

Michael Matter (Basel)

## „Allegro guerriero“ und „battendo le aste“: schottisch-keltische Krieger und Barden als Topos in der Musik<sup>1</sup>

Bloß zwei Komponisten scheinen sich jemals der Anweisung „Allegro guerriero“ als Satztitel oder Inhaltsangabe bedient zu haben. Und in beiden Fällen steht die außermusikalische Idee des dabei entstandenen Werkes in einem Zusammenhang mit Schottland.

Seit den von James Macpherson 1760 herausgegebenen *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland*, auf die bekanntlich weitere Veröffentlichungen wie *Fingal* (1761) und *Temora* (1763) folgten, hatte Schottland in Europa eine enorme künstlerische Aufwertung erfahren. Nicht zuletzt dienten diese Texte als Inspirationsquelle für ganz unterschiedliche Gattungen in der Musik: Nahezu unüberschaubar ist die Anzahl Kompositionen, die sich des Phänomens Ossian auf musikalische Weise annehmen.<sup>2</sup> Nach Macphersons epischen Gedichten sorgten zudem die Romane Walter Scotts und die erst spät zu Popularität gelangende Lyrik Robert Burns' für die Fortsetzung der europaweit verbreiteten Schottland-Euphorie.

Diese enthusiastische Schottland-Rezeption war ihrerseits Teil eines übergeordneten Nördlichkeitsdiskurses, dessen Anfänge in der Antike liegen und der sich seit den Schriften von Macpherson, aber auch jenen von Johann Gottfried Herder mit dem Diskurs über das Nationale aufs Engste zu verflechten begann.<sup>3</sup> Auf der Suche nach den historischen Wurzeln der eigenen Nation ermöglichten die wiederentdeckten Volkslieder, Sagen und Mythologien des Nordens als Überlieferungen aus vorindustrieller, archaischer Zeit nicht nur einen schöpferischen Impuls mittels künstlerischer Aneignung und Verarbeitung, sondern boten vor allem in den Ländern nördlich der Alpen ein nachhaltiges Potential für die Identitätsbildung, besonders im 19. Jahrhundert. Anhand unter anderem der Edda-Lieder oder der ossianischen Gesänge erschuf man sich gewissermaßen einen Gegenkanon zur griechisch-römischen Antike – beredtes Zeugnis davon ist etwa Madame de Staëls Stilisierung von Ossian zum Homer des Nordens<sup>4</sup> – und gleichzeitig ein eigenes literarisch-geschichtliches Profil. Praktisch alles „Nordische“ unterlag dabei potentiell einer Vereinnahmung, wobei beispielsweise in Deutschland die germanische und in Frankreich die keltische Linie von vorrangigem Interesse war.

1 Der folgende Beitrag ist über längere Zeit hinweg entstanden und von mehreren Personen kritisch begleitet worden, denen ich für wertvolle Hinweise und Korrekturen Dank schulde: Thomas Ahrend, Stefan Münnich, John Purser und Barbara Schingnitz sowie den anonymen Gutachtern.

2 Für eine Übersicht vgl. Manuela Jahrmärker, *Ossian – eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800*, Köln 1993, sowie Matthias Wessel, *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 6), Laaber 1994.

3 Für das Folgende vgl. ausführlicher Michael Matter, *Niels W. Gade und der ‚nordische‘ Ton. Ein musikgeschichtlicher Präzedenzfall*, Kassel u. a. 2015, S. 47–97.

4 Germaine de Staël, „De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales“, in: *Ceuvres complètes de M<sup>me</sup> la Baronne de Staël*, Bd. 4, Paris 21820, S. 255ff.

Der als vorzivilisatorisch und freiheitlich<sup>5</sup> wahrgenommene Norden Europas war innerhalb dieses Diskurses letztlich weniger ein geographischer Ort – sofern sich dessen örtliche Grenzen überhaupt rekonstruieren ließen – als ein idealisierter und verkürzter Ideenraum, der Projektionen sowohl des Fremden wie auch Eigenen begünstigte und gerade für die romantische Ästhetik mitsamt ihren eskapistischen Neigungen in hohem Maße empfänglich war. Schottland nahm in diesem Konstrukt aufgrund der hohen medialen Präsenz einen Sonderstatus ein, seine extensive Außenwahrnehmung begründete unter anderem ein neues, nicht mehr primär an der klassischen Bildung orientiertes Konzept von Tourismus in Europa,<sup>6</sup> bei dem die romantisierte Vergangenheit der Highlands als gleichsam vergegenwärtigte Realität lockte. Bilder schroff-wilder Landschaften, verfallener Burgruinen oder des in grüblerische Nachdenklichkeit versunkenen Bardens Ossian bedienten mystische Sehnsüchte und erfüllten zugleich die gängigen, um und nach 1800 allgemein mit dem Norden assoziierten Topoi der Melancholie und Erhabenheit.

Der literarisch-geschichtliche Transfer aus Schottland etablierte aber noch ein weiteres Klischee: Die Vorstellung eines aufopferungsvollen Volkes, seien es Kelten oder Schotten,<sup>7</sup> das seine Freiheit und Unabhängigkeit stets aufs Neue, sei es gegen Römer oder Engländer, zu behaupten hatte. Nicht von ungefähr gilt die Declaration of Arbroath von 1320 als die früheste bekannte Unabhängigkeitserklärung eines europäischen Volkes. Und besonders die seit dem Spätmittelalter bis ins 18. Jahrhundert hinein immer wieder aufflammenden Unabhängigkeitsbestrebungen gegen die englische Obrigkeit prägten das zirkulierende Bild Schottlands und seiner Bewohner. Schlachten wie jene von Bannockburn (1314), Killiecrankie (1689) oder Culloden (1746) gravierten sich ins kollektive Gedächtnis ein, auch weil die Clans aus den Hochlanden im Gegensatz zu der vergleichsweise zivilisierten Kriegsführung englischer Heere eine psychologische Kriegsführung praktizierten, die auf purer Einschüchterung und schierer Schlächtereibasierte. Hatte zu römischer Zeit der „*furor celticus*“ sprichwörtlichen Status erlangt, so verbreitete in der frühen Neuzeit die sogenannte „Highland charge“ (auch „Celtic charge“ genannt) unter den Feinden Angst und Schrecken.<sup>8</sup>

Berichten sowohl englischer Offiziere wie schottischer Anführer zufolge unternahmen die Aufständischen alles, um ihre oftmalig numerische und technologische Unterlegenheit in mentaler und taktischer Hinsicht wettzumachen. Die hügelige Topographie des Hochlands nutzend, postierten sich die Horden häufig stehend auf einer Anhöhe, den Feind über

5 Die Prämisse dafür lag wiederum in dem vor allem durch Rousseaus und Montesquieus Schriften herbeigeführten Paradigmenwechsel hinsichtlich der Wahrnehmung und Bewertung zivilisationsferner Völker im Norden. Vgl. dazu Matter, *Niels W. Gade und der ‚nordische‘ Ton*, S. 52–54.

6 Vgl. dazu Katherine Haldane Grenier, *Tourism and Identity in Scotland, 1770–1914: Creating Caledonia*, London 2017, sowie Michael Maurer, „Die Entdeckung Schottlands“, in: *Nördlichkeit – Romantik – Erhabenheit. Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750–2000)*, hrsg. von Andreas Füllberth u. a., Frankfurt am Main 2007, S. 143–159.

7 Im Folgenden wird jeweils vereinfachend von Kelten und Schotten gesprochen, wobei sich der erste Begriff auf das antike Volk, der zweite auf die neuzeitlichen Bewohner der nördlichen Inselhälfte Großbritanniens beziehen soll. Die geschichtliche Realität ist freilich komplexer und lässt sich nicht auf eine solche simple Zweiteilung reduzieren. Zum einen überlagert sich der Begriff des „Keltischen“ mit jenem des „Schottischen“ und zielt mehr auf einen Kulturkreis als auf ein geographisch eingrenzbares Volk, zum anderen wären mit den Skoten, Pikten oder Kaledoniern weitere historische Völker und Stämme zu differenzieren.

8 Für das Folgende vgl. James Michael Hill, *Celtic Warfare. 1598–1763*, Edinburgh 1986.

Stunden durch die bloße optische Konfrontation mental zermürend, dabei gelegentlich furchterregende Schreie und Gesänge ausstoßend, bis schließlich die „Highland charge“ erfolgte: In wilder Raserei rauschten die Krieger die Anhöhe hinunter, eine erste Feuersalve des Gegners hinnehmend, unterwegs selbst die inzwischen abgefeuerte Muskete wegwerfend, und zuletzt die durch die Rauchschwaden erzeugten diffusen Sichtverhältnisse zum eigenen Vorteil nutzend, um sich mit Äxten und Schwertern bewaffnet mit purer Gewalt durch die feindlichen Reihen zu schlagen, bevor diese überhaupt zu einer zweiten Salve ansetzen oder das Bajonett montieren konnten.

Diese unbedingte Aufopferungsbereitschaft der Hochlandkrieger fand ihre heldenhafte Verklärung und Glorifizierung unter anderem bei Macpherson und Scott und schlug sich schließlich auch in schottischen Volksliedern nieder. Wer sich in künstlerischer Weise mit Schottland auseinandersetzte, wurde also fast zwangsläufig auch mit dessen kriegerischer Geschichte konfrontiert – so beispielsweise auch Max Bruch. 1863 stellte Bruch eine Sammlung von „Zwölf Schottischen Volksliedern“ zusammen, die er mit einer eigenen Klavierbegleitung versah und im darauffolgenden Jahr publizieren ließ. Die Vorlagen dazu hatte Bruch *The Scots Musical Museum* entnommen, einer umfassenden Anthologie schottischer Volkslieder in sechs Bänden, herausgegeben zwischen 1787 und 1803 vom Musikverleger James Johnson in Zusammenarbeit mit Robert Burns, der stellenweise neue Liedtexte beisteuerte. *The Scots Musical Museum* fand rasch weite Verbreitung innerhalb Europas, und auch Max Bruch war in Besitz der ersten beiden Bände, die er offenbar von dem mit ihm befreundeten Komponisten Vinzenz Lachner in Mannheim erhalten hatte.<sup>9</sup>

Im zweiten dieser beiden Bände findet sich unter Nr. 170 das bekannte „Hey Tutti Taiti“, ein Kriegslied, das der Legende nach Robert I. (1274–1329) im Kampf gegen die Engländer gesungen haben soll. Ein Umstand, den Bruch bei seiner Adaption des Liedes nicht unterließ zu erwähnen, indem er folgenden Untertitel beifügte:

### **Alt-Schottisches Kriegslied.**

(Nach der Volkssage der Schlachtgesang des Königs Robert Bruce  
in der Schlacht bei Bannockburn.)

Obwohl Bruchs Bearbeitung gegenüber der Vorlage rhythmisch leicht entschärft ist – interessanterweise hat er ausgerechnet den zweimal vorkommenden „scotch snap“<sup>10</sup> getilgt – bleibt der martialische Charakter des mit „Allegro energico“ überschriebenen Liedes bestehen. Dass der Komponist darüber hinaus aber offenbar eine ganz spezifische Vorstellung hegte, welche musikalische Staffage diesen Kriegsgesang zu drapieren hatte, lassen die beigefügten Spielanweisungen erahnen. Als einziges der zwölf Lieder ist „Hey Tutti Taiti“ nicht allein für Gesangsstimme mit Klavierbegleitung gesetzt, sondern als Wechselgesang zwischen Solotenor und Männerchor, wobei letzterer jeweils die Wiederholung des Refrains intoniert. Außerdem figuriert just an besagter Stelle in der ohnehin fast durchweg arpeggiierten Klavierstimme die Anmerkung „Harfenchor“ – eine Anmerkung, die, da sie schlechterdings wohl kaum je zur praktischen Anwendung gelangt, wohl primär der Visualisierung

9 Andrea Marxen, „Max Bruch und die musikalische Schottland-Romantik“, in: *Max Bruch in Sondershausen (1867–1870)*, hrsg. von Peter Larsen, Göttingen 2004, S. 123–134, hier S. 128. Die beiden Lied-Bände dienten Bruch auch in etlichen anderen Kompositionen als Melodienreservoir.

10 Der scotch snap, typisch z. B. für den schottischen Strathspey-Tanz, ist ein rhythmisches Element vergleichbar dem lombardischen Rhythmus mit der Folge kurz–lang (bspw. Sechzehntelnote–punktierte Achtelnote).

des musikalischen Sujets dient. In der solistischen Tenorstimme den König Robert I. und im Männerchor stellvertretend einen Barden- oder Kriegerchor zu sehen, dürfte demzufolge nicht allzu abwegig sein.

Auf jeden Fall scheint diese Volksliedbearbeitung die Interpretationsfolie zu liefern für Bruchs wesentlich später, nämlich 1879/80 entstandene *Schottische Fantasie* op. 46 für Violine und Orchester. Das Zitieren und Paraphrasieren schottischer Volkslieder bildet die kompositorische Grundlage dieses viersätzigen Werks, wovon dementsprechend auch der Schlusssatz nicht ausgenommen ist: Das soeben beschriebene Wechselspiel zwischen Vorsänger und Chorus ist hier nun übertragen auf die rein instrumentale Ebene zwischen Solo-Geige und Orchestertutti, und zwar erneut auf der melodischen Basis von „Hey Tutti Taiti“, das zunächst durch die allein von der Harfe begleitete Geige vorgetragen wird, bevor das Orchester mit seiner akustischen Masse einfällt und quasi die Rolle des Kriegerchores übernimmt. In der Folge wiederholt sich dieses Wechselspiel mehrmals, wobei die Melodie stets leicht variiert wird, gewissermaßen das improvisatorisch-rezitativische Moment herausstreichend. Wer die zwölf Volkslieder kannte, dem mochte sich der außermusikalische Kontext dieses Finales in der *Schottischen Fantasie* ohne weiteres erschließen. Ansonsten gestattet Bruch diesmal nur einen kleinen Hinweis in Form einer Satzbezeichnung: „Allegro guerriero“. <sup>11</sup> Die Vorstellung eines kriegerischen Aktes im schottischen Hochland markiert also den Schlusspunkt dieser virtuosen Konzertphantasie.

Die militärisch-dramaturgische Zuspitzung zum Finale hin betrifft auch den anderen, zeitlich früheren Fall eines „Allegro guerriero“, mit dem Bruch schon als junger Dirigent in Sondershausen vertraut geworden war: Felix Mendelssohn Bartholdys dritte Sinfonie in a-Moll op. 56, bekannt als „Schottische Sinfonie“. <sup>12</sup> Über die Art und das Ausmaß eines möglichen programmatischen Inhalts in dieser Sinfonie ist viel diskutiert worden, gerade weil Mendelssohn selbst den geläufigen Untertitel nie autorisierte, im Gegenteil zuletzt konkrete Hinweise zunehmend unterließ. Die musikwissenschaftlichen Einordnungen des Werks reichen daher von „programmgebunden“ <sup>13</sup> und „charakteristisch“ <sup>14</sup> über „poetisch“ <sup>15</sup>, „literarisch“ <sup>16</sup> und „pictorial“ <sup>17</sup> bis hin zu Bemühungen, die a-Moll Sinfonie aus dem schottischen Kontext zu lösen. <sup>18</sup>

11 Dieselbe Satzbezeichnung hatte Bruch im Übrigen auch für das Finale seiner ersten Sinfonie op. 28 (1868) verwendet, bei der jedoch kein außermusikalischer Kontext feststellbar zu sein scheint.

12 Vgl. Christopher Fifield, „Max Bruch und Sondershausen“, in: *Max Bruch in Sondershausen (1867–1870)*, S. 69–110, hier S. 130. Es scheint allerdings keinen expliziten Hinweis darauf zu geben, dass sich Bruch bei seiner Satzbezeichnung unmittelbar auf Mendelssohn bezog.

13 Martin Witte, „Zur Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns“, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974, S. 119–127, hier S. 119.

14 Wulf Konold, *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zu Werkgestalt und Formstruktur*, Laaber 1992, S. 342.

15 Ludwig Finscher, „Zwischen absoluter und Programmmusik“. Zur Interpretation der deutschen romantischen Symphonie“, in: *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1979, S. 103–115, hier S. 115.

16 Matthias Falke, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Dritte Symphonie a-Moll, Opus 56 „Die Schottische“*, (= Symphonische Monographien 1), Norderstedt 2009, S. 61.

17 R. Larry Todd, *Mendelssohn. A Life in Music*, Oxford 2003, S. 432.

18 Vgl. Peter Mercer-Taylor, „Mendelssohn's ‚Scottish‘ Symphony and the Music of German Memory“, in: *19<sup>th</sup>-Century Music 19/1* (1995), S. 68–82, sowie Thomas Schmidt-Beste, „How ‚Scottish‘ is the ‚Scottish‘ Symphony“, in: *The Mendelssohns. Their Music in History*, hrsg. von John Michael Cooper/Julie D. Prandi, Oxford 2002, S. 147–165.

Unbestritten ist, dass die anfängliche Inspiration zu diesem Werk 1829 auf der Reise durch Schottland erfolgte, wo Mendelssohn bekanntlich „den Anfang meiner Schottischen Symphonie gefunden“<sup>19</sup> haben soll. Auch in anderen Briefen spricht Mendelssohn in diesen Jahren von einer schottischen Sinfonie.<sup>20</sup> Nach jahrelanger Unterbrechung an der kompositorischen Arbeit verzichtet er jedoch im Folgenden auf explizite Bezüge, ab 1833 wird Schottland im Kontext der Sinfonie nicht mehr erwähnt.<sup>21</sup> So schlussfolgert Thomas Schmidt-Beste, Mendelssohn habe schließlich „diese Assoziation hinter sich gelassen“<sup>22</sup>.

Ein schriftliches Dokument des Komponisten widerspricht dieser These allerdings entschieden: „Noch habe ich nachzutragen, daß ich mir die Erlaubnis ausbat, der Königin die amoll Symphonie zuzueignen, weil die doch eigentlich Veranlassung meiner Reise gewesen sei, und weil der Englische Namen auf das Schottische Stück doppelt hübsch paßt[.]“<sup>23</sup> So äußert sich Mendelssohn 1842 in einem Schreiben an seine Mutter. Weshalb also soll Mendelssohn die Assoziation hinter sich gelassen haben, wenn er sie in diesem Brief geradezu bestätigt? „Doppelt hübsch“ meint doch gerade, dass es neben der ursprünglichen Veranlassung durch die Schottland-Reise noch eine zweite, musikalisch-inhaltliche Ebene gibt, die durch die Widmung passend zum Ausdruck gebracht wird. Eine poetische Verquickung der Sinfonie mit der Landschaft und Geschichte Schottlands abzustreiten, erscheint demnach wenig sinnvoll, zumal nicht zuletzt auch kompositorische Parallelen zu der *Hebriden-Ouvertüre* dies nahelegen.<sup>24</sup> Vielmehr hat es den Anschein, dass Mendelssohn, dem pedantisch-programmatische Auslegungen zuwider waren, äußerliche Hinweise und Erläuterungen zu seiner Sinfonie, die wesentlich mehr zu bieten hatte als bloße Malerei und somit keiner programmatischen Rechtfertigung bedurfte, zunehmend vermied.<sup>25</sup> Mit dieser defensiven Haltung bewegte er sich durchaus noch im Kontext der aus dem 18. Jahrhundert herrührenden Skepsis gegenüber deskriptiver Tonmalerei, die oft mit dem Vorwurf fehlender Tiefgründigkeit behaftet war.<sup>26</sup>

19 Brief Mendelssohns an die Familie vom 30. Juli 1829, zitiert nach: Juliette Appold/Regina Back (Hrsg.), *1816 bis Juni 1830* (= Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe 1), Kassel u. a. 2008, S. 352f.

20 Vgl. den Brief an den Vater vom 10./11. Dezember 1830 sowie die Briefe an Carl Klingemann vom 4. Juli und 5. Dezember 1832, in: Anja Morgenstern/Uta Wald (Hrsg.), *Juli 1830 bis Juli 1832* (= Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe 2), Kassel u. a. 2009, S. 160–168 und S. 563–566, sowie Uta Wald (Hrsg.), *August 1832 bis Juli 1834* (= Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe 3), Kassel u. a. 2010, S. 80f.

21 Vgl. das Vorwort von Thomas Schmidt-Beste zu Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sinfonie Nr. 3 a-Moll op. 56 („Schottische“)*, hrsg. von Thomas Schmidt-Beste (= Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy I/5), Wiesbaden 2005, S. XV.

22 Vgl. Schmidt-Beste im Vorwort zu Mendelssohn Bartholdy, *Sinfonie Nr. 3 a-Moll*, S. XXI, sowie Thomas Schmidt, „III. Werke. Sinfonien“, in: *Mendelssohn Handbuch*, hrsg. von Christiane Wiesenfeldt, Kassel u. a. 2020, S. 246–275, hier S. 264f.

23 Brief an die Mutter vom 19. Juli 1842, zitiert nach: Susanne Tomkovič/Christoph Koop/Sebastian Schmideler (Hrsg.), *März 1841 bis August 1842* (= Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe 8), Kassel u. a. 2013, S. 455.

24 Vgl. Todd, „Mendelssohn’s Ossianic Manner, with a New Source – On Lena’s Gloomy Heath“, in: *Mendelssohn and Schumann. Essays on Their Music and Its Context*, hrsg. von Jon W. Finson/R. Larry Todd, Durham 1984, S. 137–160, hier S. 152f.

25 Vgl. dazu auch Witte, „Zur Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns“, S. 120, sowie Fincher, „Zwischen absoluter und Programmmusik“, S. 114.

26 Vgl. Elaine Sisman, „Symphonies and the Public Display of Topics“, in: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, hrsg. von Danuta Mirka, Oxford 2014, S. 90–117, hier S. 100.

Eine kleine, aber nicht unbedeutende Ausnahme gibt es hinsichtlich dieser Enthaltbarkeit dennoch: Ein Blatt mit einer Vorbemerkung, das in dem von Mendelssohn begleiteten Erstdruck der Partitur enthalten ist und das auch Mendelssohns Wunsch, die vier Sätze ineinander übergehend zu spielen, beinhaltet, schließt eine weitere Anmerkung ein: „Für die Hörer kann der Inhalt der einzelnen Sätze auf dem Programm des Concertes angegeben werden wie folgt: SINFONIA. Introduction und Allegro agitato, Scherzo assai vivace, Adagio cantabile, Allegro guerriero und Finale maestoso.“<sup>27</sup> Abgesehen davon, dass dieses Vorblatt ein gewisses Bedürfnis dokumentiert, dem Publikum aufgrund der fehlenden Satzunterbrechungen einen – wenngleich bescheidenen – musikalischen Leitfaden an die Hand zu geben, involvieren die hier notierten Inhaltsangaben mitunter eine stärkere dramaturgisch-narrative Ebene als die in der Partitur verankerten Satzbezeichnungen (Andante con moto – Allegro un poco agitato; Vivace non troppo; Adagio; Allegro vivacissimo – Allegro maestoso assai).

Lässt man den schottischen Kontext für die a-Moll-Sinfonie gelten,<sup>28</sup> findet man demnach auch im insistierenden Marschrhythmus, den scharfen Intervallsprüngen und dem fugierten Zwischenteil des von Mendelssohn mit „Allegro guerriero“ überschriebenen Schlusssatzes die assoziative Verknüpfung von Schottland und Kriegerum – und erscheint nicht zuletzt das abschließende „Allegro maestoso assai“ in einem entsprechenden Licht. Für dieses zyklisch abrundende Finale hatte Mendelssohn eine ganz konkrete Vorstellung, wie es zu klingen habe, und war dafür sogar bereit, instrumentatorische Retuschen in Kauf zu nehmen. „Der Eintritt des letzten a dur 6/8 ist ohne Zweifel jetzt hundertmal besser instrumentirt. Manchmal ist man doch wie mit Blindheit geschlagen. Klingt die Melodie jetzt noch immer nicht ganz klar heraus, so laß die d Hörner stärker markiren. Und hilft auch das nicht, so autorisire ich Dich hiemit feierlich die 3 Paukenwirbel in den ersten 8 Tacten wegzulassen; aber dies letzte Mittel nur in der höchsten Noth! Ich hoffe, es braucht das nicht, und klingt jetzt ordentlich deutlich und stark wie ein Männerchor (so möchte ich's nämlich, und deswegen würd ich mich am Ende auch von der Pauke losreißen, so leid mir's thäte).“<sup>29</sup> So Mendelssohn an Ferdinand David, der in der Konzertsaison 1841/42 das Amt des Musikdirektors der Gewandhauskonzerte bekleidete. Wenig später bekräftigt er dieses Anliegen gegenüber seinem engen Freund und Mitglied der Musikdirektion Heinrich Conrad Schleinitz: „[...] und sag mir, ob der Anfang des a dur 6/8 am Schluß, jetzt deutlich und männerstimmig genug klingt.“<sup>30</sup>

Man braucht bei diesem imaginierten Männerchor nicht nach deutsch-patriotischen Wurzeln zu suchen.<sup>31</sup> Gerade im Zusammenhang mit dem „Allegro guerriero“ ist es naheliegender, dass sich dahinter schlicht die Idee eines Kriegerchores verbirgt, der in diesem Fall

27 Ein „Allegro guerriero e Finale“ steht auch in der Partiturabschrift der Royal Philharmonic Society. Vgl. den Kritischen Bericht in Mendelssohn, „Sinfonie Nr. 3 a-Moll“, S. 207 sowie S. 219.

28 Überzeugende Argumente dafür hat zuletzt auch Matthew Gelbart zusammengetragen: Matthew Gelbart, „Once More to Mendelssohn's Scotland: The Laws of Music, the Double Tonic, and the Sublimation of Modality“, in: *19th-Century Music* 37/1 (2013), S. 3–36.

29 Brief an Ferdinand David vom 12. März 1842, zitiert nach: Tomkovič/Koop/Schmideler (Hrsg.), *März 1841 bis August 1842*, S. 355.

30 Brief an Heinrich Conrad Schleinitz vom 16. März 1842, zitiert nach: Tomkovič/Koop/Schmideler (Hrsg.), *März 1841 bis August 1842*, S. 358.

31 Vgl. Mercer-Taylor, „Mendelssohn's ‚Scottish Symphony‘“, S. 77–82.

aufgrund der feierlichen Wendung als finaler Siegesgesang gedacht ist.<sup>32</sup> Jedenfalls deckt sich diese Interpretation, wie auch die noch folgenden Beispiele verdeutlichen werden, problemlos mit den in Kontinentaleuropa angeeigneten Vorstellungen vom schottischen Kriegshabitus – was letztlich wiederum einer Etikettierung der Sinfonie als eine „Schottische“ alles andere als zuwiderläuft.

Das reflexhafte Zusammendenken von Schottland mit Kriegerum und Schlachtgesängen lässt sich nicht nur bei Bruch und Mendelssohn beobachten. Als weiterer Zeuge ließe sich etwa Hector Berlioz anführen, der besonders als junger Komponist aus Walter Scotts Romanen Inspiration bezog. So setzen zwei seiner frühen Konzertouvertüren Lektüren aus der Feder des populären Autors in Musik: die *Grande ouverture de Waverley* (1827) sowie die *Intrata di Rob-Roy Mac Gregor* (1831). Beide Ouvertüren stellen über ihre klar zuzuordnenden Titel hinausgehend auf ihre Weise einen Bezug zum kriegerischen Hochland her. Musikalisch implizit löst Berlioz in der *Rob-Roy*-Ouvertüre die gängige Assoziation durch ein Volksliedzitat ein. Nach einem kurzen, fanfarenartigen Auftakt erklingt dort ab Takt 10 im vierstimmigen Hornsatz eine leicht abgewandelte Form des patriotischen „Scots Wha Hae“, melodisch eine historisch jüngere Variante von „Hey Tutti Taiti“, textlich eine Neuformung von Robert Burns, die allerdings weiterhin eine Ansprache von Robert I. vor der Schlacht in Bannockburn darstellen soll. Bei Berlioz durchzieht das kämpferische „Scots Wha Hae“, das der Komponist wohl aus einer französischen Überlieferung kannte,<sup>33</sup> als thematisches Motto die gesamte Ouvertüre, womit das rebellische Treiben des legendären Schelms und Volkshelden Rob Roy durch das den schottischen Unabhängigkeitswillen repräsentierende Liedzitat gleichsam in volkstümlich-martialischer Weise reflektiert wird. Dabei war es für Berlioz gar nicht notwendig, „d’entendre les paroles de ce chant montagnard pour reconnaître l’habitant des hautes terres s’applaudissant dans sa force et dans sa liberté“<sup>34</sup>.

Explizit, nämlich aufgrund handschriftlicher Paratexte, manifestiert sich der Bezug in der *Waverley*-Ouvertüre. Nach Abschluss der Komposition begnügte sich Berlioz zwar mit einem lediglich zweizeiligen Motto aus Scotts gleichnamigen Roman, das er dem Notentext voranstellte und das nur noch andeutend auf den Rang kriegerischer Taten verweist: „Dreams of love and lady’s charms / Give place to honour and to arms.“ Die Titelseite des Autographs verrät jedoch, dass sich Berlioz während des Schaffensprozesses weitaus eingehender und programmatischer mit der Romanvorlage auseinandersetzte. Denn auf der entsprechenden Manuskriptseite sind längere Passagen aus Scotts Erstling *Waverley or ’Tis Sixty Years Since* (1814) zitiert, die vermutlich das inhaltliche Programm des musikalischen Geschehens spiegeln, von Berlioz zuletzt aber zugunsten des prägnanteren Mottos gestrichen wurden. Der ausführlichste Abschnitt dreht sich dabei um den weihevollen Moment kurz vor der Schlacht und das sich anschließende Angriffsfurioso. Diese Szene nach Walter Scott sei hier in voller Länge wiedergegeben, weil sie doch ziemlich genau mit der oben beschriebenen „highland charge“ korrespondiert:

32 Vgl. auch Witte, „Zur Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns“, S. 125, sowie Konold, *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys*, S. 336.

33 Vgl. Diana Bickley im Vorwort zu Hector Berlioz, „Intrata di Rob Roy Mac Gregor“, in: *Overtures*, hrsg. von Diana Bickley (= Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works 20), Kassel u. a. 2000, S. XXVI.

34 Hector Berlioz, *La critique musicale*, Bd. 1: 1823–1834, hrsg. von H. Robert Cohen/Yves Gérard, Paris 1996, S. 64.

„Il y eut alors un silence imposant d'environ trois minutes, pendant lequel les montagnards, se découvrant la tête, levèrent les yeux au ciel, et prononcèrent une courte prière. [...] Waverley sentit alors battre son cœur, comme s'il eût voulu s'échapper de son sein. Ce n'étoit ni la crainte, ni l'ardeur du combat; c'étoit un mélange de ces deux sentiments qui l'étourdit d'abord et lui causa une espèce de délire. Le son des instruments de guerre augmentoit encore son enthousiasme. Les Clans s'avancèrent en bon ordre; chaque colonne fondit sur l'ennemi; le murmure de leurs voix réunies se changea bientôt en sauvages clameurs...

„En avant, enfans d'Ivor“, s'écria Fergus; „laissez-vous les Camérons répandre le premier sang?“  
Ils se précipitèrent avec des cris effrayants...“<sup>35</sup>

In der musikalischen Umsetzung durch Berlioz fällt diese Szene freilich nicht so explizit und drastisch aus wie bei Scott, sondern diffundiert vielmehr in ein zugleich ungestüm-rasendes und enthusiastisierendes Allegro, das den dramaturgischen Gegenpart zum anfänglichen Liebesträumen der schwärmerischen Fagotte und Violoncelli einnimmt.

Diese angeführten Beispiele von Bruch, Mendelssohn und Berlioz konstituieren keinen einheitlichen musikalischen Topos im engeren Sinne, dem ein übereinstimmend ausgeformter Stil zugrunde läge.<sup>36</sup> Der Topos – im Folgenden hauptsächlich in einem allgemeinen Sinn verstanden als Konvention und Bedeutungsträger, als Gegenstand musikalischen Diskurses – liegt hier zunächst in der Verknüpfung von Schottland und Kriegerum, die in der jeweiligen musikalischen Umsetzung einige gemeinsame Nenner zeitigt. Allen Beispielen gemein ist der Marsch als zeitweilige rhythmische und charakteristische Folie. Hinzu kommen der Hornklang, der bei Mendelssohn und Berlioz eine wesentliche Rolle spielt, die prominente Verwendung der Harfe bei Bruch und Berlioz oder die instrumentale Imitation des Männerchors wiederum bei Mendelssohn und Bruch. Alle diese Parameter sind für sich genommen bereits topische Elemente, die für Assoziationen wie Jagd, Natur, Bardentum, Kriegerum, Volkstümlichkeit oder Geschichtlichkeit im Allgemeinen stehen können, aber noch keineswegs geographisch determiniert sind. Die Verbindung zu Schottland ergibt sich primär mittels Paratexten (*Schottische Fantasie*, *Rob Roy*, *Waverley*) oder sekundär, wie im

35 Zitiert nach Bickley im Vorwort zu Berlioz, „Grande ouverture de Waverley“, in: *Overtures*, S. XVI. Berlioz selbst zitiert nach der 1822 erschienenen Übersetzung von Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret.

36 Musikalische Topoi sind zunächst vor allem für die „klassische“ Musik des 18. Jahrhunderts untersucht worden (vgl. dazu u. a. Leonard Ratner, „Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas“, in: *Early Music* 19/4 (1991), S. 615–619; Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton 1991; sowie *The Oxford Handbook of Topic Theory*, hrsg. von Danuta Mirka, Oxford 2014). Ein Konsens in der Definition von Topoi ist allerdings nicht auszumachen. Während für Ratner ein Topos ein Stil, Typus oder auch eine Figur oder ein Prozess sein kann, und Agawu das Konzept um Aspekte wie den Affekt oder melodische Figuren erweitert hat, wird im Oxford Handbook eine wesentlich striktere Definition angestrebt, die maßgeblich auf einer „cross-reference“ zwischen Genre/Gattung und Stil aufbaut. Eine solche limitierte Sichtweise scheint jedoch für das 19. Jahrhundert wenig praktikabel. Es stellen sich einige Schwierigkeiten, nicht nur weil u. a. durch die veränderten sozialen und künstlerischen Kontexte keine diskursive Kontinuität (z. B. in der Interpretation eines bestimmten musikalischen Topos) gegeben ist und durch die erweiterten Ausdrucksmittel viele neue Topoi entstanden sind. Eine problematische Unschärfe zeigt sich insbesondere bei der Grenzziehung zwischen Topoi und Tonmalerei, was sich bei der Programmmusik akut zuspitzt. Ein Blick auf die von Agawu und anderen zusammengetragenen neuen Topoi des 19. Jahrhunderts offenbart zudem, dass die einzelnen Kategorien idealisiert und auf kompositorischer Basis nicht gerade griffig, sondern miteinander schwerlich voneinander unterscheidbar sind: z. B. Gypsy music vs. Style hongrois; Lamenting vs. Lugubrious Style; Demonic style vs. Totentanz (vgl. dazu Julian Horton, „Listening to Topics in the Nineteenth Century“, in: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, S. 642–663, hier S. 642ff.).



Falle von Bruch und Berlioz, durch das eingebettete Volkslied, das als semantischer Bedeutungsträger fungiert. Herkunft und Text des Liedes fixieren dort implizit Ort und Handlung des volkstümlichen Kontextes. Um diesen Kontext decodieren zu können, muss der Rezipient freilich über entsprechendes Wissen verfügen. Ebenso wenig liefert das „Allegro guerriero“ per se über das Kriegerische hinaus weitere Zuordnungspunkte, weshalb Mendelssohn diesen Satztitle im Gegensatz zu einem auf Schottland verweisenden Beinamen beibehalten konnte, ohne die inhaltliche Rezeption der Sinfonie in allzu enge Bahnen zu lenken.

Bleibt die kompositorische Verbindung von Schottland und Kriegerum in den genannten Instrumentalwerken von Bruch, Mendelssohn und Berlioz relativ allgemein und vermittelt, so fördert ein Blick auf das Medium der Oper einen wesentlich ausgeprägteren Topos schottisch-keltischer Krieger und Barden zutage – zumal dort die visuelle Ebene hinzukommt und der Chorgesang realiter präsent ist. Zu den bekanntesten und meist aufgeführten Opern, die sich eines schottischen Sujets annehmen, gehört zweifelsohne Gioachino Rossinis 1819 entstandene Opera seria *La donna del lago* nach dem 1810 publizierten epischen Gedicht *The Lady of the Lake* von Walter Scott. Im Finale des ersten Akts versammeln sich die rebellierenden Bergbewohner unter der Führung Rodrigos (Roderik Dhu), um sich gegen den drohenden Angriff königlicher Truppen vorzubereiten. Nach einer solistischen Introduction der Harfe stimmt der Chor der Barden ein – ein martialischer, von punktierten Rhythmen geprägter Unisono-Gesang, dessen Hauptmelodie mehrfach wiederkehrt und dabei eine musikalische Steigerung erfährt. Zunächst singen nur die Bässe,<sup>37</sup> worauf die Tenöre hinzutreten, während die Harfe und die zupfenden Streichinstrumente das bardische Saitenspiel nachahmen. Nach zweifacher Ausführung und einem Intermezzo durch den Mezzosopran (Albina) und den Frauenchor legt Rossini zur Klimax hin beide Chöre konventionsgemäß zusammen und lässt das gesamte Orchester mitsamt Schlagwerk wuchtige Akkorde auf die beiden betonten Taktzeiten markieren (Notenbeispiel 1).

Die Regieanweisung zu den drei Tuttiakkorden in der Einleitung zu dieser Szene lässt dabei keine Missverständnisse zu, wie die stampfenden Akkordschläge des Kriegerchores zu interpretieren sind: „Un capitano reca e solleva in alto un grande scudo [...] secondo la tradizione degli antichi Brettoni. Rodrigo colla sua lancia vi batte sopra tre volte. Rispondono egualmente tutti i guerrieri, battendo le aste su loro scudi.“<sup>38</sup> Die permanenten Akkordschläge im Orchestertutti sollen demnach ein antikes keltisches Ritual des Schildhauens illustrieren, ein tosendes Gebaren zwecks eigener Erbauung.

Bemerkenswert ist nun aber, dass Rossini nicht der erste ist, der einen solchen von Tutischlägen umrahmten Hymnus in einem schottisch-keltischen Kontext inszeniert. Möglicherweise kannte Rossini seinerseits die im Sommer 1804 uraufgeführte Oper *Ossian, ou Les Bardes* von Jean-François Lesueur, ein in Paris – unter anderem dank der Förderung Napoleons – äußerst erfolgreiches Werk, das nicht nur als früher Vorläufer der Grand Opéra gilt, sondern gerade auch die Kategorie der Ossian-Opern paradigmatisch vertritt.<sup>39</sup> Lesueur

37 In einer Librettoversion von 1819 wird an dieser Stelle sogar nur „un primo bardo“ als Vorsänger verlangt, bevor dann „gli altri Bardi“ in den Gesang einstimmen (vgl. Gioachino Rossini, *La donna del lago*, hrsg. von Philipp Gossett [= Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini 1/29], Mailand 1990, S. 513).

38 Rossini, „La donna del lago“, S. 509f.

39 Gemäß Loewenberg wurde die Oper in Paris bis 1817 regelmäßig inszeniert, erfuhr außerhalb dieser Metropole aber keine Aufführung (Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Bd. 1: Text, Genf 2<sup>1955</sup>, Sp. 582). Ausführlicher zu Lesueurs Oper: Jahrmärker, *Ossian – eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800*, S. 87–154, und Annelies Andries, „Uniting the Arts to Stage the

Coro di Bardi + Coro di Donne

*ff* Oh fi - gli d'E- roi! Ro - dri - go è con\_ voi. l'u-

*ff* VI./Bl. *ff*

*Hrf.* *ff*

li - vo al l'al - lo - ro su - ce - der\_ sa - prà.

re - te, strug - ge - te il vo - stro op - pres - sor.

cor-

Notenbeispiel 1: Gioachino Rossini, *La donna del lago*, 1. Akt, Nr. 7, T. 497–504

interessierte sich bei der dramaturgischen und kompositorischen Konzeptionierung weniger für einzelne historische Ereignisse als für die Sitten und Bräuche jener Zeit und setzte sich

Nation: Le Scur's Ossian (1804) in Napoleonic Paris“, in: *Cambridge Opera Journal* 32/2–3 (2019), S. 153–187.

dafür nicht nur intensiv mit Macphersons Texten auseinander, sondern studierte zudem gelehrte Schriften über keltische Geschichte und konsultierte mutmaßlich auch Jean-Benjamin Labordes *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780), der zwar keine Beispiele ossianischer, dafür aber etlicher nordischer Weisen, zusammengetragen vom Dänen Johann Ernst Hartmann, beinhaltet, um ebenso in melodischer Hinsicht eine passende archaisierende Färbung kreieren zu können.<sup>40</sup> Als Textgrundlage diente seinen Librettisten Alphonse François Palat-Dercy and Jacques-Marie Deschamps schließlich das epische Gedicht *Calthon and Colmal* von Macpherson. Darin stehen sich die Stämme der einheimischen Kaledonier und der invasiven Skandinavier gegenüber. Mehrfach betreten Bardenchöre die Bühne, und bereits im ersten Akt lässt Lesueur die Skandinavier einen als Wechselgesang angelegten „Chant de guerre“ anstimmen (Notenbeispiel 2).

Die kompositorischen Parallelen zu Rossini sind frappant, sogar die weitgehende harmonische Reduktion auf I–V Kadenz in derselben Tonart Es-Dur gleicht sich. Die Einstimmigkeit des Chors ist diesmal zwar nicht mit letzter Konsequenz gehandhabt, dafür wird der melodische Duktus stark zurückgenommen, um wohl – im Gegensatz zu Rossinis doch ziemlich sanglicher Partie – das Moment der Rezitation verstärkt zur Geltung zu bringen. Im Orchestersatz kombiniert Lesueur außerdem die harfenartige Figuration der tieferen Streicher zeitgleich mit den wuchtigen Akkorden auf den Taktschwerpunkt.

Beide Beispiele verwenden die gleichen drei Komponenten für die musikalische Konfiguration des Krieger- und Bardenchores. Eine erste, grundlegende Komponente ist der Männerchor, wie er auch bei Mendelssohn, Berlioz und Bruch angedacht ist. Dieser Männerchor wird bei Lesueur und Rossini, um neben der üblicherweise intendierten Verbildlichung der unbezwingbaren Einigkeit womöglich auch den Eindruck des Altertümlichen zu beschwören, ganz oder weitgehend im unisono gesetzt, in der Textvertonung syllabisch-deklamierend gehandhabt sowie harmonisch auf einfachste Mittel begrenzt. Ein zweiter Bestandteil liegt sodann in der auf das Bardentum verweisenden Harfe respektive in der ihrer Spielweise nachgeahmten Begleitung in Form ausgeschriebener Arpeggi. Und als dritte Ingredienz kommen schließlich die in gleichbleibender Schlagkadenz und Tonlänge sich wiederholenden Tuttiakkorde hinzu, die das rituelle Schildschlagen symbolisieren.

Diese einzelnen kompositorischen Aspekte für sich genommen funktionieren auch hier wiederum nicht als Alleinstellungsmerkmal für genuin schottische oder keltische Traditionen. Chöre im Unisono sind in der Oper buchstäblich massenhaft auffindbar, und selbst die permanenten Tuttiakkorde, die hier an eine ganz konkrete außermusikalische Idee gekoppelt sind, können ohne die bei Lesueur und Rossini intendierte semantische Aufladung so ziemlich universal eingesetzt werden, gehören grundsätzlich zur konventionellen Operschreibe unabhängig von martialischer oder pompöser Dramaturgie (wobei vielleicht hinsichtlich der rhythmischen Regelmäßigkeit solcher Akkorde immerhin differenziert werden könnte). Erst das Zusammenspiel aller drei Faktoren in ihrer Gesamtkonstellation generiert den spezifischen ikonischen Topos, der das vorgestellte Kriegsritual mit musikalischen Mitteln bewerkstelligt: Gesang und Harfe repräsentieren die vom Saitenspiel begleiteten Schlachtlieder der Krieger und Barden, derweil die Tuttiakkorde das geräuschvolle Hämmern auf die Schilde imitieren (das in einer Inszenierung freilich zusätzlich durch effektives Schlagen auch den Status der Repräsentation annehmen kann).

40 Jahrmärker, *Ossian – eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800*, S. 101 und S.120.

Chef des Scandinaves

a - ni - més par la  
a - ni - més par la gloi - re

VI./Bl.  
Cb./Vla.

gloi - re nous al - lons sur tes pas  
vous al - lez sur mes pas ou

Notenbeispiel 2: Jean-François Lesueur, *Ossian, ou Les Bardes*, 1. Akt, 6. Szene, T. 8–16

In beiden Beispielen ist der Marsch als unterliegende Folie präsent. Allerdings wird der Topos des Militärischen nicht im konventionellen Sinne des 18. Jahrhunderts evoziert, denn weder kleine Trommel noch Trompete, die beiden typischen musikalischen Insignien für Krieg und Militär,<sup>41</sup> sind hier involviert. Die Märsche sind außerdem weniger geschwind und furios als vielmehr feierlich und erhaben. Vom Marschtypus her entsprechen die genannten Szenen (notabene im 4/4-Takt und nicht im 2/4) einem Prozessionsmarsch oder zeremoniellen Marsch, der in der Oper häufig mit dem Aufzug von Personengruppen verbunden ist.

41 Vgl. Andrew Haringer, „Hunt, Military, and Pastoral Topics“, in: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, S. 194–213, hier S. 197.

Dass sich mit Lesueur und Rossini möglicherweise eine musiktheatralische Konvention, gleichsam eine akzeptierte Formel für ein schottisch-nordisches Pendant – strikter in der kompositorischen Ausführung zwar, aber ohne eigene Stilbezeichnung (à la) – zum bekannteren und historisch älteren Typus des Alla-turca-Marsches herauszubilden begann, soll zunächst ein drittes und letztes Beispiel aus dem Opernfundus verdeutlichen (wobei freilich nicht auszuschließen ist, dass dafür noch weitere Exempel existieren). In der Zweitfassung seiner Oper *Macbeth*, 1865 in Paris am Théâtre-Lyrique uraufgeführt, präsentiert Giuseppe Verdi im Finale des vierten Akts, das er komplett neu schrieb, seine Aneignung dieser musikalischen Konfiguration: Nachdem der Tyrann Macbeth geschlagen ist, zelebrieren Macduff und seine Gefolgschaft den Sieg ihres Rachefeldzuges. Der Triumphgesang („inno di vittoria“) wird zunächst allein von den Barden (die als solche bei Shakespeare gar nicht vorkommen) intoniert, ein zwar nicht im unisono, sondern in Terzabständen, immerhin aber homorhythmisch geführtes Allegro „con entusiasmo, marcato e fiero“, das wie gehabt von Akkorden der Holzbläser und gezupften Streichern umrahmt wird. Zur obligaten Schlusssteigerung hin stimmen schließlich die Barden und Soldaten gemeinsam in den Jubel ein, wobei sich die anfänglich den Barden vorbehaltene, leise Zupfbegleitung just in diesem Moment zu wuchtigen Tuttiakkorden im Fortissimo wandelt.

Coro di Bardi, Coro di Soldati

*ff* Il pro - de e-roe e-gl'è che spen - se il tra - di

*Str./Hrn./Cimb.*  
*ff*

tor! La Pa - - tria, il Re sal - vò;

Notenbeispiel 3: Giuseppe Verdi, *Macbeth*, 4. Akt, Nr. 22, T. 83–88

Vom melodischen Duktus her siedelt sich Verdi zwischen Rossini und Lesueur an – die rhythmische Struktur in den ersten Takten ist trotz der diminuierten Punktierung praktisch identisch mit Rossini –, während er in harmonischer Hinsicht noch reduktionistischer verfährt, indem er vorwiegend auf a-Moll verharrt, einer für das Evozieren schottischer Stimmung häufig verwendeten Tonart. Aufgrund des raschen Tempos verliert die Szene bei Verdi gegenüber Rossini und Lesueur von ihrer stampfenden Wuchtigkeit, die dem Schildhauen entspräche. (Ob die sich von Lesueur über Rossini zu Verdi verdoppelnde Häufigkeit der Tuttischläge pro Takt eine reine Koinzidenz darstellt oder Absicht ist?). Verdi entfernt sich tempomäßig also von dem von seinen Vorgängern geschaffenen Topos, zudem ist auch die die Harfe imitierende Begleitfigur anders gehandhabt und fungiert der Bardenchor nicht mehr als alleiniger Melodieträger, sondern wird schon von Beginn an durch Klarinetten und Fagotte unterstützt. Ungeachtet dieser mit eigener Idiomatik „verwässerten“ Konturen legt der dramaturgisch-geographische Kontext nahe, dass sich Verdi an den etablierten Topos aus *Ossian, ou Les Bardes* und *La donna del lago* anlehnt. Vor allem, da er diese Szene erst in der Zweitfassung für Paris einbaut, wo das musikalische Lokalkolorit traditionellerweise eine größere Rolle spielte als auf den italienischen Bühnen gerade zu Zeiten der Erstfassung. Erst in dieser Überarbeitung schien Verdi in kompositorischer Hinsicht überhaupt eine schottische Färbung – wenn auch insgesamt in geringfügigem Maße – angestrebt zu haben und konsultierte möglicherweise sogar Lesueurs Partitur.<sup>42</sup> In Bezug auf Rossini ist es außerdem nicht undenkbar, dass Verdi in seinem einzigen Bühnenwerk mit genuin schottischem Sujet eine kleine Reverenz an die wohl bekannteste Schottland-Oper anbringen wollte, zumal Rossinis Bardenchor in Italien längst einige Bekanntheit erlangt und auch verschiedene Bearbeitungen erfahren hatte.<sup>43</sup> So oder so geht Verdi auf subtile Art und Weise vor und es ist nicht anzunehmen, dass er es darauf anlegte, dass das Publikum all die dargelegten Implikationen ohne weiteres erkannte oder dass diese auf der Bühne unbedingt expliziert werden sollten.

Es bleibt schließlich die Frage, wo die literarische oder historische Quelle dieses mehrheitlich übereinstimmend angewandten Topos liegt – umso mehr, als die drei erwähnten Opern einen komplett unterschiedlichen Handlungskontext aufweisen. Abgesehen davon, dass mit Macpherson, Scott und Shakespeare drei verschiedene Autoren als Textlieferanten fungierten, erweist sich auch der historische Rahmen als völlig divers: *Ossian, ou Les Bardes* spielt im Kaledonien des 3. Jahrhunderts, *Macbeth* rankt sich um den zur ersten Jahrtausendwende regierenden gleichnamigen Schottenkönig, und Scotts *Lady of the Lake* schließlich ist in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angesiedelt.

Bei Scott werden zwar zahlreiche schottische Klischees bedient, darunter Schlachtrufe oder Kriegsgesänge. Bei Shakespeare findet sich derweil kriegerisches Trommelschlagen zuhauf. Doch weder Scott noch Shakespeare schildern Szenen, die mit jenen des Schildschlagens unmittelbar vergleichbar wären. Als einzige Option verbleiben daher Macphersons *Poems of Ossian*, auf die sich Lesueurs Libretto unmittelbar bezieht. Tatsächlich begegnet dort

42 Vgl. Rodney Stenning Edgecombe, der in *Ossian, ou Les Bardes* eine potentielle „Urquelle“ sieht für Verdis 1865 vorgenommene Revisionen im Finale, bei denen auch der bei Lesueur vorkommende schottische Strathspey eine Rolle gespielt haben könnte. (Vgl. Rodney Stenning Edgecombe, „Verdi and Le Sueur. A Note on the Final Chorus in *Macbeth*“, in: *The Opera Quarterly* 21/2 (2005), S. 222–226, insbesondere S. 224ff.).

43 Vgl. H. Colin Slim im Vorwort zu Rossini, „*La donna del lago*“, S. XXXI, sowie Richard Osborne, *Rossini – Leben und Werk*, übers. von Grete Wehmeyer, München 1988, S. 258.

dieser kultische Akt in etlichen Gesängen, er diene laut Ossian den alten Kelten einerseits als eine Art Kriegsparole, als ein Signal für die bevorstehende Schlacht, andererseits als psychologisches Mittel der gegnerischen Einschüchterung oder eigenen Erhebung. Im Heldengedicht *Temora* beispielsweise liest man: „Plötzlich begannen zumal die Barden auf Lena den Sang. Dazwischen schlugen die Schaaren von Weile zu Weile den Schild.“ In *Kathloda* heisst es: „Freudig sammelten sich die Krieger des fürchterlichen Anblicks um ihn [Trenmor] her, und schlugen frohlockend an ihre Schild.“ Und in *Fingal* findet sich folgende Stelle: „Geh, Konnal! und klopfe auf den Schild Kaithbats; dort hängt er zwischen den Lanzen. Erweck mit dem Klang meine Krieger zu den Schlachten für Erin.“<sup>44</sup> Aufgrund der zitierten Passagen konstatierte der mit Macpherson befreundete Hugh Blair in seiner *Critical dissertation on the poems of Ossian* über das keltische Kriegsgebaren: „In their battles, it is evident that drums, trumpets or bagpipes, were not known or used. They had no expedient for giving the military alarms but striking a shield or raising a loud cry.“<sup>45</sup> Besonders berüchtigt war angeblich der Schild Trenmors, eines Vorfaters von Fingal. Selbst Rossini war fasziniert von ihm und verlangte für die Kulisse – obwohl seine Oper rein handlungstechnisch mit Ossian nichts zu tun hatte – explizit danach: Eine Requisitenliste für die Pariser Vorstellung von 1824 fordert „le Grand Bouclier de *Tremmor*, dont il est question dans les poésies d'Ossian, sur quel les dits soldats frappent, dans un moment convenu, avec leurs lances“<sup>46</sup>.

Das symbolträchtige Schildschlagen lässt sich aber interessanterweise noch weiter und vor allem in die historische Wirklichkeit zurückverfolgen. In der Debatte um die Authentizität der ossianischen Dichtungen geht oft vergessen, dass es sich bei den von Macpherson vorgelegten Texten nicht um ausschließliche Fälschungen handelt, sondern der Autor zu einem nicht unerheblichen Anteil auf genuines Material – schriftlich oder mündlich tradiert – zurückgriff, das er dann stellenweise bearbeitete oder ergänzte.<sup>47</sup> Aufgrund seines Studiums antiker Quellen wird er daher mit Bestimmtheit auch über Kenntnis römischer Geschichtsschreiber verfügt haben. In einem Epitom des Historikers Cassius Dio, überliefert durch den byzantinischen Mönch Xiphilinos, liest man nämlich über die auf der Insel siedelnden Kaledonier: „Their weapons consist of a shield and a short spear with a bronze ‚apple‘ at the end of the shaft which is designed to make a loud noise when shaken and thus terrify the enemy.“<sup>48</sup> Solche Speere sind durch archäologische Funde bestätigt. Und ein ähnliches Zeugnis – allerdings in Bezug auf die iberischen Kelten – liefert die im 1. Jahrhun-

44 Alle Beispiele zitiert nach Wolf Gerhard Schmidt, *‚Homer des Nordens‘ und ‚Mutter der Romantik‘. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*, Bd. 3: Kommentierte Neuauflage deutscher Übersetzungen, Berlin/New York 2003, S. 451, 173 und 286. Weitere Beispiele ließen sich anführen.

45 Hugh Blair, *A critical dissertation on the poems of Ossian, the son of Fingal*, London 1763, S. 18.

46 Zitiert nach Slim im Vorwort zu Rossini, „La donna del lago“, S. XXII.

47 Vgl. zur Authentizitätsdebatte u. a. Howard Gaskill, „Ossian‘ Macpherson: Towards a Rehabilitation“, in: *Comparative Criticism*, Bd. 8, hrsg. von Elinor Shaffer, Cambridge 1986, S. 113–146; Donald E. Meek, „The Gaelic Ballad of Scotland: Creativity and Adaption“, in: *Ossian Revisited*, hrsg. von Howard Gaskill, Edinburgh 1991, S. 19–48; sowie Lea Ní Mhúngaile, „Ossian and the Gaelic World“, in: *The International Companion to James Macpherson and the Poems of Ossian*, hrsg. von Dafydd Moore, Glasgow 2017, S. 26–38.

48 Zitiert nach Stanley Ireland, *Roman Britain. A Sourcebook*, London u. a. 21996, S. 23f.

dert n. Chr. verfasste *Punica* des Silius Italicus, die von mit rhythmischem Aufstampfen und Schildschlagen verbundenen Schlachtgesängen berichtet.<sup>49</sup>

Bei Macpherson werden solche antiken Quellen freilich romantisiert und mitunter pathetisch aufgeladen. Entscheidend ist aber, dass er offensichtlich das vermittelnde Glied zwischen historischer Realität und künstlerischer Formung bildete und mit seinen ossianischen Dichtungen eine spezifische Vorstellung von keltisch-schottischer Kriegskunst etablierte, die glaubhaft erschien und die über den literarischen Kulturtransfer den Weg in die Oper fand, wo diese Vorstellung wiederum als exotisches und zugleich Authentizität beanspruchendes Lokalkolorit fungierte.<sup>50</sup> Nichtsdestotrotz vermischen sich auf der Bühne und in der Musik offensichtlich Epochen und Völkersitten sowie Krieger und Barden in relativ unreflektierter Weise, während zudem originale Namen der Konvention folgend ungehemmt italianisiert werden. Die musikalische Projektion erfolgt jeweils in einer künstlerischen Brechung (ähnlich wie auch bei den historische Fakten und Klischees vermengenden Alla-turca-Stücken), der Schlachtgesang ist oftmals weniger Gebrüll oder Schrei als sangliche Rezitation, die sich am Bild der Barden orientiert, kompositorisch umgesetzt mit mehr oder weniger archaisierenden Mitteln. Der Bardenchor und das Schildschlagen verschmelzen so zu einer musikalischen Metapher.

Diese in der Oper etablierte Metapher potenzierte schließlich in ihrem Effekt – wiederum übertragen auf die Instrumentalmusik und damit auf die reine Ebene der Imitation – der dänische Komponist Niels Gade. In seinen frühen Jahren wesentlich von Mendelssohns Orchesterwerken beeinflusst, verfasste Gade Ende 1840 / Anfang 1841 seine Konzertouvertüre *Nachklänge von Ossian* op. 1 in a-Moll, mit der er wenige Monate später einen vom Kopenhagener Musikverein ausgeschriebenen Kompositionswettbewerb für sich entscheiden konnte und damit seinen internationalen Durchbruch einleitete.<sup>51</sup> Nach einem leisen und allmählichen Hinübergleiten in die ferne Klangwelt Ossians, folgt in der zyklisch angelegten Ouvertüre eine ahnungsvolle Melodie in den Celli, die sich schließlich zu einem gewaltigen, von den Bläsern intonierten Hymnus im unisono<sup>52</sup> steigert, der prominent mit Akkordschlägen unterlegt ist. Alle drei Komponenten des soeben besprochenen Barden-/Kriegerchores sind bei Gade markant ausgeprägt, ebenso ist die Harfe im Orchesterapparat enthalten (Notenbeispiel 4).

Dank eines Kompositionstagebuches, das Gade zu jener Zeit führte und das mit unterschiedlichen Projektskizzen befüllt ist, ließe sich auch ohne die zuvor angeführten Beispiele aus der Oper aufschlüsseln, welche poetische Idee dahintersteckt. Gade zitiert nämlich in seinem Manuskript – ähnlich wie Berlioz in seiner *Waverley*-Ouvertüre – mehrere Textpassagen aus den ossianischen Gesängen, die dem Formverlauf der Ouvertüre entsprechen.

49 Sil. Ital. III 346ff.: „[...] barbara nunc patriis ululante carmina linguis, nunc, pedis alterno percussa verbera terra, ad numerum resonans gaudentem plaudere caetras.“ (Vgl. auch Lorenz Diefenbach, *Origines Europaeae. Die alten Völker Europas mit ihren Sippen und Nachbarn*, Frankfurt am Main 1861, S. 176.)

50 Nicht auszuschließen ist selbstverständlich, dass die Komponisten selbst über historisches Wissen verfügten oder wenigstens mit der jüngeren Vergangenheit Schottlands bekannt waren.

51 Für das Folgende vgl. ausführlicher Matter, *Niels W. Gade und der ‚nordische Ton‘*, S. 16–37.

52 Übrigens hatte Friedrich Gustav Schilling bloß ein Jahr vor der Erstaufführung der *Nachklänge von Ossian* in Leipzig in seinem Lexikon der Tonkunst den Befund festgehalten, dass „alle keltischen Gesänge [...] vollkommen unisonisch gesungen worden seien“ (vgl. Friedrich Gustav Schilling, „s.v. Kelten – keltische Musik“, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 4, Stuttgart 1841, S. 74).



Ob./Kl./Fg./Hrn./Pos.

*ff marcato*

Str./Hrf.

Trp. 3

Notenbeispiel 4: Niels Wilhelm Gade, *Nachklänge von Ossian*, Takte 59–77

In Bezug auf den „marcato“ vorgetragenen Hymnus steht im Tagebuch der Vermerk: „Mit einem Male bricht er hervor, der Gesang unserer Barden: die Riesen schlugen gegen ihre Schilde.“<sup>53</sup> Dass dieser Bardenchor zudem gleichsam die Schlacht ankündigt, legt die anschließende Trompetenfanfare nahe, die in einen furiosen Mittelteil überleitet.

Die programmatische Idee ist demnach – wenig erstaunlich – deckungsgleich mit jener von Lesueur, Rossini und Verdi, und es ist nicht ausgeschlossen, dass sich dieser Topos im Wesentlichen durch referentielles Komponieren formiert hat, also quasi durch stetiges Fortschreiben. Da Gade als Musikstudent ab Februar 1834 seine ersten Erfahrungen im Orchestergraben des dänischen Königlichen Theaters sammelte, ist es denkbar, dass er sich die Vorlage dazu ebendort aneignete. Dafür käme freilich nur Rossinis *La donna del lago* in

53 „Med eet frembryder vore Bardenes sange paa: Kæmperne sloge deres Skjold.“ (zitiert nach Finn Mathiassen im Vorwort zu Niels W. Gade, „Efterklange af Ossian“, in: *Concert Overtures op. 1, 7, 14*, hrsg. von Finn Mathiassen (= Niels W. Gade. Works I/9), Kopenhagen 2002, S. Xlf. Weiterführend zu Gades Kompositionstagebuch und seinen frühen Experimenten mit Musik und Poesie: Anna Harwell Celenza, *The early works of Niels W. Gade. In search of the poetic*, Aldershot 2001.

Frage, die in Kopenhagen 1828 ihre Premiere feierte und danach bis in die Spielzeit von 1833/34 (September bis Mai) insgesamt achtzehn Mal inszeniert wurde.<sup>54</sup>

Zwar greift Gade in seinem Opus 1 offensichtlich auf ein vorgeformtes musikalisches Konstrukt zurück, doch beinhaltet seine Aneignung nochmals eine kompositorische Zuspitzung, die das archaisierende Moment verstärkt – zum einen dadurch, dass Gade an dieser Stelle mit „Ramund var sig en bedre mand“ ein altdänisches, pentatonisch angehauchtes Heldenlied paraphrasiert,<sup>55</sup> zum anderen, indem er die harmonische Unterlegung mit einem eigentümlichen Stufenreichtum versieht, der zwischen den Paralleltonarten a-Moll und C-Dur oszilliert.

Besonders in Leipzig wurde diese Musik – zugegebenermaßen nicht allein aufgrund des hier besprochenen Bardenchores – als authentischer Ausdruck eines Nordländers empfunden. Robert Schumann und andere Kritiker feierten den „nordischen Charakter“, den sie in Gades Werken wahrnahmen, und sahen das National-Volkstümliche auf noch nie dagewesene Art und Weise mit der Sinfonik verquickt.<sup>56</sup> Die Überführung des schottisch-keltischen Sujets in die übergeordnete Vorstellungswelt des Nordischen durch die Leipziger Rezeption belegt dabei die eingangs angesprochene enge Verwandtschaft der beiden Themenkreise, die sich auch auf kompositorischer Ebene kaum auseinanderdividieren lassen. Bereits Gades Integration eines altdänischen Lieds in das ossianische Sujet seiner Ouvertüre legt Zeugnis davon ab. Ein weiteres Beispiel sind die diversen stilistischen und formalen Parallelen – u. a. Tonartwahl, Kadenzprogressionen, orchestrale Timbres oder Schlussgestaltung<sup>57</sup> – zwischen den „ossianischen“ oder „schottischen“ Kompositionen Gades und Mendelssohns, dessen Werke jedoch von der zeitgenössischen Rezeption nicht als nordisch apostrophiert wurden. Die an solche Zuschreibungen gekoppelten Wahrnehmungs- und Diskursmechanismen sind oft ziemlich vertrackt und dementsprechende Etikettierungen nicht allein durch das kompositorische Material bestimmt, sondern von weiteren Faktoren, wie etwa der Herkunft eines Komponisten oder spezifischen Rezeptionseinstellungen, abhängig. Die feingliedrige Unterscheidung zwischen den Topoi des Nordischen, Schottischen oder Ossianischen spielt sich demnach weniger auf der kompositorischen als auf der Ebene der Rezeption ab, die außer von musikalischen Aspekten auch von Faktoren wie Bildung, Wissen, Erwartung oder Sehnsüchten und Vorlieben beeinflusst ist.

Gade jedenfalls schien gerade in seinem Bardenchor ein Indiz für den unverhofften und maßgeblich dem „nordischen Charakter“ seiner Musik geschuldeten Erfolg erkannt zu haben, und möglicherweise wurde ihm das von Seiten der Rezipienten gleichermaßen kommuniziert. Ansonsten wäre es kaum erklärlich, weshalb er in den folgenden Jahren aus dieser Konfiguration von Unisono-Melodie und stampfenden Orchesterakkorden ein regelrechtes Markenzeichen, eine persönliche Signatur kreierte. So begegnet der Bardenchor (oder erkennbare Abwandlungen davon) ebenso in seiner ersten und zweiten Sinfonie, in der Chorballade *Comala*, in der ersten Violinsonate sowie – harmonisch respektive diastematisch mit

54 Vgl. Loewenberg, *Annals of Opera*, Sp. 665, sowie Aumont Arthur/Collin Edgar, *Det danske nationalteater, 1748–1889: En statistisk fremstilling af det Kongelige Teaters historie fra skuepladsens aabning paa kongens nytorv 18. december 1748 til udgangen af sæsonen 1888–89*, Bd. 1–4, Reprint der Ausgabe von Kopenhagen 1896, 2011, S. 69ff. (1. Teil) und S. 46 (2. Teil).

55 Die Vorlage dazu entnahm Gade der Sammlung von Rasmus Nyerup und Knud Lyne Rahbek (Hrsg.), *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen; efter A. S. Vedels og P. Syvs trykte Udgaver og efter haandskrevente Samlinger udgivne*, Bd. 5, Kopenhagen 1814, S. LXXI.

56 Robert Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 20/1, 1. Januar 1844, S. 1f.

57 Vgl. Todd, „Mendelssohn's Ossianic Manner“, S. 147–149.

den eigenen Tonbuchstaben G–A–D–E verknüpft – in der Ouvertüre *Im Hochland* und in der achten Sinfonie, die zugleich seine letzte dieser Gattung ist.

Gerade im Fall Gades war dabei das Erkennen dieser musikalischen Metapher als Barden- und Kriegerchor aufgrund der nonverbalen und nonvisuellen Umsetzung von einem entsprechenden Diskurswissen abhängig, ein Wissen, das vornehmlich literarisch vermittelt war und dessen Virulenz und Aktualität sich in all den aufgezeigten Beispielen dokumentiert, wenngleich zu jener Zeit die Ossian-Mode ihren Zenit überschritten hatte. (Verdi seinerseits konnte beim Pariser Publikum von 1865 keine so selbstverständliche Vertrautheit mit den epischen Gedichten Ossians mehr voraussetzen, wie dies ein halbes Jahrhundert zuvor noch die in ihren Bühnenwerken auf vergleichsweise größere historische Akkuratess bedachten Rossini und Lesueur imstande waren, als jene Lektüre quasi zur Allgemeinbildung zählte und einen festen Platz in der Bibliothek eines bürgerlichen Haushalts beanspruchen konnte.) Entsprechende Dokumente dieses Wissens aus der Gade-Rezeption aufzuspüren, ist dagegen ein schwieriges Unterfangen, weil die individuelle Wahrnehmung seiner Musik wohl vorwiegend mündlich verhandelt wurde. Ein schriftliches Beispiel für eine erfolgreiche, weil sozusagen richtige Aufschlüsselung liefert einige Jahrzehnte später aber immerhin ein Aufsatz von Philipp Spitta, worin der Hymnus aus den *Nachklängen von Ossian* als „Bardengesang“ bezeichnet wird.<sup>58</sup> Letztlich muss aber offen bleiben, inwieweit Gade selbst überhaupt an einer inhaltsgetreuen Auslegung – insbesondere dieser Schlüsselszene – durch die Zuhörerschaft gelegen war. Zumindest seine immense Begeisterung für Robert Schumann, dessen poetische Verquickung von Musik und Literatur eine neue Expertise des Hörens gebot,<sup>59</sup> legt jedoch nahe, dass Gade ähnlich hohe Maßstäbe an den Bildungshorizont seines Publikums setzte.

Wenngleich nun bei den eingangs vorgestellten Beispielen von Mendelssohn und Bruch die programmatische Idee nicht annähernd so explizit auskomponiert ist wie bei Gade, ist es vorstellbar, dass am Ursprung ihres „Allegro guerriero“ ein ähnlich geformter Topos steht. Wenigstens bei Bruch findet sich ein leiser Nachklang von Gades Signatur. Während seiner Zeit als Hofkapellmeister in Sondershausen von 1867–1870 studierte Bruch mit dem Orchester etliche Werke des Dänen ein, darunter mehrmals die *Nachklänge von Ossian*<sup>60</sup> und die erste Sinfonie.<sup>61</sup> Er war mit dem Frühwerk Gades also durchaus bekannt. Der erwähnte kompositorische Widerhall begegnet in Bruchs 1889 verfasster Kantate *Das Feuerkreuz* op. 52. Fußend auf den Cantos Nr. 3–5 aus Walter Scotts *The Lady of the Lake* schildert die Kantate unter anderem eine altertümliche Tradition der Clans, im Falle einer Kriegserklärung ein großes Feuerkreuz zu entzünden, um so per Botengängen den Friedensbruch weitherum zu signalisieren. Entsprechend der Geschehnisse in der literarischen Vorlage inszeniert Bruch auch ein Kriegslied und zwar erneut auf der Grundlage eines in *The Scots Musical Museum* abgedruckten Volksliedes („Cauld Kail in Aberdeen“), das wie „Hey Tutti Taiti“ aus seinen zwölf schottischen Liedern mit „Allegro energico“ überschrieben ist. Die Allusion an Gade findet sich jedoch gerade nicht an dieser Stelle, sondern treffenderweise zwei Szenen zuvor, wo vom Kriegsgesang lediglich aus der Außenperspektive die Rede ist. Mehrmals ver-

58 Philipp Spitta, „Niels W. Gade“, in: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, hrsg. von Philipp Spitta, Berlin 1892, S. 355–383, hier S. 377.

59 Vgl. Horton, „Listening to Topics in the Nineteenth Century“, S. 648.

60 Gespielt am 1. September 1867, 14. Juni 1868 und 22. August 1869 (vgl. Fifield, „Max Bruch und Sondershausen“, S. 85, 88, 99).

61 Gespielt am 29. September 1867 und 8. August 1869 (vgl. ebd. S. 86, 98).

kündet der Chor, dass die „Schlachtlieder dröhnen, aufdonnert das Land“, bis bei der letzten Wiederholung die Orchesterbegleitung die bekannte Prägung annimmt:

*ff pesante*

Schlacht - lie - der dröh - nen, auf - don - nert das Land!

*ff*

Notenbeispiel 5: Max Bruch, *Das Feuerkreuz*, Nr. 5, T. 214–217

Auf einer kompositorischen Metaebene angesiedelt, widerspiegelt diese sich auf wenige Takte beschränkende Allusion den musikalischen Topos keltisch-schottischer Krieger in kondensierter Form – einen vornehmlich durch den medialen Kulturtransfer zustande gekommenen Topos, der sich in der Musik des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Perspektiven und Brechungen manifestiert.

Dass letztlich gerade die Kelten/Schotten eine solch prominente und wiederkehrende Rolle als Kriegervolk in der Musik des 19. Jahrhunderts einnehmen, dürfte aber nicht allein an der literarischen Medialisierung gelegen haben, die durch Macpherson und Scott freilich eine ziemlich detaillierte und kenntnisreiche Porträtierung erfahren hatte. Die literarische Aneignung, so sehr sie zur Popularisierung des Sujets beitrug, profitierte ihrerseits von der unvergleichlichen Mixtur des vermittelten Schottland-Bildes, das Rousseaus Konzept des „edlen Wilden“ nahekommt und exotische Kuriosität mit willensstarker Freiheitsliebe im Dunstkreis des Nordischen zusammenbringt. Das keltisch-schottische Volk bot für das von Nationalismen und historischer Besinnung geprägte 19. Jahrhundert eine ideale, weil zugleich hochromantische Projektionsfläche für die Verknüpfung von Primitivismus und Heldentum, ein Ventil zur künstlerischen Ausarbeitung zwischen Voyeurismus und Idolisierung. Ohnehin verweisen militärische Topoi in der Musik des 19. Jahrhunderts in ihrer indexikalischen Funktion selten auf reale Heere oder Schlachten, geschweige denn zeitgenössische Repräsentanten oder Kriegshandlungen, sondern vielmehr auf die mit Kämpfertum verbundenen Ideale von Individuen: auf den Mythos des Kriegers, den Traum von Heroismus, die Tugend der Loyalität.<sup>62</sup> Der aufopfernde Freiheitskampf der keltisch-schottischen Völker barg (im Gegensatz beispielsweise zu den ebenfalls als kriegerisch, aber eben doch mehr plündernd und marodierend wahrgenommenen Wikingern, die fremde Länder eroberten) das Potential zum gleichsam stellvertretenden Patriotismus, zur Aktualisierung des

62 Raymond Monelle, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington 2006, S. 159.

Selbstbildes durch das projizierte historische Fremdbild – ganz im Sinne der bekanntesten Passage aus der eingangs erwähnten Deklaration von Arbroath: „It is in truth not for glory, nor riches, nor honours that we are fighting, but for freedom – for that alone, which no honest man gives up but with life itself.“

*Abstract:*

Through literary-cultural transfer, especially through authors such as James Macpherson and Walter Scott, Scotland and its Celtic history became very popular in Europe, not least the strong association of Scotland's past with warriors and warfare. As a consequence particular types of musical topics emerged, which were adopted by several composers in the 19th century. While the "Allegro guerriero" in symphonic music by Max Bruch, Felix Mendelssohn Bartholdy and Niels W. Gade represents a more general way to combine the idea of Scotland and warsongs, a more specific configuration emerged in the "Scottish" operas of Jean-François Lesueur, Giacomo Rossini and Giuseppe Verdi, which apparently was influenced more directly by Ossian and ancient sources. Overall Scotland and war were an ideal and popular subject for combining primitivism with heroism while at the same time respecting the demand for couleur locale in the highly topical context of romanticism and nationalism.