

VORWORT

It's not a trance; it's a kind of flight. You're lost in the music and, if you're not, then it can't be a good performance. And I mean "lost in music" in a sense in which you feel you're composing it as you go along, and it's always a surprise.

Leonard Bernstein probt Gustav Mahler, TV-Film
mit den Wiener Philharmonikern, 1975

Sich hörend in Musik zu verlieren, ganz in ihr aufzugehen und damit eventuell auch dem Alltag, der Realität oder womöglich sich selbst zu entkommen, ist die lichtere Seite des Themas. Aufgrund ihrer prinzipiellen Begriffs- und Bildlosigkeit, damit auch dem Wortsinne nach Unanschaulichkeit provoziert Musik zugleich die dunklere Kehrseite, einen Zustand des Verlorenseins in ihr, der Orientierungslosigkeit und jenseits enger Fachzirkel sogar der Sprachlosigkeit ihr gegenüber.

In den letzten Jahrzehnten ist die Wendung „Lost in Music“ verschiedentlich in Anspruch genommen worden. 1979 erschien ein gleichnamiger Song von Sister Sledge („We're lost in music / Feel so alive / I quit my 9 to 5 / We're lost in music...“), 1993 war ein im Auftrag des Zweiten Deutschen Fernsehen für den Sender 3sat hergestelltes TV-Feature so betitelt, das der eindrucksvollen Hiphop-Kultur vornehmlich in Deutschland gewidmet war und das den Akteuren dieser kreativen performing art Gelegenheit gab, „Lost in Music“ mit Hilfe des interaktiven – früher hätte man wohl gesagt gemeinschaftsstiftenden – Charakters musikalischer Betätigung gegen Xenophobie und Rassismus aufzurufen.

Kurz danach ließ Giles Smith, von Hause aus Rockmusiker, dann auch Schriftsteller, Journalist und Redakteur beim *Independent*, unter demselben Titel 1995 bei Picador in London und danach 2002 bei Heyne in München ein belletristisches Buch erscheinen, das in der deutschen Ausgabe den Untertitel „Eine Pop-Odyssee“ erhielt. Darin liefert der Autor eine Art persönlich gefärbter Geschichte des Pop bzw. der Popmusik, wobei die Beurteilung der Erzählkunst der Literaturkritik überlassen sei.

Die hier unter dem Lemma „Lost in Music“ versammelten Essays sind anders motiviert. Anhand von 18 historischen Gegenständen kreisen sie um Fragen des Verhältnisses von ästhetischem Urteil und musikalischer Erfahrung, um die Dogmen, die wir für musikalische Sachverhalte bereithalten, bzw. um die Meinungen, die wir uns über sie bilden, auch um die Vorurteile, die dabei im Spiele sind. Epistemologisch gesagt: Die Einstellung des Vorgehens ist aporetisch und steht in der Tradition der Skepsis. Zudem sind wir davon überzeugt, dass im Falle von Musik, Urteil und Erfahrung wesentlich von der jeweiligen Perspektive bestimmt sind, unter der die musikalischen, musiktheoretischen und musikgeschichtlichen Ge-

genstände gesehen werden. Die Essays sind entlang den behandelten Gegenständen grosso modo chronologisch angeordnet. Ausgenommen davon ist der Anfang *Wem gehört Hannos cis?*, der anhand von Thomas Mann die Facetten des Themas brennpunktartig spiegelt.

Das Gefühl, sich in Musik zu verlieren oder in ihr verloren zu sein, bleibt erst recht lebendig, wenn bedacht wird, dass Musik nun einmal weniger kommunikel als andere Künste ist. So fest Konsum und Genuss von ihr in allen Gesellschaften verwurzelt sind, so hilflos bleiben die Diskurse, die die meisten ihrer Liebhaber und das intellektuelle, das gebildete oder bildungsbürgerliche Publikum über sie führen. Es gehört zum guten Ton, über ein Bild, einen Roman, ein Theaterstück und einen Film zu diskutieren. Mit Musik ist es anders. Über sie wird bei Lichte betrachtet kaum oder nie geredet, wenn darunter Musik als solche verstanden wird und nicht etwa Opern, bei denen über Inszenierungen, also visuell Verbundenes, oder Vokalmusik, bei der über Wortgebundenes gesprochen werden kann.

Wo es allein um Konzerte, Symphonien oder Kammermusik zu tun ist, da mögen die Zuhörer sich emotional bzw. ästhetisch in der Musik bestens aufgehoben fühlen, aber umso verlorener sind sie im intellektuellen Diskurs. Theoretiker und Ästhetiker vom Fach erblicken darin – oft nicht ohne eigenen Dünkel – gerne ein Manko des Publikums. Aber es kann nichts dafür, dass Musik lieber gehört wird, als dass man sich über sie in der Gesellschaft unterhält.

Gedankt sei an erster Stelle den Mitgliedern des Sonderforschungsbereichs der Deutschen Forschungsgemeinschaft an der Freien Universität Berlin „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ für die vielen Anregungen aus den fast 20 beteiligten Projekten während der sich von 2003 bis 2014 erstreckenden Laufzeit des multidisziplinären Forschungsverbunds. Gleichermäßen danke ich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern unseres dortigen musikwissenschaftlichen Projekts in jenen Jahren Prof. Dr. Friedrich Geiger (Hamburg), Prof. Dr. Michael Custodis (Münster), Dr. Frédéric Döhl (Dortmund), Dr. Julia H. Schröder (Berlin), Prof. Dr. Peter Moormann (Köln) und Franziska Kollinger M.A. (Salzburg) nicht nur für ihren unermüdlichen Einsatz bei der Projektarbeit, sondern auch für den stets lehrreichen und gewinnbringenden Gedankenaustausch.

Ohne die redaktionelle Hilfe von Franziska Kollinger und Peter Moormann hätte die Veröffentlichung dieser Sammlung von Essays nicht zustande kommen können. Beiden danke ich herzlich dafür, desgleichen Martina Fuchs (Berlin) für das Erstellen des Registers und Horst A. Scholz M.A. (Leverkusen) für sein Engagement bei den Korrekturen.

Berlin, im April 2015

Albrecht Riethmüller

WEM GEHÖRT HANNOS CIS?

Notiz zu Thomas Manns *Buddenbrooks*

Als Thomas Mann um das Ende des Zweiten Weltkriegs herum in Kalifornien seine Romanbiographie über den fiktiven „deutschen Tonsetzer“ Leverkühn verfasste, konnte der Autor sich der musikalischen Expertise von Adorno als Hilfskraft versichern. Als er sich ein halbes Jahrhundert zuvor in Palestrina und München daran machte, die Familiensaga aus seiner Heimatstadt Lübeck über die Buddenbrooks hervorzubringen, für die er dann Jahrzehnte später – 1929 – den Literaturnobelpreis erhalten sollte, war Adorno noch nicht einmal geboren. Als wiederum Wagner 1883 den Tod in Venedig erlitt und die musikalische Welt dieses als ein epochales Ereignis wahrnahm, war Thomas im zarten Alter von sieben. Zeit seines Lebens blieb er Wagnerfan, zugleich aber auch wie so viele Künstler und Intellektuelle des Fin de siècle Nietzschefan und damit unter strengen Wagnerianern atypisch. Ein Sprachartist wie Mann oder ambitionierter Schriftsteller wie Adorno – auch er ein Nietzschefan – waren fraglos mehr von der Mächtigkeit der deutschen Sprache in den Händen des Denkers angezogen als von der kargen deutschen Prosa des Musikers, und *Doktor Faustus* wäre, so wollen wir behaupten, ohne Nietzsche wohl nicht zustande gekommen. Doch statt darauf weiter einzugehen, sei an eine flüchtige musikalische Episode und zugleich einen markanten Moment des kleinen Hanno erinnert, des jüngsten Sprosses der Buddenbrooks, der in Manns Konzeption des Romans aufstrebend ist, was das Ästhetische anlangt, aber dekadent, soweit es das Familiengeschäft betrifft, und reichlich renitent, wenn es um sowohl schulische als auch künstlerische Ausbildung zu tun ist.

I.

Im 6. Kapitel des achten Teils erlebt Hanno nacheinander das tiefste Unglück und dann – an seinem vom Romancier auf den 15. April 1869 festgelegten achten Geburtstag – das höchste Glück einer künstlerischen Performanz. Schon im Voraus weiß er, dass das Aufsagen eines Gedichts vor und für seinen Vater nicht gut enden, sondern in Weinen untergehen würde. „Schäfers Sonntagslied“ des schwäbischen Dichters Uhland erstickt dann tatsächlich in Schluchzen. Hanno bringt, vom Vater gemaßregelt, schon den zweiten Vers kaum mehr heraus, und doch kennzeichnet nichts seine Stellung in der Familie oder der Welt so genau wie diese Zeile „Ich bin allein auf weiter Flur“. Heute verspürt man den von Mann aufs Korn genommenen Dressurakt des Gedichtaufsagens vielleicht noch viel mehr als

zur Entstehungszeit des Romans, weil das einstmals auch in vertonter Form so populäre Lied mit den sprichwörtlich gewordenen Einsprengeln und dem erhabenen Inzipit „Das ist der Tag des Herrn!“ inzwischen seine Autorität – zu Recht oder zu Unrecht – gänzlich eingebüßt hat.

Hannos schlechter Erfahrung mit dem Aufsagen des fremden Gedichts folgt die gute mit dem Spielen einer eigenen Komposition. Er führt sie mit seiner Mutter auf, deren Geige er am Flügel begleitet. Vorsichtshalber hat das Kind das nur gut zwei Minuten dauernde Stück seinem ortsansässigen musikalischen Instruktor, dem in Kunstangelegenheiten etwas bezopften Organisten Edmund Pfühl vorab zur Begutachtung unterbreitet und dieser es cum grano salis approbiert. Für den frühreifen Kleinen gibt es nun kein Halten mehr. Mann schildert, wie er sich in seine Komposition und sein Spiel hineinsteigert und dabei zu folgendem Ende gelangt:

Und nun kam der Schluß, Hanno's geliebter Schluß, der an primitiver Gehobenheit dem Ganzen die Krone aufsetzte. Leise und glockenrein umperlt und umflossen von den Läufen der Violine, tremolierte pianissimo der e-Moll-Akkord ... Er wuchs, er nahm zu, er schwoll langsam, langsam an, im forte zog Hanno das dissonierende, zur Grundtonart leitende cis hinzu, und während die Stradivari wogend und klingend auch dieses cis umrauschte, steigerte er die Dissonanz mit aller seiner Kraft bis zum fortissimo. Er verweigerte sich die Auflösung, er enthielt sie sich und den Hörern vor. Was würde sie sein, diese Auflösung, dieses entzückende und befreite Hineinsinken in H-Dur? Ein Glück ohnegleichen, eine Genugtuung von überschwänglicher Süßigkeit. Der Friede! Die Seligkeit! Das Himmelreich! ... Noch nicht ... noch nicht! Noch einen Augenblick des Aufschubs, der Verzögerung, der Spannung, die unerträglich werden musste, damit die Befriedigung desto köstlicher sei [...]

Sie kam, kam über ihn; er wehrte ihr nicht länger. Seine Muskeln spannten sich ab, ermattet und überwältigt sank sein Kopf auf die Schulter nieder, seine Augen schlossen sich, und ein wehmütiges, fast schmerzliches Lächeln unaussprechlicher Beseligung umspielte seinen Mund, während, mit Verschiebung und Pedal, umflüstert, umwoben, umrauscht und umwogt von den Läufen der Violine, sein Tremolo, dem er nun Bassläufe gesellte, nach H-Dur hinüberglitt, sich ganz rasch zum fortissimo steigerte und dann mit einem kurzen, nachhallosen Aufbrausen abbrach.

Gelegentlich dieser detailfreudigen, in Musik verpackten Schilderung einer Selbstbefriedigung böte es sich an, nach dem Nutzen von Sexualmetaphern für die Deskription musikalischer Verläufe zu fragen. Oder es ließe sich, statt den Wortergüssen nachzugehen, der Versuch unternehmen, über die verwendeten sprachlichen Ausdrücke Rückschlüsse auf Hannos Komposition zu ziehen und ihren Hintergrund auszuleuchten. Zumindest der Gedanke an den Schluss von Wagners *Tristan und Isolde* liegt von Anfang an auf der Hand („Leise und glockenrein...“ vs. „Mild und leise...“, womit der Text des „Liebestods“ anhebt). Da Mann sich jedoch die Mühe macht, musikalische Sachverhalte direkt anzusprechen, lässt sich der unter Wagnerianern beliebte Umweg vermeiden, Erklärungen mithilfe der Stoffgeschichte bzw. des Librettos zu suchen, und können die angegebenen Töne selbst als Anhaltspunkte dienen. Auch aus dieser Perspektive spricht Vieles dafür, dass Manns Schilderung an den Schluss von *Tristan und Isolde* angelehnt ist. Freilich nennt er an den fraglichen Stellen weder den Namen der Oper oder ihrer Protagonisten noch den des Komponisten, und ebenso sind die wagnerschen Töne

zwar vorhanden, aber weder leicht zu identifizieren noch unverändert in die sprachliche Darstellung übersetzt. Denn zu den Schreibtechniken und -strategien des Autors gehört es nicht, einfach abzuschreiben, sondern umzuschreiben und zu chiffrieren. Hanno bleibt der Komponist seines Stückchens, auch wenn er Wagner paraphrasiert, und Mann bleibt Herr seiner Szenerie auch dort, wo er Wagner als anonyme Referenz bereithält.

Durchweg hat, vielleicht schon um der plastischeren Schilderung willen, Mann einen Orchesterklang vor Augen, und dahinter steht der Brauch von Transkriptionen vom Orchester aufs Klavier, wie er in Opernparaphrasen üblich war. Und Hinweise wie etwa die auf die Tremoli bleiben als solche unspezifisch. Vom Inhaltlichen des Zitterns abgesehen, sind sie in Klaviernoten besonders dann Dutzendware, wenn ein orchestraler Klang evoziert werden soll (weshalb Klavierauszüge voll von ihnen sind); im „Liebestod“ wird jedoch immerhin auf den Bratschen und Celli sowohl zu Beginn als auch am Ende tremoliert, und zwischendurch sind zusätzlich die hohen Streicher damit beschäftigt. Neben solchen Bedenken im Detail scheint es so zu sein, als wolle Mann mit seinen Worten den dynamischen Höhepunkt der Partitur des „Liebestods“ nachzeichnen. Dieser tritt ein mit dem von Isolde auf den Hochtönen gesungenen Wort „Welt“ und reicht bis zum Schluss dieser Gesangsphrase auf dem Wort „All“ im dritten Takt danach (Beispiel 1). Das Changieren der Harmonie zwischen der Subdominante E-Dur – auch mit gelegentlich hinzugefügter Sexte cis – und der Tonika H-Dur scheint zwar einigermaßen zu der mannschen Beschreibung zu passen, aber der Molldreiklang, auf den er als Spezifikum so großen Wert legt, begegnet hier nicht. Anders steht es gleich darauf, als das Geschehen sich schon beruhigt und Isolde ihre allerletzten Worte „unbewusst, höchste Lust“ singt (Beispiel 2). Über dem gehaltenen Grundton h wölbt sich die Mollsubdominante als Quartsextakkord, und auch das cis ist mit von der Partie. Auf dem Wort „Lust“ ist H-Dur schließlich erreicht, und Isolde „sinkt“, wie es in der Regieanweisung dazu heißt, in Brangänes Armen „sanft“ auf Tristans Leiche; Hannos Kopf wiederum „sank auf die Schulter“, und seine Augen schlossen sich.

Sind hier auch alle Elemente vorhanden, so ist doch das, was Mann am stärksten hervorhebt, nämlich das die Auflösung fordernde dissonierende cis, an der Stelle eher undeutlich wahrnehmbar. Das ändert sich gleich anschließend am Übergang vom viert- zum drittletzten Takt der Oper (Beispiel 3). Hier nun zelebriert Wagner aufs Eindringlichste die Harmoniefortschreitung, deren Töne Mann am Höhepunkt beschreibt, indem Wagner sie als überhaupt letzten, schon im Pianissimo und „morendo“ vorzutragenden Harmoniewechsel anbringt. Das cis, das Mann so lange aushalten und anschwellen lässt, erscheint bei Wagner am Ende nur als – freilich gut hörbare – Viertelnote, vorgetragen allein von den beiden Oboen. Das Hineingleiten, Hineinsinken in die Auflösung H-Dur wird nirgendwo besser erlebbar als in diesem kurzen, leisen Moment.

B. *Mächtigste Bewegung beider Arme nach oben und in die Weite, während der Körper zu sinken beginnt.*

Schall, in des Welt:

ken beginnt.

A - - - - - tems we - - - - - hen - - - - - dem

All, - - - - - er - trin - - - - -

Flu. Hob.

Viol.

f v. Orch.

dim.

Beispiel 1: Tristan und Isolde, 3. Akt, „Liebestod“, dynamischer Höhepunkt, Klavierauszug von Mottl und Kogel.

The image displays a page of a musical score for the opera Tristan und Isolde, Act 3, 'Liebestod'. It features three systems of music, each with a vocal line and piano accompaniment.

- System 1:** The vocal line contains the lyrics "- ken, ver - sin - ken, -". The piano accompaniment includes a Violin part with triplets and a bass line with triplets and a 3/8 time signature.
- System 2:** The vocal line contains the lyrics "un - be - wußt, -" and "Hob. höch -". The piano accompaniment includes a Harp part with tremolos, a Horn part, and a Pos. Tuba u. Trp. part. The dynamic marking is *pp*.
- System 3:** The vocal line contains the lyrics "ste Lust! [♩]". The piano accompaniment includes Violin II, Clarinet, Horn, Flute, and Harp parts. The dynamic marking is *pp dolce*. A performance instruction in German reads: "(Isolde sinkt, wie verklärt, in Brangänes Armen sanft auf Tristans Leiche. Große Rührung und Entrücktheit unter den Umstehenden.)".

Beispiel 2: Tristan und Isolde, 3. Akt, „Liebestod“, Schlussworte Isoldes, Klavierauszug von Mottl und Kogel.

Um den harmonischen Sachverhalt seinen Lesern schmackhaft zu machen, operiert Mann mit jener ausgedehnten Höhepunktbildung, an der er verschleierter zu vernehmen ist. Die kurze, kräftige Coda seiner Fantasie, die Hanno der Auflösung des cis noch folgen lässt, ist wiederum freie Zutat Manns.

Mag Mann auch das cis hinauszögern, um die Spannung zu vergrößern, so dient die Aufmerksamkeit, die er der harmonischen Schlusswendung schenkt, vorzüglich dem Gedanken der Auflösung. Daher bedient er sich der Töne des letzten Harmoniewechsels der Oper und nicht etwa jener harmonischen Floskel, die der Nachwelt unter der Bezeichnung „Tristanakkord“ so viel Kopferbrechen bereitet hat. Zur Eigenart dieses Gebildes, das in Takt 2 des Vorspiels zum 1. Akt zum ersten Mal in Form der Töne gis – h – dis – f begegnet, gehört es, dass es nicht in einen konsonanten Akkord aufgelöst wird. Es ist jedoch unschwer zu erkennen, dass der „Tristanakkord“ zwar nicht der harmonischen Funktion nach, wohl aber der Akkordstruktur nach dasselbe ist wie Hannos e-Molldreiklang mit dem dissonierenden cis, wenn man nur das f enharmonisch verwechselt: gis – h – dis – eis vs. e – g – h – cis. Sowohl im strengen Sinne der Harmonielehre als auch symbolisch führt Wagner, so gesehen, mit dem letzten Harmoniewechsel der Oper auch den enigmatischen „Tristanakkord“ vollends einer Auflösung zu.

II.

Wie genau der Romanschriftsteller sich des harmonischen Sachverhalts bewusst war, geht auch daraus hervor, dass er ihn außer in der Aufführungsbeschreibung von Hannos Fantasie für Geige mit Klavierbegleitung noch an zwei weiteren Stellen zur Sprache bringt. Die eine liegt kurz vor dieser Aufführung des Stückchens in der schon erwähnten Expertise des Organisten Pfühl im selben 6. Kapitel des achten Romanteils. Pfühl mischt in die Zustimmung zu Hannos Komposition ein Monitum, das präziser nicht sein könnte zur Bezeichnung der harmonischen Wendung, um die es geht: „aber wie verfällst du hier plötzlich aus H-Dur in den Quart-Sext-Akkord der vierten Stufe mit erniedrigter Terz, möchte ich wissen?“ Fachmann Pfühl nimmt, altbacken wie er ist, nicht etwa Anstoß an dem dissonierenden cis als der regelgerechten Sixte ajoutée, sondern an der Einführung bzw. Verwendung der zweiten Umkehrung des Molldreiklangs (als der Mollsubdominante), wie sie in den Beispielen 2 und 3 zu beobachten ist. Die andere Stelle befindet sich gegen Schluss des Romans, an der Hanno Jahre später und kurz vor seinem frühen Ende noch einmal am Flügel improvisiert oder paraphrasiert. Im 2. Kapitel des elften Teils spielt er zusammen mit seiner Mutter die „Frühlingssonate“ von Beethoven; die Mutter bricht das Musizieren danach jedoch ab und zieht sich zurück. Allein gelassen, beginnt Hanno „eine seiner Phantasien“. In dieser zweiten Fantasie fehlt die der ersten angehängte kurze und kräftige Coda, und das einstmals selige Hinübergleiten nach H-Dur ist anders, verfinstern akzentuiert: Es lag

etwas zynisch Verzweifeltes, etwas wie Wille zu Wonne und Untergang in der Gier, mit der die letzte Süßigkeit aus ihr¹ gesogen wurde, bis zur Erschöpfung, bis zum Ekel und Überdruß, bis endlich, endlich in Ermattung nach allen Ausschweifungen ein langes, leises Arpeggio in Moll hinrieselte, um einen Ton emporstieg, sich in Dur auflöste und mit einem wehmütigen Zögern erstarb.

Mit dem Emporsteigen um einen Ton ist zweifellos das dissonierende cis der früheren Fantasie gemeint, zugleich aber überdeutlich das beschrieben, was die Oboen im viertletzten Takt des *Tristan* vortragen (Beispiel 3). Insgesamt ist Manns Schilderung der solistischen zweiten Fantasie des nun sechzehnjährigen Hanno ausführlicher und vielfältiger als die der ersten, reicher an Elementen und Motiven, aber etwas karger an zuordenbaren musikalischen Sachverhalten. Hans R. Vaget sieht diese spätere Fantasie durchdrungen von wagnerschen Motiven, wobei er in dem Zusammenhang darauf verweist, dass Hannos „außerordentliche Empfänglichkeit für Wagner“ sich in dem Maße manifestiere, in dem seine „Untauglichkeit für das Leben evident“ werde: Wagner als Besiegler des Schicksals der Buddenbrooks.²

Die Töne, Tonarten und Akkordverbindungen, die Mann dezidiert angibt, laufen immer auf dasselbe hinaus: einen „Plagalschluss“, wie ihn die zahlreichen, wegen der pädagogischen Abzweckung durchaus populären deutschsprachigen Harmonielehren im späteren 19. Jahrhundert nannten. Im Gegensatz zum „Halbschluss“, der zu einem von dem Grunddreiklang entfernten harmonischen Ziel führt, mündet der „Ganzschluss“ in den Dreiklang der Grundtonart; geschieht dieses über die Dominante, so ist von „authentischem Schluss“ die Rede, geschieht es über die Subdominante, dann wird von „plagalem“ oder „plagalischem Schluss“ gesprochen, wobei die beiden Arten durchaus nach dem Vorstellungsrasster von Vollkommenheit unterschieden sind als vollkommener und unvollkommener Ganzschluss. Es gehört zu den Merkmalen der Harmonielehren, dass sie sich darum bemühen, die elementaren harmonischen Sachverhalte möglichst neutral zu benennen, ohne den dabei verwendeten Wörtern nähere Erklärungen oder inhaltliche Bestimmungen beizugeben. Sie sind praktische Anleitungen, keine hermeneutischen Exerzitien und gewiss keine schöne Literatur. Das, was Mann seiner Leserschaft an harmonischen Sachverhalten zumutet, mag aus der Sicht der Harmonielehren einigermaßen primitiv sein und in den allerersten Kapiteln abgehandelt werden, für das Romanpublikum dürfte es schon das Äußerste bilden, was es verkraften kann oder anzunehmen bereit ist, um das Buch nicht zuzuklappen.

Bei falsch gesetzten Wörtern lehrt die Erfahrung, dass es oftmals unentscheidbar ist, ob es sich um sprachliche Ignoranz oder um ein Druckversehen handelt. Letzteres mag man bona fide annehmen, wenn in einer Harmonielehre

1 „Ihr“ bezieht sich auf den zuvor im Satz gebrauchten Ausdruck „diese kurze, kindische, harmonische Erfindung von anderthalb Takten“; gemeint ist das wohl nicht näher zu identifizierende „Motiv“, über das Hanno fantasiert. Zwar waren zur Entstehungszeit der *Buddenbrooks* Leitmotivtabellen zu Wagners Opern längst in Umlauf, aber die Angaben Manns bleiben hier zu vage, um Sicherheit darüber erlangen zu wollen, um welches anderthalbtaktige Motiv es sich gehandelt haben könnte.

2 *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt a.M. 2006, S. 87.

einmal von einem „Plagialschluß“ die Rede ist.³ Doch kann es ebenso sein, dass den Musikern ausgangs des 19. Jahrhunderts die Bezeichnung Plagalschluss eher unklar oder nicht wirklich verständlich vorkam, gelegentlich doch nach einer inhaltlichen Füllung gesucht und in einigen Harmonielehren ein Synonym für sie bereit gehalten wurde: „Kirchenschluss“.⁴ Mann selbst greift diesen Terminus inmitten der Schilderung von Hannos zweiter Fantasie auf, auffälliger Weise jedoch nicht im Zusammenhang mit dem e-Moll-Dissonanzgebilde, auf das er so großen Wert legt, sondern für einen Binnenschluss im vorderen Teil von Hannos Fantasie: „Mit einer Art von Kirchenschluß endete er. Eine Fermate kam, und eine Stille. Und siehe, plötzlich war, ganz leise, in einer Klangfarbe von mattem Silber, das erste Motiv wieder da.“

Selbst noch an der Wende zum 20. Jahrhundert war der Plagal- oder Kirchenschluss den Verfassern von Harmonielehren als ein Äquivalent zum authentischen Schluss nicht ganz geheuer.⁵ Sie gestatteten ihn am liebsten als etwas, das einem schon vollzogenen authentischen Ganzschluss noch hat angehängt werden können.⁶ Möglicherweise ist Mann solchen Ratschlägen der Harmonielehren gefolgt,

- 3 H. Starcke, *Harmonie-Lehre*, Dresden 1888, S. 292 (hingegen „plagalischer Schluß“ S. 59 und 64).
- 4 Vgl. etwa L. Bussler, *Praktische Harmonielehre*, Berlin 1875, S. 25. Er werde so genannt wegen seines „feierlichen Charakters“ und begegne „besonders in geistlicher Musik häufig“; vgl. später bei R. Louis und L. Thuille, *Harmonielehre* (1907), 7. Aufl., Stuttgart o.J., S. 12. Meist bleiben die Begriffe plagal und authentisch unerläutert; eine Ausnahme bildet der klassisch geschulte O. Paul, *Lehrbuch der Harmonik*, Leipzig 1880, der im Anhang für die Herleitung der Wörter aus dem Griechischen eine spezielle Anmerkung einrückt (S. 199), in der er auch auf die mittelalterlichen plagalen und authentischen „Kirchentonarten“, zudem auf die Musiktheorie von Zarlino und die Musik von Giovanni Gabrieli verweist, ohne allerdings einen Zusammenhang herzustellen zwischen den geschichtlichen Bemerkungen und den Akkordverbindungen tonaler Musik, die er in seinem Lehrbuch ausbreitet und worunter sich S. 25f. der „plagale Schluss“ befindet.
- 5 Vgl. beispielsweise E. F. Richter, *Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung*, 20. Aufl., hg. von A. Richter, Leipzig 1895, S. 20 und 29 oder S. Jadassohn, *Lehrbuch der Harmonie* (1883), 10. Aufl., Leipzig 1907, S. 23. Angesichts der hohen Auflagen der Lehrbücher, von denen in der Regel nicht alle zugleich zugänglich sind, ist es schwer zu eruieren, welche Nuanzierungen in den Jahren zwischen 1875 und 1915 von den einzelnen Autoren vorgenommen worden sind. Gerade im Zusammenhang mit den Schlussbildungen glaubt Jadassohn 1907 (S. 201) eigens anmerken zu müssen, dass er dieses Kapitel schon 1875 in einem Zeitschriftenbeitrag veröffentlicht habe. Das klingt zwar wie ein Pochen auf Anciennität, lässt aber zugleich umgekehrt darauf schließen, dass die Dinge im Fluss waren und auch so wahrgenommen wurden.
- 6 Vgl. L. Bussler, a.a.O., S. 25. Als ein solches Anhängsel an den „stärkeren“ authentischen Ganzschluss wird der „weniger energiereiche“ Plagalschluss von R. Louis und L. Thuille, a.a.O., S. 12 als „eine Art von harmonischem ‚Amen‘“ beschrieben. Ganz unbeeindruckt davon zeigt sich H. Riemann. Wie O. Paul bezieht er in seinem *Musik-Lexikon* (1883, 3. Aufl., Leipzig 1887, S. 760, Eintrag „plagal“) den Terminus „plagalis“ klugerweise auf die mittelalterlichen Kirchentonarten, vermeidet es im Unterschied zu Paul noch strikter, ihn auf die Akkordharmonik zu übertragen. Auch in seinen kaum überschaubaren Arbeiten zur Harmonielehre scheint Riemann ohne den Terminus Plagalschluss auszukommen, wenn er entweder den gemeinten harmonischen Sachverhalt anführt (etwa in seinem *Handbuch der Harmonie-*

wenn er sich bemüht sah, in Hannos erster Fantasie dem Plagalschluss noch eine konventionelle Koda anzuhängen und in der zweiten den Ausdruck Kirchenschluss für einen Binnenschluss vorzusehen. Umgekehrt vermeidet Mann es, beim entscheidenden, definitiven Plagalschluss am Ende der zweiten Fantasie erneut von Kirchenschluss zu sprechen. Der Terminus Plagalschluss wäre für die schriftstellerische Bewältigung dieses Endes zu technisch, der Ausdruck Kirchenschluss hingegen an dieser so exponierten Stelle wohl zu sakral gewesen. Indem Mann Hannos zweite Fantasie mit dem Plagalschluss statt dem sanktionierten authentischen Ganzschluss aushauchen lässt, mag er ihn – gerade vor dem Hintergrund der Bedenklichkeiten der damaligen Harmonielehrbücher – als jenes Zeichen von Innovation, Modernisierung und vielleicht Dekadenz eingeführt haben, das Hanno zelebriert und Mann Wagner unausgesprochen in die Schuhe schiebt.

In der kompositorischen Praxis sah es jedoch etwas anders aus. Hannos e-Moll-Akkord mit dem hinzutretenden dissonierenden cis, der sich nach H-Dur auflöst, mithin das Erreichen der Durtonika über die Mollsubdominante mit hinzugefügter großer Sexte war schon Mitte des 19. Jahrhunderts für Schlusswendungen ganzer Sätze und Werke ebenso geläufig wie bei Binnenschlüssen. Es war ein willkommenes Substitut der zigtausendfachen Dominant-Tonika-Schlüsse und des für Schlusswendungen abgedroschenen Dominantseptakkords. Zwar tritt es als Satz- oder Werkschluss bei Beethoven und Schubert noch nicht prominent in Erscheinung, bald danach jedoch begegnet es (um abseits der Oper nur das eine oder andere Beispiel zu nennen) als Binnenschluss etwa im 1. Satz von Mendelssohns frühem Oktett Es-Dur (1825) oder im langsamen Satz von Schumanns 2. Sinfonie C-Dur (1846), und der Plagalschluss triumphiert neben dem Schluss von Schumanns 2. Sinfonie auch an den Enden Sinfonischer Dichtungen von Liszt, und zwar nicht bloß von *Les Préludes* (1854). Gerade der 16-jährige Mendelssohn gibt im Oktett vor der strahlenden Durtonika der Mollsubdominante mit nachträglich hinzutretender Sexte (as – ces – es – f) den Vorzug, die das Akkordgebilde etwas dissonanzreicher erscheinen lässt. Genauso verfährt dann Wagner am Schluss des 3. Aktes von *Tristan und Isolde*.

III.

Über dem Durdreiklang ergibt die Sixte ajoutée ein besonders mildes Dissonanzgebilde. Etwas schroffer oder würziger ist der Akkord, wenn die dissonierende Sexte zum Molldreiklang hinzutritt, worauf Mann insistiert, weil dabei wenigstens ein Tritonus zwischen Mollterz und Sexte begegnet. Doch wäre es übertrieben, daraus einen scharfen, stechenden Klangeindruck gewinnen zu wollen. Entsprechend nutzt Mann das cis, das er in der ersten Fantasie von Hanno anhalten lässt,

und Modulationslehre, 6. Aufl., Berlin 1918, S. 79) oder alle möglichen Schlusswendungen tabellarisch zusammenstellt (etwa in seinem *Grundriss der Kompositionslehre* I, 3. Aufl., Berlin 1916, S. 67).