A-Dur (Wiederholung und Erweiterung)
	Coda	T. 183–96	„Verklärung“

Schema 4: Andreas Hallén, *Die Todteninsel. Angeregt durch Arnold Böcklins gleichnamiges Gemälde. Sinfonische Dichtung* für großes Orchester (1898), Formübersicht.

Der erste Teil (vgl. Notenbeispiel 3a) beruht auf drei thematischen Gedanken: einem achttaktigen Streicherthema, das erstmals in T. 11 erscheint, einem siebentaktigen Holzbläserthema ab T. 19, dessen Wiederholung auf der Basis desselben motivischen Materials fortgesponnen

Die Totteninsel.

Adagio ma non Troppo. 1. 38.

Andreas Hallén, Op. 45.

Flauti.
Oboi.
Clarinetto
in A.
Fagotti.
4 Corni
in F.
2 Tromboni
Tenori.
Bass Tuba.
Tampani.
Harpa.
Violine I.
Violine II.
Viola.
Cello.
Bassi.

Notenbeispiel 3a: Andreas Hallén, *Die Totteninsel*. Angeregt durch Arnold Böcklins gleichnamiges Gemälde. Sinfonische Dichtung für großes Orchester (1898), Partitur (Berlin: Raabe & Plothow 1899), S. 1–5.

Max Reger im Kontext der musikalischen Böcklin-Rezeption

2.

This page of a musical score, numbered '2', features a variety of instruments and voices. The parts are arranged vertically from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in F (Clar. in F.), Bassoon (Fag.), Horn in F (Horn. in F.), Trombone (Tromb.), Bassoon (B. Sub.), Timpani (Timp.), Trumpet (Trompa), Violin I (Viol. I.), Violin II (Viol. II.), Viola (Viola), Cello (Cell.), and Double Bass (B.). The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains several measures of music with various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *f*. The bottom of the page includes the number '1988' and a double bar line with 'ppp' and 'f' markings.

Ulrich Mosch

Handwritten musical score for orchestra, measures 1388-1391. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Clar. in A.), Bassoon (Fag.), Horn in F (Horn in F.), Trombone (Tromb.), Euphonium (E. Sub.), Timpani (Timp.), Trumpet (Tromp.), Violin I (Viol. I.), Violin II (Viol. II.), Viola, Cello (Cell.), and Bass (B.). The music is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *ppp* and *dim.* are present throughout the score. The notation includes stems, beams, and various articulation marks.

1388

Max Reger im Kontext der musikalischen Böcklin-Rezeption

4

A

Fl.

Ob.

Clar. in A.

Fag.

Horn in F.

Tr.

2. Tr.

Tromb.

Sn.

Cym.

Harpa.

Viol. I.

Viol. II.

Viola.

Cell.

B.

Solo

A

1908

Ulrich Mosch

5

Fl.

Ob.

Clar. in F.

Fag.

Cor. in F.

Sopr.

A. Tub.

Timp.

Trp.

Viol. I.

Viol. II.

Viola.

Cell.

B.

poco cresc.

cresc.

poco cresc.

p.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

p.

7

4888

Max Reger im Kontext der musikalischen Böcklin-Rezeption

26.

Fl.
Ob.
Clar. in A
Fag.
Horn in F
Tromp.
Tympan.
Viol. I
Viol. II
Viola
Cell.
B.

Notenbeispiel 3b: Andreas Hallén, *Die Totdeninsel*. Angeregt durch Arnold Böcklins gleichnamiges Gemälde. *Sinfonische Dichtung* für großes Orchester (1898), Partitur (Berlin: Raabe & Plothow 1899), S. 26–28.

Ulrich Mosch

27

This page of a musical score, page 27, features a variety of instruments. The woodwinds include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Clar. in Bb.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor. in F). The brass section consists of Trumpets (Tromp.), Trombones (Tromb.), and Tuba (Tuba). The string section includes Violins I and II (Viol. I, Viol. II), Viola, Cello (Cell.), and Double Bass (B.). The keyboard part is for Harpsichord (Harpa). The score is written in a single system with five measures. The Flute part has a complex melodic line with many slurs and accents. The Clarinet in B-flat part has a melodic line with some slurs. The Bassoon part has a melodic line with some slurs. The Cor Anglais part has a melodic line with some slurs. The Trombone part has a melodic line with some slurs. The Viola part has a melodic line with some slurs. The Cello part has a melodic line with some slurs. The Double Bass part has a melodic line with some slurs. The Harpsichord part has a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. The Violin I and II parts have a melodic line with some slurs. The Tuba part has a melodic line with some slurs. The score is written in a single system with five measures. The Flute part has a complex melodic line with many slurs and accents. The Clarinet in B-flat part has a melodic line with some slurs. The Bassoon part has a melodic line with some slurs. The Cor Anglais part has a melodic line with some slurs. The Trombone part has a melodic line with some slurs. The Viola part has a melodic line with some slurs. The Cello part has a melodic line with some slurs. The Double Bass part has a melodic line with some slurs. The Harpsichord part has a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. The Violin I and II parts have a melodic line with some slurs. The Tuba part has a melodic line with some slurs.

Max Reger im Kontext der musikalischen Böcklin-Rezeption

28

Fl.

Ob.

Clar. in F.

Fag.

Bor. in F.

Horn

B. Horn

Trmp.

Snare

Cym.

Viol. I.

Viol. II.

Viola

Cell.

B.

wird, und einem wesentlich akkordischen, modulierenden Gedanken, der die erste Gruppe beschließt, bevor zu Beginn des zweiten Abschnitts in T. 49 das erste Thema variiert in der Subdominante wiederkehrt. Der Reigen der Themen hebt noch ein drittes Mal in stark verkürzter Form an in T. 80, nun wieder in der Grundtonart.

Die Einleitung des zweiten Teils, noch wie zuvor im $12/8$ -Takt, entfaltet atmosphärisch einen heiter pastoralen Zustand mit Flöten und Hörnern über einem Violintremolo (vgl. Notenbeispiel 3b). Über einem langen Orgelpunkt auf der Dominante wird auf diesem Hintergrund schrittweise in mehreren Anläufen das den folgenden Abschnitt prägende Thema der Violinen, Klarinetten und Hörner im $4/4$ -Takt eingeführt, das sich dann ab T. 115 über stark modulierender Begleitung weit ausgreifend entfaltet, sich langsam steigernd, auch in der harmonischen Spannung. Interpunktiert ist das Geschehen, auch in der Einleitung zu diesem Teil, durch den aus dem ersten Teil übernommenen akkordischen und modulierenden thematischen Gedanken, der an syntaktischen Schlüsselstellen erscheint (T. 107–110 und 136–144).

Während sich der gesamte erste Teil durch eine häufig plagale Harmonik auszeichnet, wobei Hallén gelegentlich auch dem Effekt nicht abgeneigt ist – beispielsweise mit der überraschenden Modulation in Teil I bei einer Variation des ersten Themas in T. 69 –, ist der zweite durch an Liszt und Wagner geschulte Chromatik geprägt. Im Großen und Ganzen herrschen aber vergleichsweise einfache harmonische Verhältnisse.

Das Werk schließt mit einer Coda, einer „Verklärung“, für die, unschwer zu erkennen und bei einem Wagnerianer wie Hallén nicht weiter verwunderlich, der Schluss von Richard Wagners *Lohengrin* das Vorbild war: Ein weit ausgreifender melodischer Aufstieg über fast zwei Oktaven in Violinen und Flöten ist hier mit einem gegenläufigen Abstieg und mit einer Harmonik in Form einer Reihung von Akkorden terzverwandter Tonarten verbunden; und zwar D-Dur/fis-Moll/h-Moll/G-Dur/e-Moll/C-Dur/a-Moll/F-Dur, bis A-Dur, die Grundtonart von Teil II, erreicht ist, welche anschließend mehrfach kadenzierend bestätigt wird (vgl. Notenbeispiel 3c).

Sergej Rachmaninow (1873–1943)

Nochmals gut zehn Jahre später entstand ein weiteres Werk, das sich auf dasselbe Bildmotiv von Böcklin bezog. In den ersten Monaten des Jahres 1909 schrieb Rachmaninow in Dresden die am 18. April desselben Jahres in Moskau unter seiner Leitung uraufgeführte symphonische Dichtung *Die Toteninsel* op. 29, mit gut 20 Minuten Dauer die umfangreichste der verschiedenen Orchesterkompositionen nach Böcklins gleichnamigem Bild. Wie Schulz-Beuthens Werk ist sie formal als Bogen mit ausgedehntem Mittelteil angelegt, allerdings mit stark verkürzter Reprise:

A	»Lento«	(T. 1–232)	5/8	a-Moll	
B	»Tranquillo«	(T. 233–386)	3/4	E-Dur	
	»Largo«	(T. 387–401)	4/4	d-Moll	»Dies irae«
	»Più mosso«	(T. 402–27)	3/4		
A'	»Tempo I«	(T. 428–77)	5/8	a-Moll	

Schema 4: Sergej Rachmaninow, *Die Toteninsel*. *Symphonische Dichtung* für Orchester, op. 29 (1909), Formübersicht.

Für seine vergleichsweise ausladenden Dimensionen kommt das Werk mit einer relativ kleinen Zahl an Motiven beziehungsweise Themen aus:

- ein pendelndes 5/8-Motiv, das erstmals in T. 5 erscheint (vgl. Notenbeispiel 4) und die beiden Rahmenteile in vielfacher (variiertes) Wiederholung beherrscht;
- ein Motiv, das aus den ersten vier Noten der gregorianischen Sequenz „Dies irae“ abgeleitet ist und bereits früh in zunächst melodischer Gestalt ohne die charakteristische fallende Kleinterz am Ende eingeführt wird (T. 47–50, T. 51–54 und T. 61 ff.), dann in akkordisch gefasster, prägnant rhythmisierter Gestalt in den Blechbläsern erscheint (erstmalig in T. 67–71, dann in T. 253–255 und T. 256–258 und T. 331 ff.); dieses Motiv beherrscht den Abschnitt mit der großen Steigerung ab T. 323 und dann vor allem ab T. 331 in zunehmender Dichte, bis es omnipräsent ist;
- das eigentliche „Dies-irae“-Motiv ab T. 387 in Form einer unerbittlich vorwärtsschreitenden Folge von vier Vierteln – in dem Moment,

wo es als Kopf der „Dies-irae“-Sequenz erkennbar erscheint, versteht man im Rückblick die beiden früheren Erscheinungsweisen, wenn auch anders rhythmisiert, als bereits auf das unweigerlich Kommende vorausweisende Zeichen;

- drei melodische Gestalten und Motive, die flüchtig auftauchen und ebenso schnell wieder verschwinden: die federnd leichten Violinfiguren in T. 97–104, die in großen Sprüngen in höchste Lagen aufwärtssteigenden Violinen in T. 115–130 und erneut in T. 147–153 mit Erweiterung sowie die Violinmotivik in T. 233–249, verbunden mit den Soli in Klarinette und Oboe;
- schließlich die kleinteilig zusammengesetzte *Espressivo*-Kantilene ab T. 260 ff., die als einzige Melodie thematische Funktionen entfaltet und motivisch die große Steigerung bis T. 385 beherrscht, ab T. 323 in Kombination mit dem aus dem *Incipit* der „Dies-irae“-Sequenz abgeleiteten, rhythmisierten Motiv.

Der Form des Werkes liegt weithin das Prinzip der Gruppierung zugrunde, verbunden mit Motivvariation, also eher ein konstellatives Prinzip denn ein dynamisch-prozesshaftes. Die Motive werden meist eher in immer neue Konstellationen gesetzt als wirklich entwickelt. Dies manifestiert sich in einer weitgehend regelmäßigen Struktur der Taktgruppen, wobei die Takte meist zu zweien, dreien oder vieren gruppiert sind. Steigerungen werden weniger durch motivische Entwicklung erzielt als vielmehr durch schrittweise Variation blockweise wiederholter Motive, verbunden mit dynamischer und harmonischer Intensivierung. Dies ist gleich am Anfang des Werkes (T. 1–74) gut zu sehen: Ganz ähnlich wie bei Hallén setzt die Musik ein mit einem Pendeln zwischen a-Moll und der Molldominante (zu Beginn vertreten allein durch den Ton *e*) über einem Orgelpunkt auf dem Grundton der Ausgangstonart. Die Taktgruppenstruktur ist über weite Strecken „quadratisch“:

4 + 4 + 4 + 4	4 + 2 + 2	4 + 4 + 2 + 2	4 + 2 + 2	etc.
T. 1		T. 25		

Harmonisch pendelt der Anfang zunächst zwischen a-Moll und e-Moll, ab T. 13 dann mit geänderter metrischer Teilung in drei und zwei statt zwei und drei Achtel zwischen a-Moll und dem mediantischen F-Dur mit

The image displays a page of a musical score, likely for piano and voice. The score is written in a complex, multi-stemmed format, characteristic of Max Reger's style. It features several systems of staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and individual staves for voice and piano accompaniment. The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings. Key performance instructions include "gestopft" (stopped), "poco marcato" (slightly marked), "dim." (diminuendo), "pp" (pianissimo), "p" (piano), "sempre legato" (always legato), "univ." (univocal), and "arco" (arco). The score is set in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The page number "5" is visible in the top right corner.

Quinte im Bass und schließlich zwischen dem ebenfalls terzverwandten C-Dur und a-Moll. Zusammen mit der Vermeidung des jeweils entsprechenden Grundtons im Bass bewirkt der Orgelpunkt im harmonischen Fortgang, dass sich eindeutige harmonische Funktionen (Subdominante, Dominante) zunächst nur schwach ausprägen (vgl. Notenbeispiel 4). Der ab T. 17 wieder aufgegriffene Anfang in der ursprünglichen metrischen Teilung führt bereits nach vier Takten zu einem Pendeln zwischen einem als Zwischendominante deutbaren Septnonakkord über *c* (*cis* als *des* zu deuten) zu F-Dur mit Terz im Bass, eine Zwischendominante, die dann über die Doppeldominante E-Dur als Dominante (Septnonakkord mit tief alterierter Quinte) zur Subdominanttonart d-Moll umgedeutet wird, welche den darauffolgenden Abschnitt ab T. 25 – nach wie vor über dem gelegentlich unterbrochenen Orgelpunkt *a* – dominiert. Auch dieser Abschnitt bleibt dem Prinzip des harmonischen Pendelns treu, nun zwischen d-Moll und nur noch angedeuteter Molldominante, und schließt motivisch unmittelbar an das Vorausgehende an, der fortgeschrittenen formalen Stelle entsprechend im formalen Rhythmus verkürzt auf eine Folge von 4 + 4 + 2 + 2 | 4 + 2 + 2 Takte, verbunden mit einer Modulation in die Dominante E-Dur, die in T. 45 erreicht ist. Ab T. 58 folgt ein harmonisch instabiler Abschnitt mit Rückmodulation in die Grundtonart a-Moll. Mit T. 74 wird der Anfang wiederaufgenommen, allerdings bewegungsmäßig und von der Dichte des Satzes her intensiviert.

Rachmaninow arbeitet mit einer hochentwickelten, genauestens kontrollierten Harmonik, die alle Möglichkeiten abzustufen einsetzt, zwischen manchmal fast bis zur Unkenntlichkeit verschleierte Funktion einerseits und manifester Funktion andererseits. Dem Werk liegt ein großräumiger Modulationsplan zugrunde, der sich durch einen Wechsel von harmonisch stabilen und instabilen Abschnitten auszeichnet. Zur Veranschaulichung muss die Angabe der harmonisch stabilen Zustände genügen, dazwischen wird jeweils mehr oder weniger ausgreifend moduliert:

T. 1 T. 25 T. 45 T. 74 T. 115 T. 201 T. 221
a-Moll – d-Moll über *a* – E-Dur – a-Moll – C-Dur – c-Moll – e-Moll/E-Dur

T. 233 T. 260 T. 307 T. 363 T. 387 T. 428 T. 477 ||
E-Dur^{verm.} – Es-Dur – c-Moll – e-Moll – a-Moll – a-Moll – a-Moll ||

Neben dem gruppierend bauenden Verfahren eines minimalistischen Reihens kleinräumiger Motivik mit schrittweiser Veränderung setzt der Komponist auch das entwickelnde Verfahren ein. Die hier und da erscheinenden melodischen Gestalten haben meist keine thematische Funktion. Auch die in T. 260 eingeführte kleinteilige melodische Gestalt ist zwar von ihrem parataktisch gereihten Bau her kein eigentliches Thema, sie bestimmt aber in der großen Steigerung von T. 291 bis 385 das Geschehen thematisch und wird einem Verarbeitungsprozess unterworfen, und zwar einer Abspaltung und zunehmenden Reduktion auf schließlich nur noch zwei Motive. Dieser Liquidationsprozess ist verbunden mit einer harmonischen und dynamischen Intensivierung über einem sich beschleunigenden chromatischen Anstieg. Die vielfach wiederholten Motive werden zudem kombiniert mit der rhythmisierten Variante des „Dies-irae“-Motivs, scheinen in einen regelrechten zunehmend härter werdenden Kampf damit verwickelt, bis jenes die Oberhand gewinnt und nach der Generalpause in T. 387 in der Bassklarinete und den zweiten Violinen (mit Tremolo) als beharrlich wiederholte Folge von vier Vierteln in Erscheinung tritt.

Die wie ein letztes Aufflackern nochmals erscheinende thematische Reminiszenz von T. 402–409 wird vom akkordischen „Dies-irae“-Motiv in T. 410 ff. sozusagen ausgelöscht. Das noch ein letztes Mal in T. 418 f. wie ein Ausrufezeichen wiederkehrende Motiv scheint die Endgültigkeit des Vorgangs zu bestätigen, bevor in T. 428 die Reprise in a-Moll beginnt. Dass ab T. 434 nochmals die Violinmelodie von T. 115 ff. aufgegriffen wird, weitergeführt mit einem langsamen schrittweisen Abstieg, der 16 Takte vor Schluss in T. 462 sein Ziel erreicht, erscheint als Vorgang einer kontinuierlichen Beruhigung nach der bis zu der gewaltigen Klimax zuvor immer weiter aufgepeitschten Erregung.

Anders als Reger wählte Rachmaninow mit der Bogenform ein Modell, das, was die Zeitstruktur des Bildes betrifft, eine zirkuläre Lesart klar erkennen lässt. Das die Rahmenteile prägende wiegende 5/8-Motiv lässt sich als Metapher für die Wellen während der Überfahrt verstehen. Rachmaninow spielt dabei auf raffinierte Weise mit wechselnder metrischer Unterteilung, mal zwei und drei und mal drei und zwei Achtel – wenn man will, lässt sich dies als Nachbildung des unregelmäßigen Wellengangs verstehen und damit als ‚hinkende‘ Barcarole

auffassen. Entsprechend wären die Rahmenteile mit der Fahrt zur Insel und, nach dem Abschied, der Rückkehr zu assoziieren. Die heitere und ein wenig wehmütige melodische Reminiszenz in der Reprise T. 434 ff. wäre als Ausdruck aufflackernder Erinnerungen zu deuten, nicht als Zeichen des letzten und endgültigen Übergangs des Verstorbenen in eine andere Sphäre.

Formale Konzepte

Ist es beim Bild ein imaginärer Vorgang, der sich nicht vor den Augen, sondern im Kopf des Betrachters abspielt, so handelt es sich im Falle der Musik dagegen um einen realen musikalisch-zeitlichen Vorgang, der sich vor den Ohren der Hörer vollzieht. Um ästhetisch überhaupt wahrgenommen werden zu können, muss dieser aber gleichfalls vom Wahrnehmenden konstituiert werden, denn bei einem musikalischen Vorgang ist uns immer nur die gegenwärtige Phase gegeben. Erst dadurch, dass das Bewusstsein die unmittelbare Vergangenheit und die nächste Zukunft umspannt, sind wir in der Lage, ein Musikwerk überhaupt als zusammenhängenden Zeitgegenstand wahrzunehmen.

Nun liegt zwar in den verschiedenen Kompositionen nach Böcklins Gemälde *Die Toteninsel*, wenn man den Analysen oben folgt, jeweils ein tatsächlicher musikalischer Vorgang vor, der sich mit der Zeitstruktur des Bildes in Beziehung setzen lässt. Mit der zweiteilig sequentiellen formalen Anlage und der entsprechenden Zeitstruktur der Musik Halléns oder Regers und der dreiteilig bogenförmigen Anlage Schulz-Beuthens und Rachmaninows korrespondiert allerdings im Bild selbst nichts. Der Betrachter des Bildes imaginiert einen ungebrochenen Vorgang, ohne klar umrissene Grenzen. Die Musik hingegen hebt an und findet nach vielleicht großen Erregungen wieder zur Ruhe, sei es mit der Rückkehr oder sei es mit einer Entrückung. Diese Diskrepanz zwischen Bild und Musik lässt sich nur dann ganz auflösen, wenn man die Tondichtungen nicht als Stücke über den Tod selbst auffasst, sondern als solche über den Verlust, das heißt als Stücke über die Betrachter der Szenerie und deren innerpsychische Vorgänge. Die Komponisten nehmen mithin offensichtlich nicht die Außenperspektive des unbeteiligten Beobachters

ein. Vielmehr scheint es die Perspektive eines am Geschehen wenigstens mittelbar Beteiligten zu sein, vielleicht eines Hinterbliebenen oder eines durch die Szenerie an eigene schmerzliche Erfahrungen Erinnernden. Andernfalls wäre die emotionale Intensität, die alle vier Werke mehr oder weniger stark auszeichnet, kaum begreiflich. Was musikalisch vorgeht, ergibt nur einen Sinn, wenn man davon ausgeht, dass es sich um eine Szene schmerzvollen Abschieds oder eigene Erinnerungen aufrufenden Beobachtens handelt: Die Musik wäre der Spiegel der Vorgänge im Betrachter.

Die beiden unterschiedlichen Formkonzepte – das teleologische und das bogenförmige –, die den hier betrachteten Werken zugrunde liegen, setzen jeweils eines der beiden einander überlagernden Momente der Zeitstruktur des Bildes musikalisch um: bei Hallén und Reger den Weg zur letzten Ruhe mit imaginiertem Übergang in eine lichtvollere Welt und bei Schulz-Beuthen und Rachmaninow die Überführung und Bettung zur letzten Ruhe mit Abschied und Rückkehr. Das ästhetische Niveau der verschiedenen Werke lässt sich dabei daran ablesen, wie der jeweils imaginierte Vorgang formal umgesetzt wird.

Andreas Hallén gestaltet eine schlichte Suite von drei Stationen: eine elegische Trauermusik im ersten Teil, eine zu Beginn des zweiten Teils allmählich durchbrechende heitere und schwelgerische Stimmung und schließlich eine Verklärung am Schluss. Als nur anreihende Abfolge von, einmal vollzogen, endgültigen Stimmungswechseln bleibt der formale Verlauf jedoch allzu vordergründig und letztlich psychologisch uneinsehbar.

Regers komplexe Artikulation der Form dagegen trägt der psychologischen Tatsache Rechnung, dass der durch die Unwiderruflichkeit des Verlustes für die Hinterbliebenen provozierte Schmerz schwer zu bewältigen ist und sich nicht mit einem Mal beruhigen lässt. Dass der Tote am Ende schließlich in eine lichte Welt übergeht und dort mutmaßlich seine Ruhe finden wird, lässt Regers Betrachter – auch wenn es nur seine Projektion auf einen allein in der Imagination sich abspielenden Vorgang ist – nach dem großen Schmerzensausbruch in Abschnitt II schließlich zur Ruhe kommen. Selbst wenn der Mensch nicht weiß, was nach dem Tod kommt, ist doch die Vorstellung eines solchen Übergangs tröstlich. Damit korrespondieren die beiden musikalisch zentralen Phä-

nomene am Schluss des Werkes: dass zum einen die Musik plötzlich einen schwelgerischen, hymnischen Ton anschlägt und sich der Ton-satz klangfärblich und mit dem Übergang nach Des-Dur auch harmo-nisch aufhellt und dass zum anderen nach langer rastloser Bewegung die Harmonik schließlich schrittweise zur Ruhe findet. Regers eigene Beschreibung trifft diesen Sachverhalt genau: „In ‚der Toteninsel‘ wech-selt Öde, trostloseste Verzweiflung mit rasenden Schmerzausbrüchen – am Schlusse dann eine große Verklärung [...]“²⁶

Für Reger ist das Bild mithin nicht einfach Projektionsfläche eige-ner Gedanken zum Tod, die er dann musikalisch umgesetzt hätte. Als Bildbetrachter reagierte er vielmehr ganz konkret auf die dargestellte Szenerie mit dem Psychogramm eines Abschieds, der aber nicht in Hoffnungslosigkeit mündet, sondern im Gegenteil in Trost und innere Ruhe. Reger stellte demnach, was er sah, musikalisch dar als Weg des Verstorbenen, allerdings in der Phantasie des Betrachters gespiegelt. Er begleitet den Toten in der Imagination, bis er im den Menschen unzu-gänglichen Totenreich verschwindet, welches aber als lichtvoll vorge-stellt wird.

Ein vergleichbarer Unterschied im Formniveau ist auch bei den bei-den anderen Werken zu beobachten, deren Formkonzept mithin dem Modell der Bogenform folgt. Bei ihnen steht am Schluss nicht die Ver-klärung, sondern die Rückkehr zum Ausgangspunkt, und zwar moti-visch wie harmonisch. Bei Heinrich Schulz-Beuthens *Toteninsel* ist die Form, obwohl am an sich dynamischen Modell der Sonatenform orien-tiert, vergleichsweise schematisch artikuliert, mit einer bloß reihenden Folge von Themenwiederholungen, mit kaum vermittelten Übergängen und dem einer schwach ausgeprägten Themencharakteristik geschulde-ten weitgehenden Fehlen prozesshafter Entwicklung in der Durchfüh-rung, welche in der Reprise entsprechend keine erheblichen Spuren hin-terlässt. So scheint auch hier der Wechsel – und das gilt für die Episode genauso – bloß äußerlich motiviert.

Anders bei Rachmaninow: Schon die Gestaltung der hinkenden 5/8-Bewegung des Anfangs, die mit den unvorhersehbaren Wechseln der metrischen Teilung an den unregelmäßigen Wellenschlag denken

²⁶ Max Reger, wie Anm. 22, S. 525.

lässt, setzt ein Niveau der formalen Feinartikulation ein, das sich im weiteren Verlauf auf allen Ebenen manifestiert: harmonisch, klangfarblich, dynamisch und nicht zuletzt auch auf der Ebene des Einsatzes von melodischen Gestalten, sei es als bloße flüchtige Erscheinung, sei es für einen begrenzten Abschnitt mit thematischen Funktionen. Was musikalisch passiert – bis hin zur Anspielung mit dem „Dies-irae“-Motiv –, spielt sich auch hier im Kopf des Betrachters ab, denn die weiteren Stationen der auf dem Bild festgehaltenen Szene, jene nach der Landung: das Anlanden des Sarges, der Transport, die Bestattung in der Grabstätte, vielleicht eine Abschiedszeremonie und die Rückkehr zum Kahn, entziehen sich seinen Augen, wenn man denn überhaupt die Musik so konkret auffassen möchte.

Demnach scheint es nicht abwegig, dass man tatsächlich von spezifischen Lesarten des Bildmotivs durch die Komponisten sprechen kann. Natürlich ist dieses Ergebnis *u n s e r e* Rekonstruktion, und nicht alles, was hier gesagt wurde, muss den Komponisten bewusst gewesen sein.

Der Bild-Bezug der besprochenen Werke

Dass bei allen Werken ein direkter Bezug auf Böcklins Bild vorliegt, steht aufgrund der Titel und, soweit bekannt, auch der Entstehungsumstände außer Frage. Inwieweit das Bild aber jeweils mehr war als bloß der Anlass zur Entstehung der jeweiligen Komposition, ob man mithin tatsächlich, wie ich es bisher getan habe, in jedem einzelnen Falle von einer bestimmten Lesart des Bildes sprechen kann, ist noch genauer zu klären. Die Spekulation darüber, ob das Bild mehr war als nur der Anlass der Komposition, impliziert in jedem Falle die These, dass die Komponisten sich direkt auf das Bild bezogen, und das heißt wohl meist: mit ihm vor den Augen oder wenigstens in Sichtweite komponierten, obwohl die andere Möglichkeit, einer musikalischen Umsetzung bloß aus der Erinnerung nämlich, genauso denkbar ist. Schon bei den beiden bedeutendsten der hier vorgestellten Komponisten ist dies verschieden: Im Falle Regers ist der Besitz von Reproduktionen verbürgt, bei Rachmaninow war es allem Anschein nach

nur ein – allerdings offenbar tiefer und bereits länger zurückliegender – Eindruck aus der Erinnerung. Für die jeweilige Werkkonzeption nicht unerheblich ist auf jeden Fall, in welcher Fassung und in welcher Form die Komponisten das Bild kannten. Wenn eine grundsätzliche Differenz in der Bildkonzeption zwischen den ersten beiden und den letzten drei Fassungen gegeben ist, stellt sich mithin die Frage, ob den verschiedenen musikalischen Formkonzeptionen einzelne Fassungen zugeordnet werden können – genauer: ob die zirkuläre Lesart sich auf eine der beiden früheren beziehen lässt und die teleologische auf eine der späteren.

Was haben also die Komponisten genau gesehen? Lässt sich aus der Analyse der Musik tatsächlich auf eine bestimmte Lesart des Bildes schließen? Darüber, wie die vier Komponisten in Kontakt mit dem Böcklin'schen Bild kamen, ist nicht in allen hier verhandelten Fällen etwas bekannt. Während man bei Reger und Rachmaninow vergleichsweise gut informiert ist, lassen sich bei den beiden anderen Komponisten im einen Falle aufgrund fehlender Dokumente, im anderen aufgrund fehlender biographischer Forschung bisher nur mehr oder weniger plausible Spekulationen anstellen.

Zur Frage, woher Reger Böcklins Malerei kannte und auf welchem Wege er die Bilder kennenlernte, gibt es keinerlei direkte Belege aus der Feder oder aus dem Munde des Komponisten. Ein Brief Regers an den Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Tagebuch-Aufzeichnungen des Reger-Freundes Fritz Stein, beide vom Oktober 1912, sind die frühesten Belege für die Arbeit an dem Werk, das ihn auch in den folgenden Monaten weiter beschäftigen sollte. Sie zeigen bereits klar umrissene Überlegungen zur Werkgestalt. Nicht nur die Wahl der Bildvorlagen, auch ihre Abfolge und damit die viersätzig formale Anlage und, so ist anzunehmen, auch die Folge langsam – schnell – langsam – schnell standen damals offenbar schon fest.²⁷ Die einzige Quelle vor den eben erwähnten Belegstellen dafür, dass Böcklin für den Komponisten ein

²⁷ „Ich brüte schon wieder an neuen Werken: vorerst sind es vier Tondichtungen nach Gemälden von Arnold Böcklin: a) ‚der geigende Eremit‘ b) ‚Spiel der Wellen‘ c) die ‚Toteninsel‘ d) ‚Bacchanale‘. Ich hoffe, daß die Stücke gut werden.“ Max Reger, wie Anm. 22, S. 353.

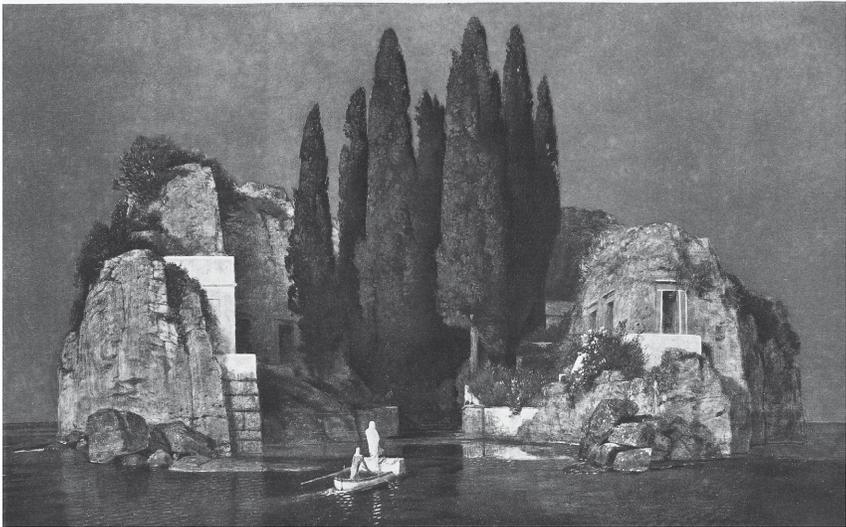


Abbildung 1: Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*, 2. Fassung (1880).

Bezugspunkt war, bezieht sich nicht auf die Bilder des Malers, sondern auf dessen zu Lebzeiten erst spät einsetzenden Ruhm.²⁸ Ein indirekter Beleg findet sich indessen – darauf hat Susanne Shigihara bereits vor einiger Zeit im Zusammenhang einer Studie über Regers Verhältnis zur bildenden Kunst hingewiesen²⁹ – in der Autobiographie des Malers Giorgio de Chirico, dessen Bruder, Alberto Savinio, im Herbst des Jahres 1906 bei Reger in München Unterricht nahm. In seiner Autobiographie *Memorie della mia vita* von 1945 berichtet de Chirico, wie er einmal, während sein Bruder Unterricht hatte, Böcklin-Reproduktionen im Hause Reger anschauen konnte:

Während ich mich mit Zeichnen und Malen an der Akademie der bildenden Künste beschäftigte, nahm mein Bruder Privatstunden in Harmonielehre und Kontrapunkt bei dem Komponisten und Organisten Max

²⁸ Vgl. Susanne Shigihara, Max Reger und die bildende Kunst, in: *Neue Aspekte der Regerverforschung (Reger-Studien, Bd. 2)*, hrsg. von Susanne Shigihara, Wiesbaden 1986, S. 141.

²⁹ Ebd.

Reger, der zu dieser Zeit der moderne Bach war. Ich begleitete meinen Bruder zu den Kontrapunktstunden, um gelegentlich als Dolmetscher zu fungieren, da mein Bruder nicht genug Deutsch konnte. Wenn keine Bemerkungen des Lehrers ins Italienische zu übersetzen waren, schaute ich mir ein großes Album an, das prächtige Reproduktionen Böcklinscher Gemälde enthielt.³⁰

Das Album, von dem de Chirico spricht, dürfte eine der vier Mappen mit Reproduktionen wichtiger Böcklin-Werke in Form von Photogravuren gewesen sein, von denen schon die Rede war. In diesen vier Mappen, von denen Reger mindestens eine besessen haben muss, sind sämtliche Bild-Vorlagen zu den vier Sätzen seiner Suite wiedergegeben, von der *Toteninsel*, wie bereits erwähnt, sogar zwei der fünf Fassungen, und zwar die zweite und dritte (vgl. Abbildung 1).³¹ Dass Reger zumindest im Besitz der dritten Folge dieser Publikation gewesen sein muss, lässt sich indirekt aus dem Umstand schließen, dass das Bild *Bacchanale* seit 1898 in privaten Händen war. Dass Reger das Bild bei dem damaligen Besitzer Thomas Knorr in München gesehen haben könnte, ist nicht ganz auszuschließen, aber doch höchst unwahrscheinlich.³² Bei allen anderen Bildern wäre es im Prinzip möglich, dass er sie nicht nur in Reproduktion, sondern auch im Original kannte. *Der Einsiedler* und *Im Spiel der Wellen* waren schon in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts in öffentliche Museen in Berlin beziehungsweise München gelangt. Und im Falle der *Toteninsel* wäre es denkbar, dass Reger, der von 1907 bis zum Wechsel nach Meiningen 1911 in Leipzig als Universitätsmusikdirektor gelebt hatte, die fünfte und letzte Fassung im Leipziger Kunstmuseum gesehen hat. Denkbar wäre auch, dass er die dritte Fassung in Max Klingers nach Böcklins Vorlage entstandener Radierung kannte, durch die das Bild populär wurde, zumal er mit Max Klinger persönlich bekannt war. Und nicht auszuschließen ist, dass er eine der anderen zu

³⁰ Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Mailand ²1962, S. 61 f.; in deutscher Übersetzung zitiert nach Susanne Shigihara, wie Anm. 28, S. 142.

³¹ Die zweite Fassung der *Toteninsel* ist abgebildet in der zweiten, 1895 erschienenen Folge als Tafel 19, die dritte Fassung in der vierten, 1901 erschienenen Folge als Tafel 22.

³² Vgl. Rolf Andree, wie Anm. 16, S. 462.



Abbildung 2: Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*, 3. Fassung (1883).

dieser Zeit bereits vorliegenden Abbildungen kannte, etwa in der Böcklin-Biographie von Oskar Floerke, wo alle fünf Fassungen abgebildet sind,³³ oder die Wiedergabe der dritten Fassung in der Zeitschrift *Kunst für alle* (vgl. Abbildung 2).

Zur Entstehungszeit der Böcklin-Suite waren demnach mit Ausnahme des *Bacchanale* alle Bilder, auf die sich Reger bezog, in Museen öffentlich zugänglich, sodass es grundsätzlich denkbar wäre, dass Reger die Bilder in dieser Zeit, vielleicht auch früher, im Original gesehen hatte. Trotz alledem ist es aber wenig wahrscheinlich, dass er – obwohl, wie man weiß, mit einem photographischen Gedächtnis begabt³⁴ – die Auswahl traf, ohne die Bilder, wenn vielleicht auch nur in Reproduktion, vor Augen oder wenigstens ein Werkverzeichnis zur Hand zu haben, und das war damals nur verfügbar in dem erwähnten, von Schmid herausgegebenen Sammelwerk. Da alle Bild-Vorlagen in diesem Werk reprodu-

³³ Oskar Floerke, wie Anm. 10, Tafeln zwischen S. 36 und 37.

³⁴ Darauf weist Susanne Shigihara hin; vgl. dies., wie Anm. 28, S. 135.

ziert sind,³⁵ ist anzunehmen, dass Reger sich mit dem dritten Satz seiner Böcklin-Suite auch auf eine der beiden dort wiedergegebenen Fassungen der *Toteninsel* bezog, welche die zwei verschiedenen Bildkonzeptionen repräsentieren: die zweite Fassung die dunkel getönte frühere Gestaltung, hier allerdings stark aufgehellt wiedergegeben, und die dritte die im Ton weit hellere spätere, die am stärksten eine Verklärung nach der Bettung zur letzten Ruhe suggeriert. Alles spricht dafür, dass es letztlich diese Fassung war, die ihn bei seiner Tondichtung bis in die Details der Form hinein inspiriert hatte.

In Rachmaninows Fall ist die Begegnung mit dem Bild in einer autobiographischen Erinnerung bezeugt. Demnach sah der Komponist das Böcklin-Bild in Form einer Reproduktion erstmals 1907 in Paris.³⁶ Dies muss während seines Aufenthaltes anlässlich eines Konzertes am 26. Mai im Rahmen der ersten von Sergei Diaghilew veranstalteten „Saison russe“ gewesen sein, einer Veranstaltungsreihe, die den ab 1909 regelmäßig in Paris auftretenden Ballets russes den Weg ebnen sollte. In jenem Konzert unter der Leitung von Camille Chevillard spielte Rachmaninow sein zweites Klavierkonzert op. 18 (1900). Bei wem er Böcklins Bild gesehen hat, ist nicht belegt. Es ist aber durchaus denkbar, dass er es bei Diaghilew selbst in Reproduktion sah, denn dieser war mit Böcklins Schaffen damals bereits seit einiger Zeit vertraut und hatte im Januar 1897 im Rahmen einer von ihm organisierten Ausstellung in St. Petersburg im Museum des Baron Stieglitz auch eine Reihe von Böcklin-Bildern gezeigt.³⁷ Dass es sich um eine Reproduktion gehandelt haben muss, steht zweifelsfrei fest, da Böcklins auch in Frankreich vor allem von den französischen Symbolisten stark rezipierte Kunst dort damals ausschließlich über Reproduktionen bekannt war (der erste Ankauf eines Böcklin-Bildes für ein französisches Museum fand erst

³⁵ Überhaupt sind die Vorlagen zu sämtlichen bekannten Böcklin-Vertonungen in dieser Publikation reproduziert.

³⁶ Vgl. Sergei Bertensson und Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff. A Lifetime in Music (Russian Music Studies)*, Bloomington/Indianapolis 1956, ²2001, S. 156.

³⁷ Vgl. Sjeng Scheijen, *Diaghilev. A Life*, London 2009, S. 77.

1977 statt!).³⁸ Was die Reproduktion betrifft, kommen wiederum im Prinzip alle damals verfügbaren Publikationen in Frage, insbesondere jene von Schmid und der oben bereits erwähnte, auch in Frankreich in Reproduktion weit verbreitete Stich nach der dritten Fassung von Max Klinger.

Die Behauptung, es sei eine Reproduktion gewesen, die ihn zu der Komposition anregte, belegt indirekt eine Äußerung Rachmaninows, als er später eine der Fassungen des Bildes im Original sah – aller Wahrscheinlichkeit nach die heute verschollene vierte Fassung, die ab 1912 in Berlin in der National-Galerie öffentlich zugänglich war: Er hätte seine Tondichtung wohl nicht komponiert, so Rachmaninow, wenn er das Bild zuerst im farbigen Original gesehen hätte; dieses sei in der Wirkung schwächer als die Schwarz-Weiß-Reproduktion.³⁹ Letztlich lässt sich aber nicht entscheiden, ob es eine der beiden früheren oder eine der drei späteren Fassungen war, die den Komponisten zu seiner symphonischen Dichtung inspirierte. Das Moment des Zirkulären ist in der Zeitstruktur aller fünf Fassungen enthalten.

Bei den beiden anderen hier vorgestellten Komponisten liegen bisher aus unterschiedlichen Gründen keine ausreichenden Belege vor, um weitergehende Schlüsse zu ziehen. Über die Entstehungsumstände von Schulz-Beuthens symphonischer Dichtung *Die Toteninsel* ist lediglich bekannt, dass das Werk im März 1890 in Dresden komponiert wurde. Wie der gesamte Nachlass des in den 1860er Jahren in Leipzig bei Moritz Hauptmann ausgebildeten Komponisten gingen auch alle einschlägigen Dokumente bei der Bombardierung Dresdens am 13. Februar 1945 zugrunde.⁴⁰ Die Partitur des 1903 in Dresden uraufgeführten Werkes – mit welchem Orchester und unter welcher Leitung ist nicht bekannt – überdauerte nur deshalb, weil es 1909 beim Verlag Oertel

³⁸ Die *Jagd der Diana* für das Musée de Gare d'Orsay in Paris; vgl. Thomas W. Gaethgens, wie Anm. 5, S. 89.

³⁹ „I was not much moved by the color of the painting. If I had seen the original first, I might not have composed my *Isle of the Dead*. I like the picture best in black and white.“ Zitiert nach Sergei Bertensson und Jay Leyda, wie Anm. 36, S. 156.

⁴⁰ Vgl. zur Biographie des Komponisten und zu den überlieferten Quellen Chris Walton, *Heinrich Schulz-Beuthen (1838–1915). Eine biographische Skizze* (187. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, auf das Jahr 2003), Zürich 2003.

in Hannover im Druck erschienen war, versehen mit einer Widmung an die Universität Leipzig anlässlich deren 500-jährigen Jubiläums. In Schulz-Beuthens Fall wird daher die Frage nach der Vorlage wohl auch in Zukunft unentscheidbar bleiben: Es kommen sowohl die letzte, schon damals im Leipziger Kunstmuseum hängende Fassung als auch die in der Zeitschrift *Kunst für alle* 1888 reproduzierte dritte Fassung und nicht zuletzt Max Klingers Radierung nach eben dieser Fassung (1885, publiziert als Einblattdruck) in Frage. Alle anderen Fassungen befanden sich zur Entstehungszeit seiner symphonischen Dichtung in Privatbesitz und waren auch nicht in Form von Reproduktionen zugänglich. Gerade die Tatsache, dass er in seinen der Musik vorangestellten programmatischen Notizen das für die Bildwirkung entscheidende Bildelement des Kahns mit dem Sarg des Toten und der begleitenden Rückenfigur ausblendete, könnte ein Indiz dafür sein, dass er das Bild einmal in Leipzig im Original gesehen hatte, die Inspiration für sein Werk sich aber aus dem erinnerten Eindruck speiste. Belegen wird es sich aber nicht mehr lassen.

Bei dem schwedischen Komponisten Andreas Hallén, der in Leipzig bei Carl Reinecke und in München bei Joseph Rheinberger ausgebildet worden war und zu Beginn der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts mit der 1881 in Leipzig uraufgeführten und vielfach nachgespielten Oper *Harald der Wiking* (1881) nach einem Libretto von Hans Herrig einen großen Erfolg feiern konnte, liegen die Dinge anders. Über die genauen Umstände der Entstehung seiner 1898 komponierten symphonischen Dichtung *Die Todteninsel* op. 45 ist bisher mangels eingehender biographischer Forschung – der Nachlass befindet sich in der Staatlichen Musikbibliothek (früher: Königliche musikalische Akademiebibliothek) Stockholm – kaum etwas bekannt. Das bereits ein Jahr später bei Raabe & Plothow in Berlin im Druck erschienene Werk von rund 15 Minuten Dauer soll angeblich bereits Ende 1898 uraufgeführt worden sein – wann genau, wo und mit wem, ist derzeit nicht bekannt.

Die Frage, wie Hallén mit dem Böcklin-Bild in Kontakt kam, ist mangels biographischer Forschung bisher ungeklärt: Es kommen sowohl die letzte Fassung im Leipziger Kunstmuseum in Frage als auch die zweite und die dritte in Form von Reproduktionen. Durchaus möglich wäre aber auch, dass er 1897 in Berlin oder in Hamburg in der Ausstellung zum 70. Geburtstag des Malers die vierte Fassung gesehen hatte.

Klar ist jedenfalls, dass Eugen von Enzbergs Gedicht *Die Totteninsel*, das in der 1899 erschienenen Druckpartitur der Musik vorangestellt ist, weil mit „Friedenau am Tage Allerseelen [2. November] 1898“ datiert, nicht der Auslöser des Werkes gewesen sein kann, jedenfalls wenn es tatsächlich zutreffen sollte, dass die Uraufführung bereits 1898 stattgefunden hat, denn es ist schwer vorstellbar, dass das Werk in so kurzer Zeit komponiert und dazu noch Orchestermaterial hergestellt worden sein sollte.

Reger und seine Vorgänger

In der historischen Reihe der von Böcklins *Totteninsel* inspirierten Orchesterwerke steht der entsprechende Satz aus Regers Böcklin-Suite an letzter Stelle, entstanden fast ein Vierteljahrhundert nach dem frühesten, jenem von Heinrich Schulz-Beuthen. Interessanterweise hat man es aber dennoch nicht mit der Geschichte der Auseinandersetzung mit dem Bild in dem Sinne zu tun, dass der Spätere auf das Werk eines Vorgängers oder der Vorgänger Bezug genommen hätte. Offensichtlich setzte jeder Komponist sich aus seinem Horizont heraus unabhängig von den anderen mit dem Bild auseinander, wohl aber angeregt von der allgemeinen Böcklin-Begeisterung jener Jahre. Sicherlich ist es denkbar, dass einzelne Komponisten vom Hörensagen von *Totteninsel*-„Vertonungen“ anderer wussten. Ganz auszuschließen ist dies jedoch bei Hallén, da Schulz-Beuthens Werk – die früheste Umsetzung – 1898 weder uraufgeführt war noch im Druck vorlag. Rachmaninow könnte Halléns Werk gekannt haben, jenes von Schulz-Beuthen erschien erst nach der Uraufführung seiner symphonischen Dichtung im Druck. Es gibt aber keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass dies der Fall war; dagegen spricht jedoch schon die abweichende formale Konzeption, die natürlich aber auch bewusst abweichend gewählt worden sein könnte. Auch im Falle Regers sind bisher keine Belege bekannt geworden dafür, dass er die Werke seiner Vorgänger gekannt hätte, obwohl mit Ausnahme von Joachim Albrechts ebenfalls 1913 entstandenen symphonischen Dichtung alle uraufgeführt waren und, zum Teil seit Jahren, im Druck vorlagen.

Die Ähnlichkeiten in den Formkonzeptionen rühren demnach also nicht vom Rückbezug auf die Werke der Vorgänger her, sondern allein vom Bezug auf eine der fünf Fassungen des Bildes. Dieser Umstand lässt sich als starker Beleg dafür werten, dass die Suggestionskraft der dem Bild inhärenten Zeitstrukturmodelle außerordentlich ist. Dass das zirkuläre Modell als Formkonzept öfter anzutreffen ist – nämlich auch bei der ersten der von 1910 stammenden *Drei Böcklin-Phantasien* op. 53 von Felix von Woyrsch (1860–1944) und bei der ebenfalls nach Böcklins Bild benannten symphonischen Dichtung von Joachim Albrecht, Prinz von Preußen (1879–1939) von 1913 –, könnte indessen auch zu tun haben mit der simplen Tatsache, dass sich die Komponisten an gängigen Formmodellen orientierten. In letzteren beiden Fällen ist bislang aber auch nicht ganz auszuschließen, dass die Wahl des zirkulären Modells mit der Rezeption eines Vorbildes zu tun gehabt haben könnte, obwohl bisher keinerlei Belege dafür bekannt geworden sind.