

Anja Göbel

***Die Toteninsel* in der Musik. Toteninselvertonungen nach Arnold Böcklins gleichnamigem Gemälde**

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

SCHOTT

Anja Göbel

Die Toteninsel in der Musik. Toteninselvertonungen nach Arnold Böcklins gleichnamigem Gemälde

Einführung

Als Komplement zu Johann Jakob Engels Aufsatz »Über die musikalische Malerei«¹ exponiert die vorliegende Abhandlung die Frage nach dem »Malerischen in der Musik« am Beispiel der Toteninselvertonungen nach Arnold Böcklins gleichnamigem Gemälde aus dem Jahre 1880.²

Die Frage, die Engels diesbezüglich auch seiner Abhandlung zugrunde legt, »Was für Mittel hat die Musik zu Malen?«,³ soll im Rahmen dieser Forschungsarbeit konkretisiert werden. Während Engels in seiner Schrift die Frage eher auf philosophischer Ebene diskutiert und vielmehr eine allgemeingültige Beantwortung intendiert, versucht die vorliegende Arbeit die Problematik durch einen konkreten »Bild-Ton«-Bezug zu verdeutlichen. Die zentrale Fragestellung soll neben rein »praktischen Mitteln«, die den Komponisten zur Verfügung stehen, d. h. die rationale Anordnung der Töne, gleichwohl die Frage diskutieren, welche affektive Wirkung die musikalische Nachahmung des Gemäldes hervorbringt und inwieweit eine objektive Entsprechung zur programmatischen Vorlage Böcklins beschrieben werden kann.

Der aktuelle Forschungsstand verweist auf insgesamt 29 Toteninselvertonungen (siehe Übersicht im Folgenden). Am bekanntesten sind zweifellos die Sinfonischen Dichtungen von Sergej Rachmaninow (1907) und Max Reger (1913). Darüber hinaus entstehen zwischen 1890 und 1973 jedoch 22 weitere weitestgehend unbekanntere Kompositionen, die Böcklins Sujet der *Toteninsel* als programmatische Vorlage verwenden und dementsprechend im Titel ihres Tonwerkes, wenn auch nicht stets in der Originalsprache, vermerken. Von den 22 Toteninselvertonungen handelt es sich bei sieben Werken um Sinfonische Tondichtungen für Orchester, drei der Werke sind Kompositionen für Klavier, zwei Werke für Konzertorgel und zwei Vertonungen widmen sich dem Genre der Oper. Eine überaus interessante Eigenart stellen die Toteninselvertonungen dahingehend dar, dass immerhin acht Werke zusätzlich eine literarische Komponente programmieren. Durch die daraus resultierende Verschmelzung von Malerei, Literatur und Musik erreicht die Synthese der Künste an dieser Stelle einen außergewöhnlichen Höhepunkt. Dass das Programm der Komposition gewissermaßen verdoppelt wird, erweitert die Ausdruckskraft und die Darstellung innerster Empfindungen in hohem Maße.

Dass die von Böcklin angeregten Werke in der Art und Weise ihrer musikalischen Ausrichtung von weitreichenden Gegensätzen geprägt sind, ist in Anbetracht des rezeptionsgeschichtlichen Verlaufs kaum verwunderlich. Vielmehr erstaunt hingegen, dass seit Beginn der 1990er-Jahre entsprechende Vertonungen der Böcklinschen *Toteninsel* wieder verstärkt in den Fokus der Komponisten gerückt sind.

¹ Johann Jakob Engel, »Über die musikalische Malerei. An den königl. Capellmeister Herr. Reichardt«, in: ders., *Schriften*, Bd. 4: *Reden. Ästhetische Versuche*, Berlin 1802, Reprint Berlin 2006.

² 1. Fassung.

³ Engel, »Über die musikalische Malerei«, S. 299.

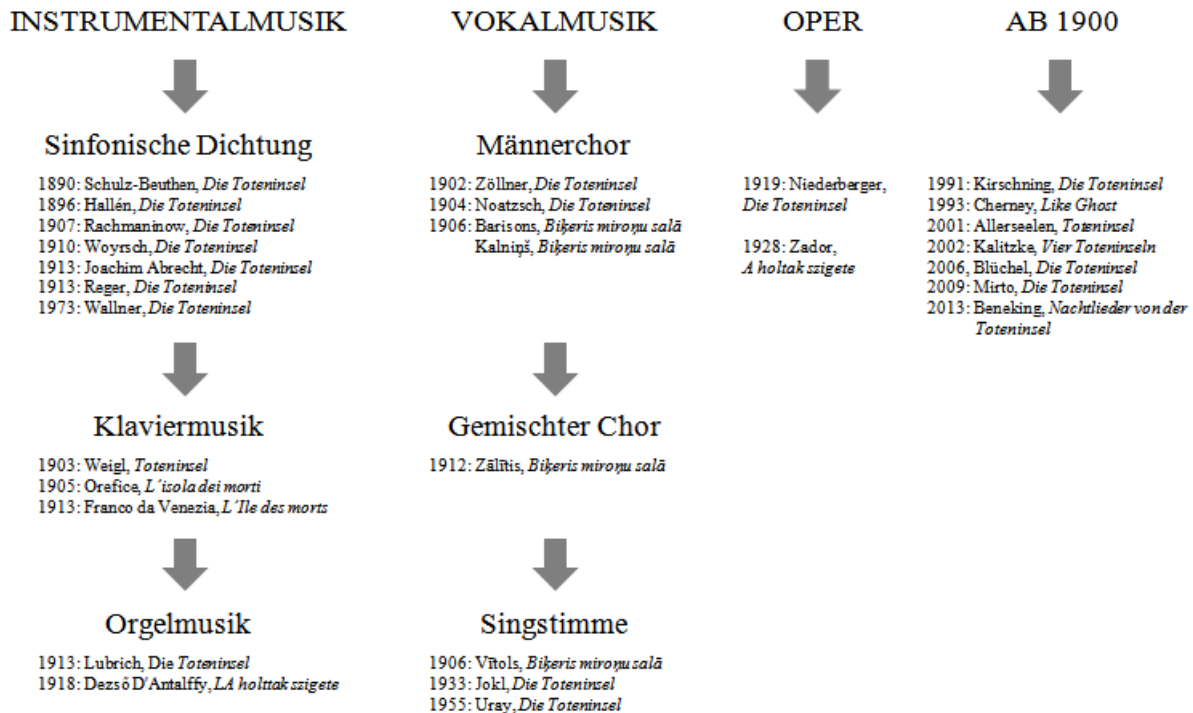


Abbildung Übersicht über die Toteninselvertonungen

Böcklins *Toteninsel* überzeugt vor allem durch starke Hell-dunkel-Kontraste und die daraus resultierende übersteigerte Darstellung der Realität. Nicht zu vergessen bleibt des Meisters Gedanke, dass ein Werk nicht zwangsläufig wahr sein muss, solange das Dargestellte wahr wirkt, woraufhin das Musikalische von selbst erscheint.⁴

Arnold Böcklin und die Synthese der Künste

»Wie es die Aufgabe der Dichtung ist, Gedanken in uns zu erzeugen, die der Musik, Gefühle auszudrücken oder hervorzurufen, so soll die Malerei erheben! Ein Bildwerk soll etwas erzählen und dem Beschauer zu denken geben, so gut wie eine Dichtung, und ihm einen Eindruck machen wie ein Tonstück.«⁵

Diese Aussage ist Böcklins (1827–1901) Antwort auf die Frage, welchen Zweck eine bildnerische Darstellung verfolge. Der Maler selbst formuliert in seinem Ausspruch die Zusammengehörigkeit und Entsprechung aller drei Kunstdisziplinen⁶ beinahe paradigmatisch. Dass Böcklin in seinen Werken nicht nur das Auge des Betrachters rühren, sondern bewusst Stimmungen und Empfindungen erzeugen will, gleich der Musik, lässt jede musikalische Umsetzung seiner Bildwerke folgerichtig erscheinen. Dennoch muss darauf verwiesen werden, dass Böcklin »[...] mit Recht fürchtete [...], daß jede Kunst dabei um ihr Bestes [...]

⁴ Engel, »Über die musikalische Malerei«, S. 136.

⁵ Zitiert nach: Lutz Tittel, *Arnold Böcklin. Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt a. M. 1977, S. 173.

⁶ Vgl. ebd.

verkürzt werden könnte.«⁷ Die Synthese der Künste muss daher vielmehr als ein Ineinanderwirken bzw. auseinander Hervorgehen verstanden werden, wobei jede Kunstauffassung ihren ganz individuellen Grenzen unterliegt.

Dennoch liegt in Anlehnung an das obige Zitat die Annahme nahe, Böcklin habe, wenn auch unbewusst, die Vertonung seiner Werke in gewisser Weise provoziert. Als Bestätigung dieser Auffassung zeugen die bis in die Gegenwart entstanden, mehr als zwei Dutzend Tondichtungen. Böcklins Auffassung verselbstständigt sich infolgedessen dahin gehend, dass sein Bildwerk nicht nur den Eindruck macht wie ein Tonstück, sondern just ein Tonstück hervorruft, wodurch die malerische Wirkung um die Facetten der musikalischen Kunstauffassung erweitert wird.

Böcklins Affinität zur Musik manifestiert Max F. Schneider in seiner Abhandlung *Arnold Böcklin – Ein Maler aus dem Geiste der Musik* besonders gelungen:

»So erscheint also Böcklins Schaffensweise im eigentlichen Sinne des Wortes als ein Komponieren, er komponiert seine Bildgedanken und instrumentiert sie in Farben.«⁸

Die Wirkung, die sich aus diesem Prozess ergibt, gleicht der einer musikalischen Darstellung. Sein Verlangen, das Gemüt des Betrachters mit seinen Bildern auf dieselbe Weise zu »packen«,⁹ gleichsam, wie es die Musik tut, durchdringt die Gedanken und Ideen des Malers fortwährend. Dass vor allem seine späteren Werke besonders bei Komponisten einen starken Eindruck hinterlassen haben,¹⁰ deutet einmal mehr darauf hin, dass Böcklin seinem Verlangen überaus eindrucksvoll gerecht werden konnte. Die unzähligen Kompositionen nach bildnerischen Werken Böcklins belegen die außerordentliche Wirkung nachhaltig. Schneider formuliert demgemäß weiterhin:

»Aber nicht nur Schaffensweise und Bildwirkung sind der Musik verpflichtet. Es scheint, Böcklin habe seine Werke überhaupt aus dem Geiste der Musik empfangen.«¹¹

Das Bedürfnis, eine umfassende Synthese der Künste zu akzentuieren, verdeutlicht Böcklin darüber hinaus durch die Hinzunahme der Dichtkunst zur Erweiterung der Ausdruckskraft seiner Gemälde. Mit seinem allegorischen Werk *Dichtung und Malerei* von 1882 manifestiert und exemplifiziert er diesen Gedanken nachhaltig. Ein ähnliches Bestreben scheinen auch die Komponisten verspürt zu haben, die Böcklins *Toteninsel* nicht allein durch rein instrumentale Mittel zum musikalischen Ausdruck verhelfen, sondern ihren Kompositionen zusätzlich eine auf das Gemälde Bezug nehmende Dichtung zugrunde legen. Obwohl diese Tatsache Böcklins Grundtenor dahin gehend fortführt, dass alle drei Kunstdisziplinen ineinanderwirken, kann nicht zweifellos davon ausgegangen werden, dass die Hinzunahme einer Textvorlage nicht zuletzt der Ermangelung musikalischer Einfälle geschuldet ist.

***Die Toteninsel* von Heinrich Schulz-Beuthen**

Max Bruch und George Bizet – Komponisten, die ohne Zweifel in keinem Musikgeschichtsbuch unerwähnt bleiben und deren Lebens- und Werkgeschichte in unzähligen Publikationen nachzulesen ist. Dass

⁷ Hartmut Zelinsky, *Richard Wagner – ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876–1976*, Frankfurt a. M. 1976, S. 127.

⁸ Max F. Schneider, *Arnold Böcklin – Ein Maler aus dem Geiste der Musik*, Basel 1943, S. 14.

⁹ Ebd., S. 15.

¹⁰ Vgl. Heinrich Alfred Schmid, *Arnold Böcklin. Sein Leben und sein Schaffen*, Beilage zum Böcklin-Werk, München 1901, S. 15.

¹¹ Schneider, *Arnold Böcklin*, S. 16.

in den Grabstein von Schulz-Beuthen, welcher sich auf einem Friedhof in Plauen befindet, dasselbe Geburtsjahr gemeißelt ist, hat jedoch weder zu Lebzeiten noch in jüngerer Zeit eine derartige Bibliografie hervorbringen können. Abgesehen von zwei Aufsätzen seines Schülers Friedrich Brandes aus den Jahren 1908/1909 und einem Komponistenporträt von Kurt Mey,¹² ebenfalls aus dem Jahre 1909, erscheint erst 1931 mit der Dissertation von Alois Zosel¹³ ein umfassender Beitrag zum Leben und Werk des Komponisten. Eine Zusammenfassung dieser Zeugnisse publiziert Chris Walton¹⁴ 2003 im Rahmen des *Hundert-siebenundachtzigsten Neujahrblatts der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*, welche allerdings keine neuen Erkenntnisse thematisiert. Dass Schulz-Beuthen jedoch der Komponist ist, der das mit Abstand trefflichste Gemälde des *Fin de Siècle* als Erster in Töne übersetzt, ist bis jetzt in keiner Darstellung prononciert worden. Auch die Annahme von Mey 1909, die Komposition »wird [...] dereinst ebenso Allgemeingut werden, wie es das berühmte Gemälde heute schon ist«,¹⁵ hat das Werk nicht davor bewahrt in Vergessenheit zu geraten. Die vorliegende Arbeit versucht daher mit Blick auf *Die Toteninsel* die Vertonung umfassend darzustellen.

Werkgeschichte

Im März 1890 vertont Schulz-Beuthen als erster Komponist Böcklins *Toteninsel*. Von seinen insgesamt sieben¹⁶ Sinfonischen Dichtungen, entstanden zwischen 1865 und 1894, ist nur *Die Toteninsel*, eines der drei späteren Werke dieser Art, heute noch erhalten. Die Uraufführung der *Toteninsel* als *Sinfonische Dichtung* findet 1903 in Dresden statt. Zwischen 1890 und 1891 erklingt jedoch bereits in Wien eine Bearbeitung für zwei Klaviere im Rahmen eines privaten Konzerts.¹⁷ Nachdem der befreundete Professor Friedrich Spigl aus Wien Schulz-Beuthen Ende Februar 1890 zum Zweck der Aufführung um die Zusendung weiterer gedruckter Werke bittet,¹⁸ ist zu vermuten, dass Schulz-Beuthen ihm alsbald eine Fassung der *Toteninsel* für 2 Klaviere zukommen lässt, möglicherweise sogar noch vor der Fertigstellung der *Toteninsel* für großes Orchester Ende März. Nach der Uraufführung mit großem Orchester in Dresden 1903 finden in den folgenden sechs Jahren weitere zahlreiche Aufführungen in Chemnitz, Meißen und Teplitz statt.¹⁹ Auch Zosel berichtet von ungezählten Aufführungen unter anderem in Altenburg, Breslau, Braunschweig, Leipzig, Zwickau und wohl darüber hinaus auch im ostchinesischen Tsingtau.²⁰

Im Fall von Schulz-Beuthen besteht einerseits die Annahme, dass dem Komponisten *Die Toteninsel* entweder im Original oder als Radierung bzw. Stich von Max Klinger bekannt gewesen ist, andererseits lassen zwei Aspekte des Schaffensprozesses jener Zeit auch die Vermutung zu, dass der Bekanntheit wegen lediglich der Titel des Böcklin'schen Gemäldes programmiert wurde.

Falls der Komponist tatsächlich ein Original des Gemäldes gesehen hat, ist mit Sicherheit davon auszugehen, dass es sich um die fünfte Fassung der *Toteninsel* handelt. Die Tatsache, dass das Leipziger Museum 1886 auf Bestellung die fünfte Fassung der *Toteninsel* Böcklins erhält und ausstellt, legt nahe, dass der zu dieser Zeit wieder im sächsischen Dresden ansässige Schulz-Beuthen das Gemälde bei einem Besuch im

¹² Kurt Mey, »Heinrich Schulz-Beuthen«, in: *Monographien moderner Musiker. 15 Biographien zeitgenössischer Tonsetzer mit Portraits*, Bd. 3, Leipzig 1909.

¹³ Alois Zosel, *Heinrich Schulz-Beuthen. Leben und Werk*, Würzburg u. a. 1931.

¹⁴ Chris Walton, *Heinrich Schulz-Beuthen. Eine biografische Skizze*, Zürich. 2003.

¹⁵ Mey, »Heinrich Schulz-Beuthen«, S. 102.

¹⁶ Vgl. Walton, , *Heinrich Schulz-Beuthen*, S. 62ff.; vgl. Zosel, *Heinrich Schulz-Beuthen*, S. 77f. Die Zuordnung zur Gattung *Sinfonische Dichtung* unterscheidet sich bei Zosel und Walton geringfügig. Beide zählen jedoch jeweils sieben Werke auf.

¹⁷ Vgl. Zosel, *Heinrich Schulz-Beuthen*, S. 25.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. Mey, »Heinrich Schulz-Beuthen«, S. 102.

²⁰ Vgl. Zosel, *Heinrich Schulz-Beuthen*, S. 57.

genannten Museum besichtigt hat. Womöglich ist solch ein Museumsbesuch auch mit dem ohnehin durch die Mutter hervorgerufenen Interesse an Kunst und Malerei zu begründen, welches sie bereits bei Zeiten an den künstlerisch begabten Jungen weitergibt.²¹ Des Weiteren ist *Die Toteninsel* die einzige Komposition, die sowohl einen ganz konkreten Bildtitel als auch den Hinweis auf den Künstler vermerkt. Andere Kompositionen Schulz-Beuthens, die ebenfalls einen Bildbegriff als Vorlage programmieren, tragen lediglich allgemeingültige Titel wie *Stimmungsbilder* (1873), *Schäferspiele – Bilder aus der Rokokozeit* (1884), *Orientalische Bilder* (1871) und *Bilder aus alter Zeit* (1880). Dieser Sachverhalt spricht ebenso dafür, dass Schulz-Beuthen *Die Toteninsel* im Gegensatz zu anderen Gemälden tatsächlich selbst gesehen und im Folgenden präzise benannt hat. Natürlich besteht darüber hinaus gleichwohl die Möglichkeit, dass der Komponist nicht etwa ein Original, sondern lediglich eine Reproduktion Klingers gesehen hat. Bereits um 1885 kopiert Klinger das Gemälde in Form einer Radierung, welche sich in den darauffolgenden Jahren in hoher Auflage in ganz Europa verbreitet.²² Auch Cornelius Gustav Gurlitt ist ohne Zweifel an der Verbreitung des Motives auf dem Kunstmarkt interessiert und lässt 1890 eine Radierung von Klinger anfertigen, welche ebenfalls in umfangreicher Stückzahl produziert und proklamiert wird,²³ was einen schlagartig Anstieg der Popularität zur Folge hat.

Diesen durchaus realistischen Annahmen steht jedoch die unauffällige Bemerkung Zosels gegenüber, der in seiner Dissertation von 1931 schreibt:

»Die Vorwürfe zu den sinfonischen Dichtungen sind den verschiedensten Richtungen entnommen und lassen erkennen, daß der Künstler einen guten Blick für wirksame Programmusik hatte. An Werken dieser Art entstehen [...] »Die Toteninsel« und 1891 »Ein Pharaonenbegräbnis«.²⁴

Die Betonung soll an dieser Stelle auf dem Wort »wirksame« liegen. Möglicherweise hat der Komponist mit der Titelgebung lediglich die Wirksamkeit des Gemäldes auf seine Komposition übertragen wollen. Hinzukommt die Tatsache, dass die Dresdener Jahre ohnehin als »[...] überaus fruchtbar [...]«²⁵ charakterisiert werden können. Die Aussage: »[...] es ist erstaunlich, wie schnell dem Künstler die Werke aus der Feder flossen [...]«²⁶ rechtfertigt abschließend die Vermutung, dass Schulz-Beuthen in diesem Zusammenhang tatsächlich nur den Titel des Gemäldes voranstellt, ohne diesem jedoch eine gedankenreichere Bedeutung zugrunde zu legen.

Dass die Komposition an nur drei Tagen entstanden ist, was aus der Originalpartitur hervorgeht, in der vermerkt ist: »20.–22. März 1890 Dresden«,²⁷ bekräftigt zwar einerseits den regen Schreibfluss des Komponisten, spricht dem Werk jedoch andererseits eine gewisse Tiefgründigkeit ab. Obwohl beide Möglichkeiten denkbar sind, kann aufgrund fehlender Quellen allerdings weder die eine noch die andere Annahme präferiert werden. Gegen den Aspekt einer mangelnden Tiefe spricht allerdings das kompositorische Ergebnis, welches selbst Zosel letztlich als wohl gelungenen Versuch der musikalischen Wiedergabe des Böcklinschen Gemäldes deklariert.²⁸ Die Komposition selbst, als wohl signifikantester Gegenstand, soll

²¹ Vgl. Zosel, *Heinrich Schulz-Beuthen*, S. 9.

²² Vgl. Thomas W. Gaetgens, »Böcklin und Frankreich«, in: *Arnold Böcklin* [die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung »Arnold Böcklin – eine Retrospektive«, Öffentliche Kunstsammlung Basel/Kunstmuseum, 19. Mai bis 26. August 2001, Heidelberg 2001, S. 97; Max Klinger, *Die Kunsthalle*, Bielefeld 1977, S. 287.

²³ Die Reproduktion Klingers ist nach der dritten Fassung von 1883 entstanden.

²⁴ Zosel, *Heinrich Schulz-Beuthen*, S. 23.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. ebd., S. 55.

²⁸ Vgl. ebd.

daher letztendlich als wesentlicher Anhaltspunkt dienen, um über die Sinnhaftigkeit des programmierten Werks zu urteilen.

Neben der 1890 entstandenen *Toteninsel* befinden sich in Schulz-Beuthens kompositorischem Schaffen drei weitere Werke, die den Tod offensichtlich thematisieren. Zu nennen sind diesbezüglich folgende Kompositionen: *Ein Pharaonenbegräbnis* (Antikes Stimmungsgemälde von 1891), *Der Todesengel* (Text nach Hermann Kletke, Entstehungszeit unbekannt) und *Der Totentanz* (Text nach Johann Wolfgang von Goethe, 1896). Obwohl drei seiner Kinder in jungen Jahren verstorben sind, entstehen die Werke mit konkretem Bezug zum Tod erst ab den 1890er-Jahren und damit weit nach den schrecklichen Ereignissen. Auch andere biografische Bezüge geben keinen Aufschluss über einen gegenständlichen Anlass dieser Kompositionen. Darauf beruhend ist davon auszugehen, dass sowohl diese drei Werke, als auch *Die Toteninsel* nicht von persönlichen Gemütszuständen beeinflusst sind, sondern vielmehr objektiv die malerisch dargestellten Stimmungen musikalisch versinnbildlichen. In Anbetracht dessen, dass vor allem die programmatischen Werke im Œuvre Schulz-Beuthens dominieren, kann auch hier von einer für den Komponisten »normalen« bzw. »beliebigen« Programmvorlage ausgegangen werden.

Dass Schulz-Beuthen die Komposition im Jahre 1909 der Universität Leipzig anlässlich ihres 500jährigen Jubiläums widmet, lässt vermuten, dass der Komponist seiner Studentenstadt eine gewisse Verbundenheit eingesteht, was einen Besuch im Leipziger Museum zwischen 1886 und 1890 wiederum wahrscheinlich erscheinen lässt. Erst mit der Widmung 1909 wird die Komposition 19 Jahre nach ihrer Entstehung durch den Verleger Louis Oertel veröffentlicht.

Das Autograph von 1890 trägt dementsprechend die originale Werkbezeichnung ohne Widmung:

»Die Toteninsel | (Nach dem gleichnamigen | Gemälde von | A. Böcklin) | komponiert von | H. Schulz-Beuthen.«

Erst mit der Herausgabe erhält das Titelblatt die Erweiterung:

»Der Universität Leipzig | anlässlich ihres 500jährigen Jubiläums 1909 | gewidmet. | Die Toteninsel | Nach dem gleichnamigen Gemälde | von Arnold Böcklin. | Sinfonische Dichtung | für großes Orchester | komponiert von | Heinrich Schulz-Beuthen. | [...] | Louis Oertel, Hannover.«

Direkt nachdem die Sinfonische Dichtung bei Louis Oertel in Hannover erschienen ist, publiziert der Dirigent und ehemalige Schüler Schulz-Beuthens Friedrich Brandes²⁹ noch im selben Jahr einen Artikel in *Louis Oertels Musikführer* Nr. 6 zum Charakter dieser Programmkomposition, worauf im nachfolgenden Abschnitt noch Bezug genommen wird.

Analyse und Deutung

Die Vertonung Schulz-Beuthens entspricht einer Sinfonischen Dichtung, »[...] die durch geschickte Ausnützung des spätromantischen Orchesters das Gemälde in einem farbig-düsteren Klangbild nachzeichnet.«³⁰ Die Komposition zeugt von »packenden orchestralen Farben«,³¹ ohne jedoch durch die programmatische Idee den Anspruch der »absoluten Musik« zu vernachlässigen:

²⁹ Brandes selbst ist seit 1908 an der Universität Leipzig als Musikdirektor und Leiter der Universitäts-Sängerschaft St. Pauli tätig.

³⁰ Ulrich Drüner, http://www.musik-druener.de/Kat.59/KAT-59_Teil-5.html (aufgerufen am 27.02.2015).

³¹ Robert Schumann, in: ders. (Hrsg.), *Neue Zeitschrift für Musik* 72/8 (15. Februar 1905): »Im Konservatoriumskonzert standen zwei grössere Kompositionen Dresdner Meister im Mittelpunkt des Interesses, das symphonische Tongemälde für Orchester »Ein Pharaonenbegräbnis« von H. Schulz-Beuthen und die »Osterszene« aus Goethes »Faust« von F. Draeseke. Schulz-Beuthen, dessen Symphonien und symphonische Dichtungen in den letzten Jahren immer weitere Verbreitung gefunden

»Der Programmkomponist Schulz-Beuthen denkt nicht daran, Handlungen zu schildern, sondern ist sich ganz und gar klar, daß die Musik nur Ausdruck von Herzensregungen sein kann.«³²

Wesentlich ist infolgedessen die Darstellung von Gemütsbewegungen, »die den Komponisten geleitet habe[n] [, wobei sich das Malerische] als Begleiterscheinung, von selbst [ergibt]«. ³³

Schulz-Beuthen stellt der Partitur neben dem oben zitierten Titel das folgende Programm voran, welches durchaus den Anspruch einer präzisen Bildbeschreibung erfüllt und somit die Annahme, Schulz-Beuthen habe das Gemälde in einer der existierenden Ausführungen tatsächlich gesehen, weitgehend bekräftigt.

»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 trauernd, 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.«³⁴

Abgesehen davon, dass Schulz-Beuthen mit seinem Programm einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen den verschiedenen tonmalerischen Elementen herstellt, deutet er gleichzeitig einen möglichen Handlungsverlauf an, als könnte sich das Gemälde jeden Moment in Bewegung versetzen. Anstelle einer narrativen Vertonung, wie das Programm zunächst vermuten lässt, führt die musikalische Betrachtung des Komponisten jedoch neben der Darstellung menschlicher Empfindungen ebenfalls zu tonmalerischen Schilderungen abgebildeter Natureindrücke, dem Charakter der Insel sowie der »Bewegungen« bestimmter Bildinhalte, wie beispielsweise die des hochsteigenden Meeres. Obwohl Schulz-Beuthen einzelne Töne überzeugend zu konkreten Gemütsregungen formt, ermöglicht dennoch erst das Programm oder aber das Gemälde deren Ursache zu ergründen.

Während die Vorstellung, »die geliebten Verbliebenen wählen als Ruhestätte für die Unvergessenen die stillen Felsenkammern einer einsamen Insel im weiten Meer«, lediglich aus den vorangestellten Worten des Komponisten hervorgeht, spiegelt die Musik die daraus hervorgehenden Gefühlsregungen, wie die des unsäglichen Schmerzes wider. Aufgrund der ohnehin gewählten Bildvorlage Böcklins, derer im Übrigen ebenfalls Felsenkammern zu entnehmen sind, erscheint der zusätzlich vom Tonsetzer hinzugefügte Text an dieser Stelle wie eine Verdoppelung des Programms. Ursache für diese doppelte Programmvorlage sind möglicherweise Bedenken des Komponisten, der Zuhörer könnte das vertonte Gemälde Böcklins nicht kennen und dem Werk daher kein übermäßig bedeutsames Interesse entgegenbringen. Um die Komposition dennoch im Kontext ihres Titels erscheinen zu lassen, stellt Schulz-Beuthen den Inhalt des Bildes der Vertonung mit eigenen Worten voran. Das literarische Gleichnis bzw. die Verbalisierung des Gemäldes mit feinen subjektiven Nuancen ermöglicht folglich auch Rezipienten ohne direkte Kenntnis des Gemäldes eine adäquate Auffassung der Sinfonischen Dichtung.

Denkbar für die zusätzliche Textvorlage ist jedoch neben dem bereits diskutiertem Aspekt allein der freie Wille des Komponisten, durch Hinzunahme des Wortes eine unmittelbare Verbindung zwischen Bildinhalt und Tonmalerei zu konstatieren.

haben, schildert hier in packenden orchestralen Farben ein ähnliches Erlebnis, wie in seiner bekannter gewordenen »Toteninsel.«

³² Friedrich Brandes, »Schulz-Beuthen«, in: *Der Kunstwart*, hrsg. von Ferdinand Avenarius, München, 2. Juniheft 1908, S. 335.

³³ Ebd., S. 10.

³⁴ Heinrich Schulz-Beuthen, *Die Toteninsel. Sinfonische Dichtung für großes Orchester*, Partitur M6_n. Louis Oertel, Hannover 1909, S. 2.

Durch die Synthese von Bild, Wort und Ton erscheint die Komposition allumfassend und auf besondere Weise als eine Art Gesamtkunstwerk dieser drei bildenden Künste.

Die Komposition steht in h-Moll und verweist auf folgende Besetzung:

2 / 2 / 2 / 2 // 4 / 3 / 2 / 1 //³⁵ Pauken / Triangel / Tamtam / Harfe // Streicher

Darüber hinaus ist die Komposition einsätzig und lässt sich im Wesentlichen in folgende drei Abschnitte gliedern:

1. Abschnitt, *Andante molto mesto*.

Takt 1 bis Takt 3	Einleitung
Takt 4 bis Takt 33	Erstes Thema
Takt 34 bis Takt 52	Zweites Thema

Takt 53 und Takt 54	Einleitung
Takt 55 bis Takt 89	Durchführung

Takt 90 bis Takt 113	Zweites Thema
----------------------	---------------

2. Abschnitt, *Poco moderato, religioso e misterioso*.

Takt 114 bis Takt 146	Zwischenteil
-----------------------	--------------

3. Abschnitt, *Un poco vivace e tempestuoso*

Takt 147 bis Takt 150	Einleitung
Takt 151 bis Takt 188	Reprise
Takt 189 bis Takt 199	Coda

Abgesehen von dem Zwischenspiel behält die Komposition einen regelmäßigen 2/2-Takt bei, wobei zunächst die eine, später auch die zweite Takthälfte triolisch unterteilt wird. Die daraus entstehende mysteriöse Begräbnisatmosphäre wird durch spannungsreiche, harmonisch überladene Akkordbildungen und die Überlagerung modifizierter Varianten des einleitenden Triolenmotivs zunehmend verstärkt. Die überaus klare kompositorische Struktur lässt deutlich Schulz-Beuthens formale Gebundenheit erkennen. Häufiger als seine Zeitgenossen strebt der Komponist eine Form an, was jedoch an dieser Stelle keinesfalls als obsolet verstanden werden sollte. Vielmehr begünstigt die formvolle Gestaltung die sinnbildliche Übertragung eines in sich geschlossenen und ganzheitlichen Gemäldes in die Tonkunst.

Der erste Abschnitt ist überschrieben mit *Andante molto mesto* und exponiert in den ersten drei Takten ein einleitendes Triolenmotiv als gebrochenen h-Moll-Sextakkord im *pianissimo*, gespielt von den Klarinetten und Bratschen, welches die Insel in ihrer lebensfernen Einsamkeit vorstellt.

³⁵ Hier und im Folgenden wird zur Angabe der Besetzung diese gängige Schreibweise gewählt. Zur Erklärung: Flöte / Oboe / Klarinette / Fagott // Horn / Trompete / Posaune / Tuba



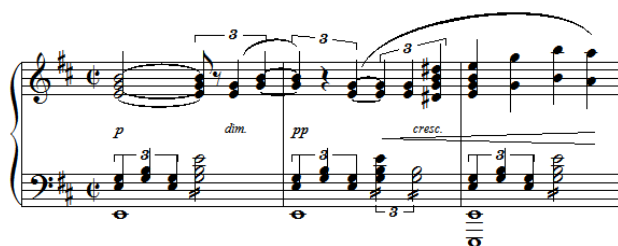
Takte 1–3

Während das Triolenmotiv in den Violon fortgeführt³⁶ und die Insel somit symbolisch nicht aus den Augen verloren wird, ertönt im gesamten Orchester ein Aufschrei, durchsetzt von Schmerz und Leiden als Ausdruck des ersten Themas, welches sich in den folgenden drei Takten über absteigende Tonschritte klagend in einen Pianoakkord zurückzieht. »Das Meer umwozt die einsame Insel.«³⁷



Takte 4–7

Die fallende Linie eignet sich maßgeblich als Sinnbild für das dahinschwindende Leben und suggeriert deutlich die leidvolle Stimmung der malerisch dargestellten *Toteninsel*. Die darauffolgende Steigerung ab Takt 7–9 erzwingt eine Wiederholung des Themas in der Dominanttonart. Das erste Thema erklingt bis zum Einsatz des zweiten Themas in Takt 34 insgesamt viermal, wobei die letzte Gestalt rhythmisch modifiziert ist. Dazwischen erscheinen kleine melodische Motiveinheiten, die sowohl das Triolenmotiv beinhalten, als auch durch ihre Ausführung an das Schwingen und Aufschäumen der Wellen durch die Bewegung der Ruder erinnern.



Takte 7–9

³⁶ Zusätzlich übernehmen die Posaunen das Triolenmotiv, wodurch dieses zusammen mit dem ersten Thema deutlich hervortritt.

³⁷ Brandes, »Schulz-Beuthen«, S. 12.

Das zweite Thema wird in Takt 34 durch die wehmütige Sexte zweier Oboen eingeleitet und einen Takt später durch den Einsatz der Flöten und Klarinetten als liebliche, hoffnungs- und sehnsuchtsvolle aufsteigende Melodie fortgeführt.³⁸



Takte 34–37

Auch das zweite Thema greift das Triolenmotiv auf und führt es fließend durch alle Stimmen. Der anschließenden Durchführung ab Takt 55 stellt der Komponist nach einer Generalpause ein zweitaktiges Bläusersignal voran, das vor Entschlossenheit und Anmut strotzt und den Tod förmlich zu begrüßen scheint. Beinahe alle Motivgruppen der Exposition erscheinen im Folgenden diminuiert und beschleunigen den tragisch anmutenden Stimmungsverlauf merklich. Ab Takt 81 erklingt der Schlussteil der Durchführung, welcher sich durch markant aufsteigende Triolenachtel der Hörner im Fortissimo ankündigt und durch ein spitzes Signal der restlichen Bläser bestätigt wird. Paukenwirbel und Tamtamschläge steigern diesen Zustand unaufhaltsam, bis die ergreifende Empfindung in Takt 88 und 89 plötzlich zum Erliegen kommt. Anstatt, wie zu erwarten wäre, in die Reprise überzugehen, erklingen die seidigen Klänge der Harfe, über die sich erneut das zweite Thema erhebt. Das Hinzukommen der Harfe ab Takt 90 verstärkt das Gefühl der Hoffnung, Sehnsucht und der zur Ruhe kommenden See, wobei eine friedvolle, unbekümmerte und verträumte Stimmung hervorgerufen wird, was mit Blick auf die »vor sich liegende« Toteninsel wohl kaum kontrastreicher wirken könnte. Der Gegensatz der beiden Themen verdeutlicht den im Bild dargestellten Übergang vom Leben zum Tod in kunstvoller Weise.

Der zweite Abschnitt weicht hinsichtlich der vorherrschenden sinfonischen Struktur Exposition – Durchführung – Reprise offensichtlich ab. Brandes beschreibt diesen Teil von der Programmvorlage ausgehend als ein »[...] Gespräch mit einem geliebten Dahingeschiedenen«³⁹ welches von einem Solo-Violoncello in Takt 114 eröffnet und im weiteren Verlauf durch Melismen der Holzbläser, Hörner und des Streichquartetts zum Dialog erweitert wird. Das eingefügte Intermezzo erscheint als ein »feinmaschiges Gewebe«⁴⁰ das die verschiedenen Klangfarben der einzelnen Instrumente auf vorzügliche Weise miteinander verknüpft.



Takte 114–117

³⁸ Vgl. Zosel, *Heinrich Schulz-Beuthen*, S. 56.

³⁹ Brandes, »Schulz-Beuthen«, S. 13.

⁴⁰ Zosel, *Heinrich Schulz-Beuthen*, S. 63.

Hinsichtlich des Programms, welches Schulz-Beuthen seiner Komposition voranstellt, bezieht sich dieser Abschnitt offensichtlich auf die von ihm wie folgt beschriebene Situation:

»Der Überlebende sucht diese Stätte auf und führt, still trauernd, mit dem Heimgegangenen ein inniges Zwiegespräch, seliger Zeiten gedenkend.«⁴¹

Rausgerissen aus dem eigentlichen Verlauf der Komposition erscheint dieser Abschnitt überdies wie ein Traum, was das Gespräch mit einem Verstorbenen auf metaphorischer Ebene unterstreicht. Treibende Streicher im Triolen-Unisono beenden die Illusion jedoch mit Beginn des Taktes 147 und leiten in den folgenden vier Takten in die Reprise bzw. den dritten Abschnitt der sinfonischen Dichtung über.



Takt 147

»Das Brausen des hochwogenden Meeres scheint sich mit dem erneut ausbrechenden Trauerempfindungen beim Scheiden von dem Abgeschiedenen zu vereinen.«⁴²

Die schmerzlichen Empfindungen brechen erneut über den Hörer herein und beruhigen sich erst mit der wiederholten Klage der Flöten und Klarinetten (Takt 171), »bei dem Gedanken, daß der unerbitterliche Tod alles hinwegrafft«.⁴³ Kurz vor Ende scheint die Erregung dem Frieden und der Unabänderlichkeit ergeben zu sein. Der Gast auf der Toteninsel kehrt zurück in das kleine Boot und verlässt die Insel auf dem gleichen Weg, wie er sie aufgesucht hat. Die Komposition endet, wie sie begonnen hat, in Takt 193 mit dem Thema der Einleitung und hinterlässt die Insel in weiter Ferne. Was dem Betrachter bleibt, ist das Bild eines sehnsuchtsvollen Traumes.

Letzten Endes und ungeachtet dessen, dass Schulz-Beuthens musikalisches Œuvre sowohl zu Lebzeiten, als auch nach seinem Tod kaum zu Ruhm und Anerkennung beiträgt, kann die musikalische Betrachtung des Böcklin'schen Gemäldes als überaus gelungen beschrieben werden. Sowohl die polyphon gestaltete Instrumentierung als auch die merklich transparente Formstruktur sowie die authentisch angelegten Themen bestätigen eine durch und durch feine Komposition. Anstelle von Farben und Linien, die sich zu einem bestimmten Bildinhalt vereinen, malt Schulz-Beuthen mit dem musikalischen Mittel zweier gegensätzlicher Themen. Der leidvolle Übergang von Leben zu Tod, wie Böcklin ihn in unübertroffener Form darstellt, übersetzt der Komponist ausdrucksstark mit der hoffnungsvollen lieblichen Melodie einerseits, und dem schmerzhaften Dahinscheiden andererseits.

⁴¹ Schulz-Beuthen, *Die Toteninsel*, S. 2.

⁴² Brandes, »Schulz-Beuthen«, S. 14.

⁴³ Zosel, *Heinrich Schulz-Beuthen*, S. 56.