

Gurre-Lieder

Jens Peter Jacobsen schrieb die Erzählung *En Kaktus springer ud* (Ein Kaktus erblüht), in der er die Legende von König Waldemar und seiner Geliebten Tove als Gedichtzyklus eines fiktiven jungen Autors präsentiert, als er selbst erst 21 Jahre alt war. Wie sein Landsmann, der Musikwissenschaftler und Komponist Jan Maegaard, erklärt, bezog sich die Legende ursprünglich auf Waldemar den Großen (1131-82). Sie wurde erst im 16. Jahrhundert auf Waldemar IV. übertragen und damit in den Umkreis des damals schon romantisch-verfallenden Schlosses Gurre verlegt.¹

Der poetische Zyklus hat fünf ganz unterschiedliche Bestandteile:

- 1 Die ersten neun Lieder, die bei Sonnenuntergang einsetzen, sind dem Liebespaar Waldemar und Tove vorbehalten. (Die letzten fünf dieser Lieder fasst Jacobsen unter dem Titel "Die Begegnung" als Gruppe zusammen, während Schönberg weiterhin nur reiht. Im Zentrum dieser Gruppe steht das Mitternachtslied, in dem der König die Jäger seines Vorfahren aus ihren Gräbern steigen sieht und weissagt, auch er werde eines Tages als Toter umgehen.)
- 2 Die Stimme der Waldtaube berichtet von Toves Ermordung durch die rachsüchtige Königin und von Waldemars Verzweiflung.
- 3 Erschüttert von Toves Tod erhebt Waldemar Anklage gegen Gott. Die Anklage besteht aus zwei Liedern, von denen Schönberg das erste durch Separatstellung in Teil II hervorhebt.
- 4 Ob als Strafe für diese Anklage oder als Folge seiner Erschütterung durch den Verlust der Geliebten: von nun an muss Waldemar jede Nacht mit Lehnsleuten, die er aus ihren Gräbern ruft, eine geisterhafte Jagd veranstalten. Diese wird kommentiert von einem verschreckten Bauern und einem unfreiwillig in die Jagd verwickelten Narren. Sie endet mit Waldemars an Gott gerichteter Endzeitdrohung und der Rückkehr der Toten in ihre Gräber.
- 5 Wie schon die "Begegnung" mit dem Lied der Waldtaube schließt auch die "wilde Jagd" mit einer Stimme der Natur. Der Sommerwind lenkt vom skurrilen Geschehen ab auf das die Menschen umgebende Leben, kündigt den neuen Sonnenaufgang an und scheint so das nächtliche Treiben als eine Art Albtraum einzuklammern.²

¹Jan Maegaard, "Gurrelieder für Soli, Chor und Orchester", in Gerold Gruber, *Arnold Schönberg* (Laaber: Laaber-Verlag, 2002), Band II, S. 232-252 [232].

²Der ungekürzte Text von Jacobsens Gedichten in der deutschen Übersetzung von Robert Franz Arnold, die Schönberg vertont, findet sich im Anhang dieses Buches.

Diese fünf inhaltlich definierten Bestandteile überschneidend zeigt der poetische Text drei hinsichtlich ihrer Zeilenzahl fast gleich umfangreiche Schichten, die sich in der Art der Kommunikation unterscheiden. Echte Gespräche finden nur an drei Stellen statt: zwischen Waldemar und Tove in den fünf Liedern der "Begegnung" (Musik: I/5-9) sowie zwischen dem König und seinem gespenstischen Gefolge in seinem Aufruf zur Jagd (III/1) und ihrem Bereitschaft signalisierenden Antwortchor (III/3). Den insgesamt sieben dialogisch angelegten Textabschnitten stehen sieben monologische gegenüber: zu Beginn Waldemars selige Gefühle beim Sonnenuntergang (I/1), Toves Verzückung über den Zauber der Mondnacht (I/2) und ihre Begeisterung über die anscheinend ihre Liebe feiernde Natur (I/4); dazu vier im Kontext der wilden Jagd: die Beobachtungen des Bauern (III/2) und des Narren (III/5), Waldemars Staunen über Toves übersinnliche Allgegenwart im Wald (III/4) und, ganz am Schluss, das Selbstgespräch der Jäger, die in ihre Gräber zurücksinken müssen (III/7). Auf einer dritten Ebene stehen fünf an nichtmenschliche Adressaten gerichtete Lieder: Waldemars ungeduldiger Antrieb seines Pferdes zu mehr Eile (I/3), seine beiden Gott entgegen geschleuderten Anklagen (II und III/6), der tragische Bericht der Walddtaube, der die "Tauben von Gurre" als Zuhörer anruft (I/10), und die nach der Art von Märchen an einen "Herrn Gänsefuß" und eine "Frau Gänsekraut" gerichteten Worte des Sommerwindes, der alles Wirkliche und Unwirkliche hinwegbläst (III/8).

Schönberg komponiert diesen mehrschichtigen Zyklus als musikalisches Triptychon, in dem zwei umfangreiche und vielgliedrige Seitenflügel einen vergleichsweise sehr knapp gehaltenen Mittelteil umgeben, der ausschließlich des Königs erste Anklage gegen Gott enthält.³ Im durchkomponierten Teil I geht Waldemars Beschreibung der Abenddämmerung ein 92-taktiges Vorspiel und dem Lied der Walddtaube ein 135-taktiges Zwischenspiel voraus. Im ebenfalls durchkomponierten Teil III dagegen beschränkt Schönberg die verbindende Funktion des Orchesters drastisch. Waldemars Anrufung der toten Lehnsleute seines Vorfahren beginnt fast unmittelbar (im 17. Takt der Musik zu Teil III), und deren aus mehreren Perspektiven geschilderte geisterhafte Jagd ist von "des Sommerwindes wilde Jagd" durch nur 45 instrumentale Takte getrennt. Abweichend von Jacobsen unterteilt Schönberg jedoch den Text des Sommerwindes in 47 Zeilen, die er als Melodram einer Sprechstimme zuweist, und 7 Schlusszeilen, in denen ein achtstimmiger gemischter Chor das Werk mit einer Art Sonnenhymnus ausklingen lässt.

³ Dauern diverser Einspielungen: Teil I = Ø 57 Min., Teil II = Ø 4½ Min., Teil III = Ø 42 Min.

So ergibt sich implizit eine zweiteilig symmetrische Anlage:

Die Liebenden + Lied der Waldtaube : Anklage Gottes + zweierlei Jagd
 822 + 311 = 1112 Takte : 96 + 1045 = 1141 Takte

Atmosphärisch beginnt das Geschehen in der Abenddämmerung und endet mit einem neuen Sonnenaufgang; alles passiert also in den dunklen Stunden der Nacht. Allerdings handelt es sich nur symbolisch um 'eine Nacht'. Die Vorahnungen Waldemars in I/7, in deren Verlauf er zu sehen meint, wie "unsel'ge Geschlechter stehn auf aus vergessnen, eingesunknen Gräbern" und "umgehn werd' ich zur Mitternachtsstunde dereinst als tot", überkommen ihn um Mitternacht; sie sind zwischen Vision und wacher Befürchtung anzusiedeln. Nachdem die Waldtaube dann den Tod Toves und Waldemars Verzweiflung geschildert hat, ist die realistische Darstellung durchbrochen und damit auch der normale Fluss der Zeit. Als der König zur "Ausfahrt der Toten" ruft, schlägt die Mitternachtsglocke. In den Ritt des wilden Heeres mischen sich sagenhafte Elemente, durch die die Erzählung um die beiden Protagonisten aus der Retrospektive schattenhaft entrückt zu einem Ereignis aus längst vergangenen Zeiten wird. Dort überwindet die Liebe selbst den Tod, wenn die beiden "am Ende der Zeit" für immer zusammengeführt werden und der irdische König diese Zusammengehörigkeit auch Gott gegenüber einfordert.⁴

Als Schönberg zehn Jahre nach Fertigstellung der Klavierfassung und ersten Instrumentierungsansätzen endlich die Partitur vorlegen kann, sieht seine Besetzungsliste für das Werk einen riesigen Aufführungsapparat vor: fünf Gesangssolisten, eine Sprechstimme, drei vierstimmige Männerchöre und einen achtstimmigen gemischten Chor sowie ein ca. 150-köpfiges Orchester mit 25 Holzbläsern, 25 Blechbläsern (einschließlich eines Wagnertuben-Quintetts), 11 Schlaginstrumenten + 4 Harfen + Celesta und dieser Klangfülle entsprechenden Streichergruppen. Dabei fungiert unter den menschlichen Stimmen einzig Waldemars Tenor als Klammer der drei Teile des Werkes. Die beiden weiblichen Solostimmen (Tove als Sopran und die Waldtaube als Mezzosopran oder Alt) erklingen ausschließlich in Teil I, während die beiden männlichen Nebenrollen (der Bauer als Bass und Klaus-Narr als Tenor) sowie die Sprechstimme des Sommerwindes und alle Chöre nur in Teil III eingesetzt sind.

⁴In der Broschüre zu Schloss Gurre heißt es dazu (in freier Übersetzung): "Am 24. Oktober 1375 starb Waldemar IV. von Gurre, und bereits ab den 1500er Jahren gab es Legenden von seinen wilden nächtlichen Jagden als Strafe für seine Worte: 'Lassen Sie Gott einfach weiter seinen Himmel, wenn ich nur Gurre behalten kann.' Diese Legende wurde schließlich mit Geschichten über Waldemar den Großen und seine Geliebte Tove verschmolzen."

Über seinen Stil in dieser Epoche – die Musiksprache, die das Streichsextett *Verklärte Nacht*, die monumentale Kantate *Gurre-Lieder* und die sinfonische Dichtung *Pelleas und Melisande* charakterisiert – hat Schönberg sich in einem “Rückblick” betitelten Dokument aus dem Jahr 1949 geäußert:

Einerseits wagnerische Technik, zum Beispiel Formulierungen wie Modell und Sequenz über einer bewegten Harmonie, andererseits aber Gebilde, die nach dem Muster von Brahms’ “Technik der entwickelnden Variation” – wie ich es genannt habe – geformt sind. Auf Brahms’ Einfluss sind auch die ungeradtaktigen Phrasenkonstruktionen zurückzuführen. Aber die Behandlung der Instrumente, ihre Verbindung und der resultierende Klang waren unbedingt wagnerisch. Ich glaube allerdings, dass auch einiges Schönbergische zu finden ist, besonders in der Ausdehnung der Melodien oder in den kontrapunktischen und motivischen Entwicklungen und in der quasi-kontrapunktischen Bewegung der Harmonie und ihrer Bässe gegen die Melodie.

Die *Gurre-Lieder*, das zweite große Werk, das Schönberg in diesen Jahren in Angriff nimmt, unterscheidet sich von dem Streichsextett nicht nur grundsätzlich in der Monumentalität der eingesetzten Kräfte, sondern ganz wesentlich auch darin, dass die Musik die in der direkten Rede der Akteure ausgedrückte Charakterisierung von Personen, Situationen und emotionalen Entwicklungen unterstützt und verstärkt, aber nicht alleinverantwortlich zu vermitteln sucht, wie es in einer Transmedialisierung einer literarischen in eine musikalische Darstellung zu erwarten ist. Auch zu dieser Unterscheidung und ihrer jeweils verschiedenen Herausforderung hat sich der Komponist selbst noch 1950 geäußert. In einer Notiz, die seine Analyse der sinfonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* ergänzt, gesteht er, dass er es einerseits bedaure, Maeterlincks Drama nicht wie Debussy als Oper komponiert zu haben. Andererseits jedoch hätte er in der gewählten Gattung eine wichtige Erfahrung gemacht: “Die sinfonische Dichtung [...] lehrte mich, Stimmungen und Charaktere in genau geformten musikalischen Einheiten auszudrücken, ein Verfahren, dem eine Oper vielleicht nicht so gut gedient hätte.”

Nun ist auch dieses Werk keine Oper, sondern eine weltliche Kantate. Von typischen Vertretern dieser WerkGattung unterscheidet sie sich nicht prinzipiell, sondern nur in der Zahl und Vielfalt der eingesetzten Kräfte und im ungewöhnlichen Reichtum der instrumentalen Klangeffekte, der alle Nuancen zwischen kammermusikalischer Intimität und grandioser Monumentalität auslotet. Der achtstimmige gemischte Chor im Finale und

die bis zu zwölfsträngig aufgespaltenen Männerstimmen der gespenstischen Jäger durchlaufen alle denkbaren Texturen und Tongebungen – von Unisono über diverse homophone Sätze bis zu kanonischen und frei kontrapunktischen Strukturen und vom Flüstern über sonores Singen bis zum nicht mehr tongenauen Aufschrei. Die mit je zwei Bassklarinetten, Kontrafagotten und Basstuben sowie je einer Basstrompete, Bassposaune, Kontrabassposaune und Kontrabasstuba besonders in der Tiefe ungemein vielfarbig ausgestattete Bläsergruppe des Orchesters erlaubt mit ihren Konturverdopplungen und Farbkombinationen sowohl zarte Schattierungen des Chiaroscuro als auch imposante räumliche Effekte.

Hybrid ist die Form der Komposition insofern, als die durchkomponierte instrumentale Schicht der beiden umfangreichen Außenteile deutlich abgegrenzte Liedformen umschließt, die innerlich oft nach konventionellen Mustern strukturiert sind. Dies zeigt sich im Gesangspart häufig darin, dass die Anfangszeile variiert wiederholt oder zur Abrundung des Liedes erneut aufgegriffen wird.⁵ Andere Lieder hebt Schönberg durch gleichmäßig achttaktige Phrasenlänge und Baupläne mit [a, b, a', b'] aus dem durchkomponierten Entwicklungskontext heraus. Dies ist besonders auffällig in Toves Vorfreude-Lied (I/4), wo selbst das Orchestervorspiel schon der gebundenen Phrasenstruktur angepasst ist.

In anderen Fällen sind die Grenzen zwischen dem Nachspiel eines Liedes, einer möglichen Überleitung und dem Vorspiel des folgenden Liedes schwer zu bestimmen und daher auch in Analysen abweichend angegeben. Sofern kein Querbezug des thematischen Materials für eine bestimmte Zuordnung spricht, ist diese Unterscheidung oft auch nicht relevant. Im Folgenden wird der Bezug instrumentaler Takte zu einem bestimmten Lied nur erwähnt, wenn es um eine inhaltliche Aussage zu gehen scheint.

⁵Dies ist der Fall in den Liedern, in denen Tove ihre Verückung über die alles verzaubernde Mondnacht zum Ausdruck bringt (I/2) und Waldemar ihre Liebe erklärt (I/6), ebenso in Waldemars Anbetungsliedern (I/5 und I/9), aber auch im Lied des Narren, wo die Anfangszeile am Ende der zweiten Strophe vokal und am Ende der dritten Strophe instrumental wiederkehrt. (In I/2 vgl. dazu Tove + Oboe: "O, wenn des Mondes Strahlen leise gleiten, / und Friede sich und Ruh' durchs All verbreiten" mit Oboe + Solo-Bratsche zu Toves kontrapunktischem "Abglanz nur der Gottesträume", wiederholt ohne Gesang in Oboe + Solo-Bratsche. In I/5 vgl. Waldemar + Klarinette/Violine II: "So tanzen die Engel vor Gottes Thron nicht" mit Waldemar + Flöte/Violine I: "für Himmels Reichs Glanz und betäubenden Schall". In I/6 vgl. Tove, vorausgenommen in Klarinette: "Nun sag' ich dir zum ersten Mal: 'König Volmer, ich liebe dich' / Nun küß' ich dich zum erstenmal, und schlinge den Arm um dich" mit Tove: "Denn all meine Rosen küßt' ich zu Tod, dieweil ich deiner gedacht", aufgegriffen in vier kanonischen Einsätzen der Streicher. In I/9 vgl. Waldemars identische Rahmenzeilen: "Du wunderliche Tove".

Harmonisch sucht Schönberg ebenfalls die Balance zwischen dem Ganzen und seinen Teilen, zwischen dem Zusammenhalt der durchkomponierten Formteile und der Individualität der Lieder. Dabei fallen mehrere Besonderheiten ins Auge, die eine enge Beziehung zu anderen Kompositionen dieser Jahre herstellen.

Die Grundtonart des Werkes ist Es-Dur., im Vorspiel und zu Beginn von I/1 überlagert mit c-Moll. Danach umrahmt Es-Dur die Szenen um Waldemar und Tove, verschwindet dann aber, um erst am Ende der wilden Jagd wieder an die Oberfläche zu treten, wenn die Jäger in reinem Es-Dur eine Choralzeile auf das Leben singen. Bald darauf bewegt sich die Musik wieder auf C zu, das in vollem Strahlen das Finale bestimmt.

In Teil I umgibt Schönberg den Grundton mit seinem oberen und unteren Halbton ganz ähnlich wie in *Verklärte Nacht*: Im Sextett sind, wie oben gezeigt, zwei Motive so angelegt, dass ein in der Kontur auszumachender Dreiklang auf *d* mit einem zweiten auf *cis* bzw. *es* konterkariert wird. Dieser großflächige ‘chromatische Doppelschlag’ definiert hier das Gesamt von Waldemars Liedern in Teil I, einschließlich des Vorspiels und des instrumentalen Abschlusses zu I/9:

I/1	I/3	I/5	I/7	I/9
Es	E	D	d-D	Es
es ^e d d es				

Den übergeordneten Zusammenhang unterstreicht Schönberg zudem mehrmals, indem er die Rückkehr zur jeweiligen Tonika großräumig verzögert. So erreicht das Vorspiel, das wie Lied I/1 in Es-Dur beginnt und endet, nirgends einen harmonischen Schlusspunkt. Die erste V–I Kadenz des Werkes erklingt erst nach fast 10 Minuten in T. 139-145, zur achten von zehn Zeilen in Waldemars erstem Lied bei den Worten “ruh aus, mein Sinn, ruh aus!” Etwas Entsprechendes erzeugt Schönberg auch am anderen Ende der Waldemar-Tove-Szenen. Wie Alban Bergs Ausgabe der frühen Klavierfassung zeigt, endete I/9 ursprünglich nach einem kurzen instrumentalen Ausklang in T. 822 mit einer Schusswendung nach Es-Dur. Im Zuge der Umarbeitung mit Orchester tilgt Schönberg diese Zäsur. Stattdessen verlängert er auch hier den Dominantbass, berührt die Tonika von Es-Dur, das noch den ersten Abschnitt des Zwischenspiels bestimmt, nur flüchtig in T. 827 und wendet sich dann anderen tonalen Bereichen zu.

Um ein weiteres internes Beispiel zu nennen: Die beiden D-Dur- Lieder I/5 und I/6 – die ersten Äußerungen der Liebenden bei ihrer Begegnung – sind harmonisch quasi unverbrüchlich zusammengeschweißt dadurch, dass

Waldemars Beteuerung, Toves Liebe sei herrlicher als der Glanz des Himmelreiches, die harmonische Rückkehr ausspart. Stattdessen klingt auch dieses Lied auf einer langen Dominante aus. Toves nachfolgendes Lied greift diese Dominante auf und dehnt sie implizit über 18 Takte aus, bevor in T. 514 endlich der lang erwartete D-Dur-Dreiklang erreicht wird.

Auf tonaler Ebene greifen die drei Lieder, mit denen die Begegnung der Liebenden beginnt, mit ihrem gemeinsamen Ankerton *d* Schönbergs bevorzugten Grundton dieser Jahre auf: schon sein frühes Streichquartett steht in D-Dur, sein Quartett op. 7 in d-Moll, und auch *Verklärte Nacht*, *Pelleas und Melisande* sowie das Chorwerk *Friede auf Erden* basieren auf diesem Grundton. Insofern, wie später gezeigt werden soll, das Rahmenmaterial von I/7 an verschiedenen Stellen in Teil III der *Gurre-Lieder* aufgegriffen wird, kommt dem Ton *d* die besondere Bedeutung einer Art Nebentonika zu. Dies wird noch einmal deutlich zu Beginn von Teil III. Das Lied, mit dem Waldemar die toten Jäger aus ihren Gräbern ruft, ankert in es-Moll. Es wird jedoch eingeleitet von einem tongetreuen Zitat aus der Einleitung zum Mitternachtslied I/7 mit seinen Vorahnungen der wilden nächtlichen Jagd – und diese Einleitung ankert in *d*.

Ein weiteres Mittel, mit dem Schönberg eine Balance zwischen der durchkomponierten Instrumentalschicht und der in "Lieder" gegliederten Vokalschicht erzeugt, sind die Höhepunkte. Je einer krönt die vier Lieder vor der Begegnung der Liebenden, den fünfteiligen Dialog und die wilde Jagd. Der erste Höhepunkt wird gegen Ende von I/3 in dem Augenblick erreicht, als der Text einen Blickkontakt erwähnt: zu Waldemars Worten "Volmer hat Tove gesehn" in T. 330-332 wird das Tempo plötzlich sehr viel breiter, die Dynamik steigert sich über *ff* hinaus, und alle gestimmten Instrumente des riesigen Orchesters sind an der Klangfülle beteiligt. Der musikalische Höhepunkt der Begegnung, der ebenfalls gegen Ende des vorletzten Liedes erfolgt, ist gänzlich anderer Art. Die Freude, mit der sich die Liebenden in die Arme fallen und einander ihrer innigen Zuneigung versichern, ist Waldemars gespenstischer Vorahnung in I/7 gewichen. Auf diese antwortet Tove mit ihrem letzten Lied, indem sie Waldemar anregt, seine Ansichten über den zürnenden Gott und den als Strafe verhängten Tod zu revidieren. Als sie ihm statt Angst und Widerstand eine Art Trinkspruch auf den "mächtig verschönenden Tod" vorschlägt, wird die Musik erneut sehr breit, doch ist alle Intensität diesmal nach innen gerichtet. Der dritte Höhepunkt ereignet sich in der Mitte des zweiten Liedes der wilden Jagd, als ein plötzlich in *p crescendo fff* ausbrechendes "Holla—" der gefürchteten nächtlichen Jäger die angsterfüllten Gedanken des Bauern unterbricht.

Innerhalb dieser tonalen und dynamischen Organisation knüpft Schönberg mit thematischen Mitteln – mit Motiven, Harmonien, Rhythmen, Texturen, und Klangfarben – ein komplexes Netz, das die großformatige Komposition zusammenhält. Die in Wagners Nachfolge adaptierte Leitmotivik dient dabei als wichtigster Baustein.

So setzt ein aus einem Motiv (M1a), einer Harmonie und mehreren instrumentalen Figurationen bestehender Komplex den im Orchestervorspiel implizierten, in Lied I/1 vokal bestätigten Sonnenuntergang in Beziehung zum im Chorfinale hymnisch begrüßten Sonnenaufgang. Im Vorspiel ertönt die Harmonie als Überlagerung zweier verwandter Quintsextakkorde, die in drei Abschnitten ganztonweise absteigen.⁶ In diese Harmonik hinein, die durch nichtthematische Instrumentalfiguren unterstrichen wird, erklingt ein Sonnenuntergangs-Signal. Es handelt sich um einen rhythmisch prägnanten Dreitonfall aus dem Es-Dur-Quintsextakkord (M1b), der das Vorspiel mit zwölf Einzeleinsätzen – vier zu Beginn jedes Abschnitts – und zwei dichten, acht- bzw. sechsteiligen Engführungen durchzieht. Schließlich tritt im weiteren Verlauf der ersten beiden Vorspielabschnitte noch ein punktiertes, gleichfalls mit einem Quintsextakkord beginnendes Motiv hinzu (M1c). Dieses dritte Motiv erfährt 16 Einsätze, von denen die letzten acht in halbtaktigem Abstand überlappend verzahnt sind.

Gurre-Lieder: Die Musik des Sonnenuntergangs

The image displays a musical score for the 'Gurre-Lieder' section 'Die Musik des Sonnenuntergangs'. It features three staves for woodwinds: Flöten (Flutes), Flöten (Flutes), and Oboen (Oboes). The Flöten parts are marked with a piano (*p*) dynamic, while the Oboen part is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Flöten parts are labeled 'M1a (aus c-Moll⁶)' and 'Grundharmonie Es-Dur⁶'. The Oboen part is labeled 'Grundharmonie Es-Dur⁶'. Below the woodwind staves, two motifs are shown: M1b (zuerst in F-Trompete) and M1c (zuerst in Hörnern). M1b is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, and M1c is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

⁶ Abschnitt I, T. 1-39: Tonika = Es-Dur (Orgelpunkt-Quint *es-b* T.1-22) mit Sext *c*, dazu konstituierendes Motiv (M1a) mit c-Moll-Quintsextakkord *c-es-g-as*. Abschnitt II, T. 40-67, in Des-Dur (Orgelpunkt-Quint *des-as* T.40-47) mit Sext *b*, dazu M1a mit b-Moll-Quintsextakkord *b-des-f-ges*. Abschnitt III, T. 68-84, in H-Dur (Orgelpunkt-Quint *h-fis* T. 68-77) mit Sext *gis*, dazu M1a mit gis-Moll-Quintsextakkord *gis-h-dis-e*.

Zu Beginn von Teil III, als um die Mitternachtsstunde die gespenstische Jagd der Toten beginnen soll, ist der sonnenfernste Punkt erreicht. Zwar werden hier immer wieder einzelne Passagen mit Quintsextakkorden unterlegt, doch fällt auf, dass die Sext stets das “falsche Geschlecht” hat. So wird König Waldemars Halali-Ruf (“Erwacht, König Waldemars Mannen wert!”) von Takten eingeleitet, die auf einem es-Moll-Dreiklang mit hinzugefügter Dur-Sext basieren. Das dreifache instrumentale Echo seines Halali mündet in einen as-Moll-Dreiklang mit Dur-Sext, und das anschließende Lied des verängstigten Bauern beginnt über einem Ostinato aus einem e-Moll-Dreiklang mit Dur-Sext.

Erst im großartigen Sonnenhymnus des Finales findet die Natur zur vollen Klangharmonie. Die letzten 124 Takte des Werkes ankern in einem C-Dur-Quintsextakkord, zu dem Sänger und Orchester auch nach mehreren Abweichungen immer wieder zurückkehren. Die Sechstonfigur der Piccolo-Flöten ist als Variante von M1a angelegt, dessen Akkord wie im Vorspiel von Arpeggien unterstrichen wird. Den lächelnden Aufstieg der Sonne besingen die von Bläsern verdoppelten Chorsänger in einer Fis-Dur-Passage mit einer achtfachen Variante von M1c, die ebenfalls auf einem Quintsextakkord basiert. Die Worte “östlich grüßt ihr Morgentraum” schließlich inspirieren die Trompeten und Posaunen, das M1b-Signal für den Gruß des Sonnenaufgangs umzukehren und zur vollen Kurve zu erweitern. Dem Ruf folgt bald ein zweiter und schließlich eine zwölfteilige Engführung.

Gurre-Lieder: Die Musik des Sonnenaufgangs

III/922

Piccolo-Flöten *ff* M1a' (aus C-Dur⁶)

Harfen *ff* Grundharmonie C-Dur⁶

Blechbläser *ff* Grundharmonie C-Dur⁶

III/961 M1c' (Bläser + Chor) *p* Lächelnd kommt sie auf-ge- stie - gen Lächelnd...

III/980 M1b' (zuerst in Bass-Trompete/Posaunen) *f*

Zusätzlich zu dieser großen Außenklammer gibt es eine bedeutsame Binnenklammer. Sie verbindet Waldemars mitternächtliche Vision in I/7 mit deren zweiteiliger Verwirklichung. In III/1 ruft er die Jäger zur gespenstischen mitternächtlichen Jagd aus ihren Gräbern, wie er Tove geweissagt hatte. In III/4 glaubt er die Gegenwart der ermordeten Geliebten überall im nächtlichen Wald zu spüren und erinnert sich dabei an sein Versprechen, er werde einstmals "schleichen im späten Mondlicht und schmerzgebunden mit schwerem Grabkreuz deinen lieben Namen in die Erde ritzen".

Schönberg hebt das Lied im Zentrum der fünfteiligen Gruppe, die bei Jacobsen als "Begegnung" zusammengefasst ist, dadurch hervor, dass es es mit einer Rahmenphrase umgibt, die durch zahlreiche doppelt punktierte Synkopen und einen monotonen Hintergrund im tiefen Register die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die als Vorspiel erklingende Version wird von zwölf die Mitternacht einläutenden Schlägen begleitet und zu Waldemars entscheidender Aussage mit einem homophonen Motiv der Tuben ergänzt.

Gurre-Lieder: Mitternachtsmusik und Vorahnung einer gespenstischen Jagd

Becken + gr. Trommel

I/552

Harfe + 2 Kbässe

Celli *p*

(Es ist Mitternachtszeit, und unsel'ge Geschlechter stehn auf) aus vergessnen, eingesunknen Gräbern

Waldemar:

Tuben

The musical score is divided into three systems. The first system features a percussion part (Becken + gr. Trommel) with a series of 12 eighth notes, a harp and two basses (Harfe + 2 Kbässe) playing a sequence of 12 chords numbered 1 to 12, and cellos (Celli) playing a monotonous eighth-note pattern starting on a low C. The second system shows the vocal entry of Waldemar with the lyrics "(Es ist Mitternachtszeit, und unsel'ge Geschlechter stehn auf) aus vergessnen, eingesunknen Gräbern". The third system shows the tubas (Tuben) playing a homophonic accompaniment for the vocal line.

Wenn das Material als Nachspiel des Liedes erneut ertönt, ist die Rahmenphrase einen Halbton höher transponiert und durch Binnenerweiterungen verlängert. Nur noch fünf lange Glockenschläge hallen hier nach, zunehmend leiser; die ergänzende "Vorahnung" des Tubenquartetts fehlt.

Im Vorspiel von Waldemars "Halali"-Lied, mit dem Teil III eröffnet, zitiert Schönberg noten- und klangfarbengetreu das oben abgedruckte Vorspiel aus dem Mitternachtslied. Die Tuben sind jetzt als Quintett besetzt und spielen ihren homophonen Satz einschließlich der zuvor von Waldemar gesungenen Kontur. In Waldemars Vision eines von Toves Allgegenwart belebten Waldes dagegen beginnt der Komponist mit der ursprünglich den Tuben vorbehaltenen, jetzt einem ruhigen *pp* der Bratschen und Celli anvertrauten Vorahnungsgeste. Danach umrahmt er das Lied selbst mit zwei Abschnitten aus dem Nachspiel des Mitternachtsliedes.⁷ Dessen allerletzte Takte haben kurz zuvor, in der Mitte von III/3, die Jäger beim nächtlichen Blick auf Schloss Gurre zitiert.

Über diese zwei musikalischen Klammern hinaus entwirft Schönberg eine Reihe von Leitmotiven, die inhaltliche Querbeziehungen herstellen, sowie Komponenten, die für eine Emotion oder eine Geste stehen mögen, deren Hauptaufgabe es jedoch zu sein scheint, zwei aufeinanderfolgende Abschnitte zu verbinden.

Das erste Lied, in dem Waldemar die versinkende Sonne die Welt in "lautlosen Frieden" und Wohlbehagen tauchen sieht, ist auf diese Weise eng mit dem Orchestervorspiel verbunden. Seine Zeilen "Im Westen wirft die Sonne von sich die Purpurtracht, / und träumt im Flutenbette des nächsten Tages Pracht" sowie die abschließenden Worte "still, friedlich, sorgenlos" werden jeweils von der auch schon im Vorspiel mehrfach gehörten augmentierten Version von M1a begleitet; kurzfristig stimmt sein Gesang mit der Aufforderung "Ruh aus, mein Sinn, ruh aus" sogar selbst in diese Kontur ein. Auch M1c erklingt noch zweimal im Horn, jeweils als Bestätigung im Anschluss an Waldemars erste und dritte Zeile. Zudem sorgt ein im Vorspiel wenig auffallendes Motiv für eine formale Verbindung. Es handelt sich um eine vierstimmige, "gedehnt" bezeichnete Geste, in der drei chromatisch fallende Stimmen über einem chromatisch steigenden Bass ein Bild des sich am Horizont zusammenziehenden Lichtstreifens zu zeichnen scheinen. Diese Geste hatten die Streicher jeweils als Schluss von Abschnitt I und II des Vorspiels präsentiert. Wenn Waldemars Eröffnungszeile "Nun dämpft die Dämmerung jeden Ton von Meer und Land" jetzt in dieselbe Streichergeste eingebettet erklingt, legt Schönberg nahe, dass der Beginn des ersten Liedes als Ergänzung des dritten Vorspielabschnitts und damit quasi aus dem Vorspiel selbst erwächst.

⁷Über den Beginn des zu diesem Lied gehörigen Vorspiels ist viel gerätselt worden. Tatsächlich lässt die Thematik jedoch einen eindeutigen Schluss zu. Vgl. dazu III/289-293 mit I/561-562 und III/294-308 mit I/622-631 sowie im Nachspiel III/363-371 mit I/632-642.

Toves Gruß der Nacht in I/2 stellt zwei Motive auf. Das erste, tonlich auffällig durch die fast vollständige Ganztonleiter, mit der die verzückte junge Frau aus dem Ges-Dur-Kontext auszutreten scheint, wird nur im durchführungsartigen Zwischenspiel vor dem Lied der Walddtaube instrumental aufgegriffen. Das andere Motiv jedoch erklingt in sieben weiteren Liedern, immer dann, wenn die verzaubernde Kraft der Nacht (als Gegenpol zu deren gespenstisch-erschreckenden Aspekten) betont wird. Auch dieses Motiv durchbricht mit seiner Kombination aus verminderter Quart und Halbtonschritten (*as* | *e—f-ges-f* | *e* oder *as* | *e—f-ges-f* | *as*⁸) den Rahmen der Tonart. Das Emblem der "Verzauberung"⁹ antwortet hier auf Toves Sätze "Das sind nicht Wolken, die den Himmel schmücken / und Tal und Hügel nicht der Erde Rücken". Im Kontext von Waldemars Eile (I/3) zitieren die Streicher das Motiv zweimal, als der Protagonist im Geiste schon das nächtliche Stelldichein erreicht glaubt, und die Singstimme selbst fällt ein zu den emphatischen Schlussworten "Volmer hat Tove gesehn." In I/4 erklingt "Verzauberung" schon kurz nach Beginn des Vorspiels, begleitet dann das Bild, in dem "der Wetterhahn singt, die Turmzinnen nicken", und bestätigt die Atmosphäre noch vielfach im Nachspiel. Selbst in dem von ängstlicher Vorahnung erfüllten Lied I/7 unterstreichen drei Einsätze einer "Verzauberung"-Variante die tröstliche Vorstellung, dass ein Wind über die ihren Gräbern Entstiegenen wunderbarerweise "Harfenschlag und Becherklang und Liebeslieder" ausgießen wird. In Waldemars verzücktem "Du wunderliche Tove" (I/9) deuten gleich fünf gestaffelte Einsätze an, dass sein Eindruck "Denn mir ist's, als schlug' in meiner Brust deines Herzens Schlag" etwas die harte Wirklichkeit Übersteigendes schildert. Wenn die Walddtaube die nun tote Geliebte des Königs mit dem Steuermann eines Bootes vergleicht, zu dessen Empfang sich "die Planken huldigend gekrümmt" haben, spricht ein Wechselspiel von Celli und Oboen sogar dem symbolischen Boot Verzauberung zu. Zuletzt erklingt das Motiv in Waldemars zweiter Anklage gegen Gott (III/6), als der König droht, sollte Gott dereinst beim Auferstehen seine Seele von der Toves trennen, so würde er mit seiner wilden Jagd ins Himmelreich selbst hineinsprengen.

⁸In der Studienpartitur der Universal Edition findet sich ein Druckfehler: Die Solo-Violine beginnt hier mit *f*, in der Stimme jedoch wie die parallele Solo-Bratsche korrekt mit *as*. Der Schlussston des Motivs erfährt vielerlei Varianten oder fehlt zuweilen auch ganz.

⁹Im Interesse der Einprägsamkeit für Leser werden diesen Motiven beschreibende Epitheta zugeordnet. Diese gehen weder auf Schönberg selbst zurück noch auf Alban Bergs berühmten "Führer" zu den *Gurre-Liedern*. Schönberg verfährt allerdings in Analysen anderer Werke durchaus ähnlich. Bergs Führer mit seinen 129 Musikbeispielen, die alle prägnanten Stellen des Werkes zu erfassen trachten, droht Leser wie Hörer zu überwältigen.

Das dritte Lied, das Waldemar beim Ritt zum Schloss Gurre singt, wird beherrscht vom Motiv ungestümer Eile. Eine wild gezackte, synkopische Geste erklingt hier gleich zwölfmal in Fagotten und Celli, oft verstärkt mit Kontrafagott und Kontrabass. Im Nachspiel von I/4, das die Überleitung zur eigentlichen Begegnung der Liebenden bildet, ertönt die "Eile" noch einmal. Danach hört man sie erst wieder im Lied des Bauern (III/2) in dem Moment, da die wilde Meute an dem verängstigten Mann vorbeifliegt und er sich "rasch die Decke übers Ohr" zieht, sowie letztmalig in den Hörnern beim vielfach gestuften "Holla" der nächtlichen Jäger selbst (III/3).

Gurre-Lieder: Eile



Das Lied, mit dem Waldemar seine Geliebte endlich in die Arme schließt (I/5), beginnt mit einer begeisterten Bekräftigung: "So tanzen die

Gurre-Lieder: Die himmlische Vision



So tanzen die Engel vor Gottes Thron nicht

Engel vor Gottes Thron nicht, wie die Welt nun tanzt vor mir." Dies singt er mit Unterstützung der Klarinetten und Violinen in einer Kontur, die nicht nur im selben Lied zu den Worten "für Himmelreichs Glanz und betäubenden Schall" wiederkehrt, dann von den Geigen imitiert und gleich am Anfang des durchführenden Zwischenspiels aufgegriffen wird, sondern interessanterweise auch in den beiden Anklagen, die Waldemar an Gott richtet, ertönt – als wolle Schönbergs Dänenkönig dem himmlischen Herrscher auch motivisch signalisieren, dass seine Liebeserfahrung mit Tove wunderbarer ist als der Tanz himmlischer Engel.

Ein Leitmotiv, das am Werkganzen einen ähnlichen Anteil hat wie die von Tove ausgehende "Verzauberung", ist ihre Liebeserklärung. Die fünftaktige Kontur

Gurre-Lieder: Liebeserklärung



Nun sag ich dir zum ersten Mal: „König Volmer, ich liebe dich.“

unterliegt zuerst ihren entscheidenden Worten selbst und füllt dann mit sieben weiteren, vollständigen oder nur leicht verkürzten Einsätzen einen beträchtlichen Teil von Lied I/6. In ihrer Antwort auf Waldemars düstere Vorahnungen (I/8) unterstreicht das Motiv in Flöten, Klarinetten und Geigen ihre Verheißung, Waldemar werde sie beim Erwachen nach einem Tod, der kurz wie der Schlaf einer Nacht wirkt, als junge Braut in neuer Schönheit vorfinden. Nach ihrem eigenen Tod, den man sich während des von 16 Einsätzen der "Liebeserklärung" beherrschten Zwischenspiels

vorzustellen hat, begleitet die ausdrucksvolle Melodik alle anderen Vokalsolisten, die von ihrer außergewöhnlichen Liebe sprechen: die Stimme der Walddtaube, das Stammeln des sie im Wald anwesend wähnenden Waldemar (III/4), den Narren bei seinem Spott über den leidverstorbenen König (III/5), Waldemars Herausforderung an Gott (III/6) und sogar den das Geschehen von außen betrachtenden Sommerwind.

Toves letztes Lied (I/8) zeichnet sich dadurch aus, dass es die Basis für ein beziehungsstiftendes Zitat großen Umfangs ist. Im Zuge ihrer hoffnungsfrohen, ja verherrlichenden Vision dessen, was sie für das eigentliche Wesen des Todes hält, singt sie dort zu den perlenden Arpeggien zweier Harfen und der hohen Streicher die Worte "So lass uns die goldene Schale leeren ihm, dem mächtig verschönenden Tod: Denn wir gehn zu Grab wie ein Lächeln, ersterbend im seligen Kuss." Die gesamte 16-taktige Phrase erklingt im dritten Abschnitt des Zwischenspiels in einer volltönenden Parallele von Oboe, Englischhorn, Klarinette, Horn, Geigen, Bratschen und Celli, zusammen mit dem sie einleitenden zweitaktig diminuierenden Tutti-Akkord (I T. 689-704 $\approx$ 917-932).

Dieses ungewöhnlich lange Zitat geht bezeichnenderweise dem ersten Erklängen eines Motivs voraus, das aufeinanderfolgende Abschnitte verbindet, in späteren Liedern jedoch nicht wieder aufgegriffenen wird. Es handelt sich um ein 16-stimmiges, scharf punktiertes Blechbläserfanal, das bald darauf mit vier Einsätzen die Worte der Walddtaube "eine einzige Fackel brannte am Weg; die Königin hielt sie, hoch auf dem Söller, rachebegierigen Sinns. Tränen, die sie nicht weinen wollte, funkelten im Auge" begleitet, gegen Ende desselben Liedes mit zwei weiteren Einsätzen noch die Schlussfolgerung "Helvigs Falke war's, der grausam Gurre's Taube zerriss" ankündigt, und daher die Deutung des Todes als Folge eines Rachemordes unausweichlich nahelegt.

Gurre-Lieder: Rache



Waldemars letztes Lied in Teil I präsentiert ein Motiv, das aus zwei komplementären Hälften besteht, die sich im unwirklichen Licht von Teil III in bezeichnender Weise verbiegen. Im Kontext des Liedinhalts lässt

Gurre-Lieder: Einswerdung

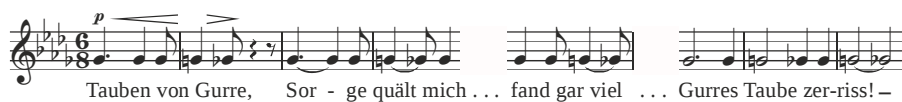


sich die zweiteilige Komponente als "Einswerdung" deuten. Beide Hälften bestehen aus einer ruhigen konvexen Kurve mit fallendem Anschlussintervall. Die eine Hälfte verknüpft dabei einen Ganzton mit einer Quint, die andere einen Halbton mit einem Tritonus. Das Motiv erklingt erneut während

Waldemars Tove-Vision im nächtlichen Wald (III/4), als er beteuert, “Tove ist hier und Tove ist da, Tove ist fern und Tove ist nah”, und noch ein weiteres Mal, als der Narr sich lustig macht über einen König, der “stets nach einem Mädchen ruft, das tot seit Jahr und Tagen”.

Die Waldtaube selbst führt (neben einem nur in ihrem Lied ertönenden Taubenruf) drei Motive ein: eine Geste der Klage, die das Hauptanliegen ihres Berichtes ist, ein klangliches Emblem des Todes, der hier beweint wird, und ein Motiv für Waldemars Verzweiflung. Die Klagegeste – ein anschwellend aufsteigender und wie seufzend zurückfallender Halbton – beherrscht mit 25 Einsätzen einen Großteil des Liedes und enthält durch die Vertonung der ersten Zeile, der Schlusszeile und der Refrainworte zusätzliches Gewicht.

Gurre-Lieder: Klage

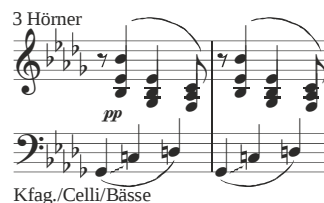


Die Klagegeste leitet auch Waldemars erste Anklage gegen Gott ein. In III/7 ertönt sie noch einmal mit neuem Bezug zum vierteilig enggeführten “Versinket”, mit dem die gespenstischen Jäger bedauernd künden, dass ihre Gräber sie wieder rufen.

Toves Tod wird markiert durch einen Molldreiklang der Streicher, dessen Grundton Kontrabass, Harfe und Pauke mit einer großen Terz von unten anspringen. In fis-Moll unterstreicht diese Kombination die Worte der Waldtaube “Tot ist Tove!” und “Nacht auf ihrem Auge”. Transponiert beschließen ein langgezogener b-Moll-Dreiklang und ein fünffacher Ansprung dieses Lied, bevor die Wiederherstellung der ursprünglichen Tonart zu Beginn von Teil II mit sechsfacher Wiederholung bekräftigt wird.

Das dritte Motiv, das die Waldtaube einführt, zieht die Aufmerksamkeit erst richtig auf sich, wenn es beginnend mit Waldemars Anklage gegen Gott in voller Lautstärke ertönt. Doch die eigentliche Einführung in *pp* zeigt an, dass es Schönberg wohl um ein musikalisches Signal der Verzweiflung geht, die ja in ganz unterschiedlicher Intensität geäußert werden kann, ohne deshalb weniger tief empfunden zu werden. Die Waldtaube hat gerade berichtet, dass Waldemars Gedanken sich seltsam dahinwinden und nach denen Toves suchen. Unmittelbar vor dem

Gurre-Lieder, Verzweiflung



ersten Refrain ihres Liedes erfahren wir – leise gesungen und ebenso leise vom Motiv der Verzweiflung begleitet –, dass diese Suche vergeblich bleibt: „... finden sie nicht“. Wenig später, zu Beginn von Teil II, bricht in stark akzentuiertem *ff* zunächst nur eine Unisono-Transposition der Oberstimme ins instrumentale Vorspiel zu Waldemars Abrechnung mit dem als mitleidslos empfundenen Gott ein. Doch schon des Königs erste Worte, „Herrgott, weißt du was du tatest“, sind mit einer dreifachen Tutti-Version des vierstimmigen Motivs unterlegt. Waldemars nächste Anrede, „Herr“, der Verweis auf das „Rauben“, das einem guten Herrscher nicht geziemt, die Beschuldigung Gottes als „Tyrann“ und schließlich das Angebot, das offensichtlich nötige „Tadeln“ Gottes zu übernehmen, erklingen jeweils zu einzelnen Einwüfen des Motivs, bevor die Schlussphrase „Lass mich, Herr, die Kappe deines Hofnarrn tragen“ die ursprüngliche dreifache Wiederholung wiederherstellt. In der Mitte des Nachspiels wird diese dreifache Motivkette sogar von Diminutionsformen kontrapunktiert, bevor das Lied – und mit ihm der kurze Teil II des Werkes – mit einer alles beherrschenden Darbietung des Motivs in den tiefen Instrumenten und zwei kadenzierenden Akkorden endet.

Auch im anschließenden ersten Lied des dritten Teiles bricht das Motiv der Verzweiflung, hier als rhythmisierte Dreifach-Variante, mit plötzlicher Heftigkeit in die eröffnende leise Mitternachtserinnerung herein. Am Ende von Waldemars zweiter Anklage gegen Gott folgt eine wieder anders rhythmisierte, hier sogar fünfteilige Folge des Motivs auf seine Drohung, seine wilde Jagd ins Himmelreich zu führen, sollte er sich am Tag der Auferstehung von Tove getrennt finden.¹⁰

Die erst in Teil III neu eingeführten Leitmotive betreffen Waldemars an die toten Lehnsleute gerichteten Weckruf, das daraus abgeleitete Grauen des Bauern und die wilde Jagd oder „Hatz“ selbst. Die Motive des „Halali“ und der „Hatz“ erklingen gleichzeitig, das eine zunächst gesungen, das andere dazu in den tiefen Instrumenten des Orchesters. Der Ruf, mit dem Waldemar seine Jäger aus ihren Gräbern weckt, fällt durch seine gedehnte Form, die große Triole und den Ganzton-Tetrachord am Schluss auf. Er wird zur letzten Liedzeile („heute ist Ausfahrt der Toten“) von den hohen Bläsern aufgegriffen – auch hier kontrapunktiert mit dem Motiv der „Hatz“ –,

¹⁰Ein melodischer Zweitakter, der in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Vorwurf von Gottes Mitleidlosigkeit zu stehen scheint – er erklingt erstmals zu „Bettlers einziges Lamm zu töten“ – ist auf die beiden Anklagelieder beschränkt, mit 7 Einsätzen in II und 2 Einsätzen am Ende von III/6. Allerdings ist die Linie aufgrund ihres hohen Registers schwer zu hören.

erschallt nach einer Generalpause erneut *ff* unisono in den zehn Hörnern zu heftigen Pauken- und Trommelwirbeln und eilt schließlich mit einer stark beschleunigten achteiligen Engführung auf den *fff*-Schluss der Szene zu.

Gurre-Lieder: Halali-Ruf und Hatz

III/17

Waldemar: Er-wacht, Kö - nig Wal - de - mars Man-nen wert!

2 Bassklarinetten/4 Fagotte/Celli + Bässe

Der Kopf des “Hatz”-Motivs wird in *pp*-Vervielfachung zunächst zur Überleitung zu III/2, dann in murmelnder Engführung zu einem 18-taktigen Ostinato. Darüber spaltet sich der ganztönige Dreitonsschluss des “Halali” zu einem Motiv ab, das in verschiedenen Dimensionen – in Vierteln, Achteln, Achteltriolen und Sechzehnteln – das Grauen des Bauern schon vor dessen Gesangeinsatz hörbar macht und anschließend die Schilderung seiner Gefühle angesichts der gespenstischen Jagd begleitet. Dieses motivische Grauen beherrscht 42 der 56 Takte in der ersten Hälfte des Liedes, die mit dem großen Ritardando endet, mit dem der Bauer sich “die Decke übers Ohr” zieht. In der zweiten Hälfte des Liedes, als der Verschreckte Trost in der Religion sucht, wird der Dreitonfall in erweiterter und harmonisch angepasster Form zum musikalischen Symbol der Bekreuzigungsgeste, von der der Bauer, in gut christlicher Zahlensymbolik, gleich dreimal singt: zu “Ich schlage drei heilige Kreuze geschwind”, “dreimal nenn ich Christi Namen” und “So bin ich geschützt vor der nächtlichen Mahr” und die das Orchester im Nachspiel dem Motiv des “Grauens” gegenüberstellt.

Gurre-Lieder: Grauen und Bekreuzigen

III/72 coll'8va

Piccolo/
Klarinette

Englhorn/
Klarinette

Piccolo/
Klarinette

Posaune

Posaunen

III/124 (Bauer)

Während das “Halali” und seine Ableitungen also zu den Komponenten gehören, die zwei aufeinander folgende Lieder verbinden, ist die vorwärts und aufwärts drängende Geste der “Hatz” als echtes Leitmotiv übergreifend wirksam. Sie beherrscht alle weiteren Lieder, die mit der mitternächtlichen Jagd zu tun haben. In III/1, III/2, III/3 und III/6 erklingt das Motiv meist viele Male in Folge, vollständig oder leicht verkürzt. In III/7, dem Grabgesang der gespenstischen Jäger, hat es dagegen nur einen einzigen Einsatz. Ganz leise und in Umkehrung, also abwärts gerichtet, wird es zu einem fast lautmalerisch wirkenden Symbol des Weges, den die Toten am Ende der Mitternachtsstunde nehmen müssen: zurück unter die Erde, in ihre Gräber.

Die einzigen Abschnitte der *Gurre-Lieder*, in denen rahmende oder verbindende Komponenten und Leitmotive so gut wie keine Rolle spielen, sind das Lied III/5 und das Melodram “Des Sommerwindes wilde Jagd”. Das Lied des Narren mit drei etwa gleich langen Strophen und Coda ist als Scherzo entworfen und steht damit in denkbar größtem emotionalen Kontrast zu den dunklen Farben, die die Musik der nächtlichen Jagd sonst bestimmen. Das Orchesternachspiel des Liedes mit seinem flotten Tempo, seinem schlichten 2/4-Takt und seinen ausgedehnten Passagen mit nachschlagenden Sechzehnteln suggeriert die unbekümmerte Fröhlichkeit einer Music-Hall-Band. Das Umgekehrte gilt für das Melodram. Hier erzeugt Schönberg mit seinem riesigen Orchester ein durchsichtig kammermusikalisches Klangbild. Zudem verrät die viel dissonanzenreichere Tonsprache, welchen stilistischen Weg Schönberg zwischen der Komposition selbst (ab 1900) und der Fertigstellung der Instrumentierung (1911) zurückgelegt hat. Da jedoch dieser Abschnitt durch die Außenperspektive des Textes und Verwendung der Sprechstimme ohnehin wie ein Einschub aus einer anderen Dimension wirkt, ist die thematische und stilistische Eigenständigkeit vollkommen schlüssig.