

Beitrag Hiller als Vermittler zwischen deutscher und französischer Musikkultur dar, sekundiert von Matthieu Cailliez, der Hillers erst in den fünfziger Jahren wiederbelebten Kontakt zum Musikleben in der französischen Metropole darstellt. Dieter Gutknecht und Klaus Wolfgang Niemöller widmen sich Aufführungsaspekten in Köln, nämlich der Kölner Erstaufführung der *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach und den Programmen der Niederrheinischen Musikfeste.

Ein letzter Abschnitt „Hiller und andere“ erweist den weiten Horizont Hillers: Johannes Laas beschreibt den auch persönlichen Kontakt Goethes zum jungen Hiller, Laure Schnapper die Beziehung Hillers zu den französischen Revolutionsbewegungen. Helmut Loos vermittelt über den Briefwechsel Innensichten aus dem Kontakt Hillers zu Mendelssohn, und Giseler Schubert nimmt schließlich Wagners Hiller-Polemik kritisch in den Blick. Der Band wird beschlossen mit einer Darstellung der Pariser Editionen von Hillers Werken (Herbert Schneider) und einer Aufarbeitung des Nachlasses in der Frankfurter Universitätsbibliothek (Ann Kersting-Meulemann); ein Einblick in den Kölner Nachlass gestaltet sich nach dem Einsturz des Kölner Stadtarchivs 2011 als schwierig.

Ein Desiderat bleibt insbesondere eine Untersuchung der Lehrtätigkeit Hillers in Köln: Angesichts der umfangreichen Veröffentlichungen von Lehrwerken, die – anders als bei Lachner, Rheinberger oder Reinecke – auch im Druck vorliegen und sowohl die didaktisch-methodischen Ansätze Hillers in ihrem traditionellen Kontext dokumentieren als auch einen Einblick in dessen Kompositionswerkstatt ermöglichen, ist zu fragen, warum die Herausgeber des üppigen Bands diese hervorragende Facette ihres Protagonisten nicht im Blick hatten. Andererseits macht die Lücke in diesem Band deutlich, dass Leben und Wirken von Ferdinand Hiller ertragreiche Forschungsgegenstände auch in Zukunft bleiben werden. Der vorgelegte

Sammelband setzt für die Hiller-Forschung Maßstäbe.

(Januar 2016)

Birger Petersen

*ARNE STOLLBERG: Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert. München: edition text + kritik 2014. 789 S., Nbsp., CD.*

So unversöhnlich einander im 19. Jahrhundert die Propagandisten der „absoluten“ Musik und die neudeutschen Apologeten der Programmmusik gegenüberstanden: In der Musikwissenschaft gewinnt, befördert nicht zuletzt durch Erfahrungen mit der Mahler-Analyse, schon seit längerem die Einsicht Raum, dass die Opposition zwischen Form- und Inhaltsästhetik auf einer schiefen Relation beruhte und dass insbesondere die symphonischen Werke des langen 19. Jahrhunderts eine Verschränkung beider Blickwinkel erfordern, um wirklich verstanden zu werden – selbst bei scheinbar so eindeutigen Fällen wie Josef Rheinberger oder Richard Strauss. Die Probe aufs Exempel liefert in eindrucksvoller Weise die vorliegende, als Habilitationsschrift entstandene Studie Arne Stollbergs, die mit großer Gründlichkeit, methodischer Schärfe und inhaltlicher Breite dem Phänomen des „Tragischen“ in Orchesterwerken nachgeht, von Glucks Ouvertüren bis zu Gustav Mahler und Felix Weingartner. Scheint schon der Titel Hanslick und Wagner zu überblenden, so entwerfen die Werkinterpretationen und musikästhetischen Überlegungen Stollbergs in der Summe ein Konzept von „tragischer“ Symphonik, dem womöglich Hanslick und Brahms, Liszt und Wagner gleichermaßen hätten beipflichten können.

Worum es ihm geht, zeigt Stollberg gleich zu Beginn plastisch an Emil Nikolaus von Rezniceks Erläuterungstext zu seiner *Tragischen Symphonie* d-Moll von 1903: Die Symphonie schildert nicht eine bestimmte, per-

sonalisierte Tragödie, sondern funktioniert wie eine Tragödie schlechthin, sie „hat kein ‚Programm‘, aber dennoch einen Inhalt“ (S. 26). Dieses Prinzip versucht nun Stollberg – nach einem grundlegenden theoretischen Kapitel zu den Beschreibungsmodi Narration und Drama insbesondere bei der Sonatenhauptsatzform – an einer recht bunten Reihe von Orchesterwerken aufzuweisen, die sich in seiner Darstellung eindrucksvoll zu einem intertextuellen Netz verknüpfen. Ausgangspunkt und dann auch immer wieder Bezugspunkt ist ihm dabei Beethovens Fünfte Symphonie, die er erstmals und durchaus überzeugend mit der in Wien um 1800 lebhaft diskutierten Tragödientheorie des von Beethoven so geschätzten Heinrich Joseph von Collin in Verbindung bringt. Selbst und gerade das sieghafte, in C-Dur strahlende Finale, das meist als tragödienfremd wahrgenommen wird, fügt sich dem Verfasser so zwanglos in ein Verständnis der Symphonie als ein Werk, das mit seiner bruchlosen Stringenz und Logik tragödiengleich einen Kampf gegen ein unerbittliches Schicksal ausficht, um zuletzt – Collin gemäß – selbst im Untergang noch zu triumphieren, nämlich die Überlegenheit des äußerlich scheiternden, aber sittlich-moralisch ungebrochenen Individuums zu feiern. Diesem spezifischen Konzept von Tragik meinte, wie Stollberg zeigt, Felix Draeseke in seiner Dritten Symphonie, der *Symphonia tragica* op. 40 von 1888 entgegentreten zu müssen mit einer freudig in C-Dur beginnenden, sich dann aber verdüsternden Konzeption, die in ein totentanzähnliches c-Moll-Finale mündet.

Das mit 200 Seiten fast eine eigene Monographie bildende Kapitel „Tragische Ouvertüren“ greift noch hinter Beethoven zurück auf Glucks Ouvertüren zu *Alceste* und *Iphigénie en Aulide*, vor allem bei letzterer mit einer überzeugenden Neuinterpretation der Form, während bei der *Alceste*-Ouvertüre Zweifel bleiben, ob die Rückleitung und der Reprisenbeginn sich wirklich mit dem

Tod der Protagonistin parallelisieren lassen. Bei Beethovens Ouvertüre c-Moll op. 62 über Collins Trauerspiel *Coriolan* versucht Stollberg tatsächlich erstmals, Collins Ästhetik und Dramentheorie für die musikalische Interpretation fruchtbar zu machen, mit einer präzisen musikalischen Analyse, die dann allerdings nicht die Frage beantwortet, weshalb gerade hier Beethoven den Schluss ohne jede Aufhellung im Sinne von Collins Tragödienkonzeption gestaltet (wie sie dann die *Egmont*-Ouvertüre op. 84 umso mehr wieder vorexerziert).

Eine der großen Qualitäten der Arbeit besteht darin, dass sie nicht nur Heroengeschichte schreibt, sondern den etablierten Werken (von denen einige bewusst ausgelassen werden) auch gänzlich vergessene gegenüberstellt, was das Gesamtbild enorm bereichert. Dazu gehören die überhaupt ersten Analysen von Friedrich Schneiders *Ouverture tragique* op. 45 und Joseph Heinrich Breitenbachs unmittelbar darauf reagierender *Tragischer Ouvertüre*, die kurioserweise fremde Vokalsätze zur Präzisierung des Inhalts einbezieht. Kritische Ersteditionen beider Werke sind nützlichweise auf einer CD beigegeben. Auch Woldemar Bargiels *Medea*-Ouvertüre op. 22 und Ernst Boehes *Tragische Ouvertüre* op. 10 werden kurz thematisiert. Brahms' *Tragische Ouvertüre* op. 81, die in vielem ja quer zur Sonatensatztradition steht, bezieht Stollberg mit Gewinn auf Gustav Freytags Dramenmodell. Dass Brahms dieses kannte, lässt sich wohl nicht nachweisen (und vielleicht reichte auch Brahms' notorische Melancholie aus, um Beethoven und Collin hier ein ganz anderes, resignatives Tragödienkonzept entgegenzustellen), doch wird einem durch Stollbergs Überlegungen nun auch die sehr eigenartige, verlangsamte Musik der Pseudo-Durchführung verständlicher, die anstelle des zu erwartenden Kampfes wohl fatalistische Resignation ausdrücken soll. Bei Boehes Ouvertüre und mehr noch bei Max Regers *Symphonischem Prolog zu einer Tragödie*

op. 118 arbeitet Stollberg dann sehr schön die Auseinandersetzung mit diesem Brahms-Konzept heraus, wobei er nicht zuletzt Regers spätere Streichung fast der gesamten Reprise plausibel von Gustav Freytags Dramentheorie herleiten und Beethovens dramatischem Sonatenkonzept entgegenzustellen vermag.

Wieder zur Symphonie zurückkehrend, widmet sich der Verfasser mit einer glänzenden Analyse einer Ehrenrettung der Vierten Symphonie c-Moll von Franz Schubert als eben doch durch und durch „tragischer“ Symphonie von entsprechendem Gewicht. Als Basis dafür dient ihm die nicht ohne Hypothesen auskommende, am Ende aber doch aufwendig und vielschichtig untermauerte These, dass Schubert intensiv – unter anderem über Anton von Spaun – in die Wiener Diskurse zur Dramen- und Tragödientheorie seiner Zeit involviert und seine Vierte Symphonie womöglich als musikalischer Beitrag zu einem Dichterwettstreit intendiert gewesen sei. Die Siebte Symphonie, die „Unvollendete“, interpretiert Stollberg als Schuberts „zweite Tragische“, das Konzept der Vierten neuformulierend, nicht zuletzt unter dem Eindruck der Tragödientheorie von Matthäus von Collin, in der das Lied eine besondere Rolle spielte, was wiederum auf die Thematik der Symphonie ausgestrahlt habe. Einmal mehr macht Stollberg hier auch die Rezeption von Beethovens Fünfter Symphonie plausibel im Aufweis eines Beziehungsnetzes von tonalen Wendungen zur Untermediante – als eines der Momente, die dem Werk jene Einheit und Kausalität garantiere, die die zeitgenössische österreichische Theorie von der Tragödie verlangte.

Den umfangreichen Schubert-Komplex ergänzt schön eine (wenn auch etwas ausufernde) Darstellung der Schubert-Rezeption Felix von Weingartners in seinen Schriften wie auch in seiner – mit Motivik aus dem Scherzo-Fragment der „Unvollendeten“ arbeitenden – Sechsten Symphonie h-Moll *La Tragica*. Den letzten Schwerpunkt

bildet eine Studie zu Gustav Mahlers „tragischer“ Sechster Symphonie, für die Stollberg Mahlers Freund Siegfried Lipiner als „geheimen ‚Mentor‘ der Konzeption des Tragischen“ vermutet (S. 648). Das Tragische der Symphonie als „Drama der Tonarten“ fassend, macht Stollberg verständlich, dass der Klassizismus der Sechsten eine unmittelbare Funktion der absolut-musikalischen Realisierung des „Tragischen“ ist.

Obwohl glänzend formuliert und sehr intelligent mit Notenbeispielen bereichert, verlangt der recht dick geratene und zugleich sehr konzentriert geschriebene Band dem Leser einige Kondition ab. Dafür möchte man, wenn man einmal Feuer gefangen hat, auch nichts überschlagen in dieser unglaublich dichten, farbigen und mit großer Stringenz argumentierenden Darstellung eines scheinbar begrenzten Phänomens, das – so angegangen – einem freilich Wesentlichen für die klassisch-romantische Symphonik insgesamt aufzuschließen vermag. Stupender Kenntnisreichtum auf musik-, theater- und philosophiegeschichtlichem Terrain und souveräne musikanalytische Kompetenz gehen hier wie selbstverständlich Hand in Hand und vermitteln auch dem Repertoirekundigen noch faszinierend neue Einblicke in ein wichtiges Stück Musikgeschichte, das Stollberg im Dahlhaus'schen Sinne und doch auf ganz eigene Weise so beschreibt, wie das nur ganz selten gelingt: als mit der Geistesgeschichte verknüpfte Problemgeschichte des Komponierens.

(Februar 2016)

Hartmut Schick