





# Wahlverwandtschaften

Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland

Anne Ørbæk Jensen | Claus Røllum-Larsen | Inger Sørensen

Redaktion  
Niels Krabbe

Det Kongelige Bibliotek  
København 2004

Das Buch erscheint zu der einschlägigen Ausstellung, die im Mai-Juli 2004 in der Paulinerkirche von Göttingen zu sehen ist und ihr Zustandekommen der Zusammenarbeit der im Vorwort angeführten Bibliotheken in Göttingen und Kopenhagen verdankt.

Soweit nicht anders angegeben, stammen die Illustrationen des Buches alle aus der Königlichen Bibliothek Kopenhagen.

Cover Design: Henriette Willerup

Satz und Layout: Hans Mathiasen

ISBN: 87-7023-444-2

Übersetzung: Monika Wesemann

Website der Ausstellung: [www.kb.dk/kb/dept/nbo/ma/udst/index-en.htm](http://www.kb.dk/kb/dept/nbo/ma/udst/index-en.htm)

Copyright: © 2004, Det Kongelige Bibliotek

|  |     |
|--|-----|
| <b>Vorwort</b> .....   | 7   |
| <b>Kapitel I</b><br>Klubs, Gesellschaften und Salons.<br>Das Kopenhagener Konzertleben 1760-1820 ..... | 9   |
| <b>Kapitel II</b><br>Theatermusik. Das Königliche Theater und die Königliche Kapelle .....             | 17  |
| <b>Kapitel III</b><br>Die Wiener Klassiker und Dänemark .....  | 24  |
| <b>Kapitel IV</b><br>Volkslied und Kunstlied. Volksbildung und pädagogische Maßnahmen .....            | 33  |
| <b>Kapitel V</b><br>Der deutsch-dänische Konflikt .....  | 41  |
| <b>Kapitel VI</b><br>Weyse und Kuhlau .....  | 49  |
| <b>Kapitel VII</b><br>Niels W. Gade und Deutschland .....  | 55  |
| <b>Kapitel VIII</b><br>Die Konservatorien zu Leipzig und Kopenhagen .....                              | 65  |
| <b>Kapitel IX</b><br>Deutschland als Land der Möglichkeiten I .....                                    | 72  |
| <b>Kapitel X</b><br>Deutschland als Land der Möglichkeiten II .....                                    | 79  |
| <b>Kapitel XI</b><br>Deutsche Musiker zu Gast in Kopenhagen .....                                      | 84  |
| <b>Kapitel XII</b><br>Richard Wagner und Dänemark .....  | 92  |
| <b>Kapitel XIII</b><br>Jens Peter Jacobsen und deutsche Musik .....                                    | 100 |
| <b>Kapitel XIV</b><br>Carl Nielsen und die neuere deutsche Musik .....                                 | 105 |
| Namenverzeichnis .....   | 113 |



## VORWORT

Die dänische Kultur wird, bedingt durch ihre geografischen und demografischen Gegebenheiten, seit Jahrhunderten stark vom deutschsprachigen Kulturgebiet beeinflusst, was im nationalen dänischen Kulturerbe deutlich spürbar ist. Das gilt für Sprache, Literatur und bildende Kunst und nicht zuletzt auch für die Musik.

Bereits zur Zeit Christians II., das heißt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, lässt sich der Einfluss deutscher Musiker auf die dänische Hofmusik verfolgen, und in der ersten eigentlichen Blütezeit der dänischen Musikgeschichte unter Christian IV. (1588-1648) spielten deutsche Meister wie Heinrich Schütz, Johann Schop und Melchior Schildt u. a. eine herausragende Rolle. Sie waren alle für kürzere oder längere Zeit in Dänemark tätig und hinterließen, wie aus zeitgenössischen schriftlichen Darstellungen hervorgeht und durch noch vorhandene Kompositionen bezeugt wird, im dänischen Musikleben tiefe Spuren.

Dieser deutsche Einfluss wuchs im Laufe des 18. Jahrhunderts. Als sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine eigentliche dänische Musikkultur herausbildete, geschah dies nicht zuletzt dank einer Reihe markanter deutscher Musiker und Komponisten, die sich in Dänemark niederließen und von der Nachwelt mehr oder weniger als dänische Komponisten angesehen wurden.

In die andere Richtung ist der Einfluss weniger spürbar, obwohl einzelne dänische Komponisten auch der deutschen und damit der europäischen Musikkultur manches gegeben haben. Erwähnenswert ist hier Dieterich Buxtehude. Seine Beziehung zu Dänemark war zwar nicht sonderlich eng und von seinen Kompositionen lässt sich mit Sicherheit auch nur eine seiner in Dänemark verbrachten Zeit zuordnen, aber immerhin war er in den Grenzen des Königreichs geboren und verlebte seine Jugendjahre in Dänemark. In einem Lübecker Nekrolog aus dem Jahr 1707 heißt es: „Patriam agnoscit Daniam“ („er erkannte Dänemark als sein Vaterland an“). Später machten auch andere dänische Komponisten sich in Deutschland einen Namen, für dessen musikalische Entwicklung sie nicht ganz unwichtig waren. Das gilt z. B. für Niels W. Gade, Emil Hartmann, Paul von Klenau und in geringerem Umfang wohl auch für Carl Nielsen.

Die vorliegende Darstellung der dänisch-deutschen Musikbeziehungen im Zeitraum von etwa 1760 bis 1914 erscheint in direktem Zusammenhang mit der Ausstellung „Wahlverwandtschaften. Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland (1760-1914)“, die erstmals vom 9. Mai bis zum 4. Juli 2004 in der Göttinger Paulinerkirche der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen zu sehen ist. Die vierzehn Kapitel, die den Gliedern der Ausstellung entsprechen, schildern die musikkulturellen Beziehungen zwischen Dänemark und dem deutschsprachigen Kulturgebiet. Den Anfang bilden die Kopenhagener Klubs, die von in der dänischen Hauptstadt tätigen deutschen Komponisten wie J.A. Scheibe, J.A.P. Schulz, F.L.Ae. Kunzen und anderen ins Leben gerufen wurden. Die Entwicklungslinien führen bis zu Carl

Nielsen und dessen ambivalentem Verhältnis zu Richard Wagner. Die drei Gestalter der Ausstellung, die Forschungsbibliothekare Anne Ørbæk Jensen und Claus Røllum-Larsen von der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen und die Forschungsbibliothekarin Inger Sørensen der Dänischen Pädagogischen Bibliothek in Kopenhagen zeichnen auch für die vorliegende Darstellung verantwortlich. Es handelt sich aber bei diesem Buch nicht um einen herkömmlichen Ausstellungskatalog. Es kann durchaus auch als selbstständige Darstellung gelesen werden. Alle Illustrationen wurden aus den zahlreichen Exponaten ausgewählt.

Die Göttinger Ausstellung und das Buch verdanken ihre Entstehung der fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen und den beiden Kopenhagener Bibliotheken. Im Jahr 2006 wird die Ausstellung auch in der Königlichen Bibliothek von Kopenhagen zu sehen sein.

*Dr. Elmar Mittler, Professor für Buch- und Bibliothekswissenschaften,  
Direktor der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen*

*Erland Kolding Nielsen, Nationalbibliothekar,  
Königliche Bibliothek, Kopenhagen*

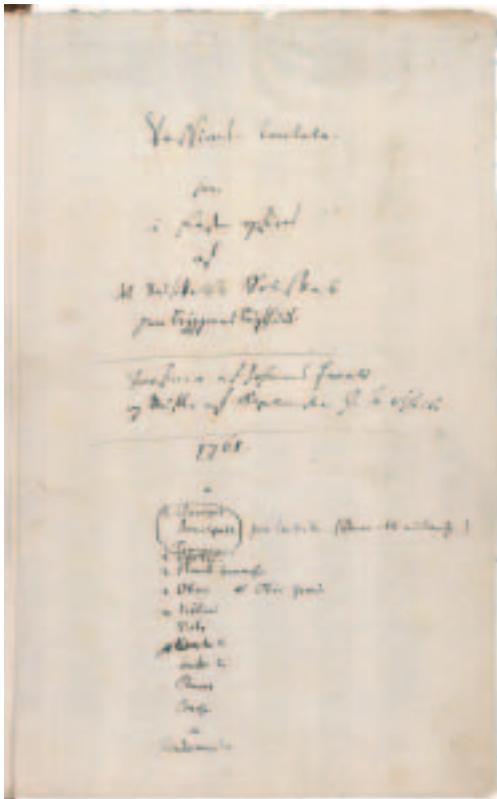
## Kapitel I

### **Klubs, Gesellschaften und Salons. Das Kopenhagener Konzertleben 1760-1820**

In der Zeit von 1760 bis etwa 1820 bildete sich in der dänischen Hauptstadt ein in Gesellschaften und Klubs konzentriertes bürgerliches Musikleben heraus, das Laien und Berufsmusikern gleichermaßen Entfaltungsmöglichkeiten bot. Die Konzerte waren nur selten öffentlich zugänglich, aber die Werke vieler prominenter zeitgenössischer Komponisten wurden hier zum ersten Mal gespielt, da dafür außerhalb des Königlichen Theaters sonst kaum andere Möglichkeiten bestanden. Musikalische Gesellschaften gab es doch auch an anderen Orten des Landes, wo viele deutsche Komponisten und Musiker ebenfalls Konzerte wie Repertoire beeinflussten. Allerdings lässt sich nur schwer ein genaues Bild des Konzertlebens gewinnen, da die Programme nicht veröffentlicht wurden. Die Konzerte hatten also sehr privaten Charakter; durch Archivalien und Erinnerungsbücher kann man sich aber dennoch einen gewissen Einblick verschaffen. Mehrere bekannte Familien hatten zudem ihre privaten Salons, Begegnungsstätten der zeitgenössischen Künstler, in denen eifrig musiziert wurde.

#### **Die musikalischen Gesellschaften**

Zu den ältesten Vereinen dieser Art zählten Die Musikalische Gesellschaft (*Det Musikalske Selskab*), die ab etwa 1750 bis 1773 bestand, und die 1767 gegründete Neue Musikalische Gesellschaft (*Det Nye Musikalske Selskab*), die ab 1774 den Namen Königlich Musikalische Akademie (*Det Kongelige Musikalske Akademi*) führte und 1793 zu einem Klub umgebildet wurde. Außerdem gab es zwischen 1774 und 1786 noch die so genannten Giethus-Konzerte, bei denen die Mitwirkenden und das Repertoire meist vom Königlichen Theater kamen. Die meisten Mitglieder dieser Gesellschaften musizierten selbst, entweder als Berufsmusiker oder als Laien, und oft musste man mit Sinfonien, Ouvertüren oder ähnlichem zum Repertoire beitragen, allerdings nicht notwendigerweise mit eigenen Kompositionen. In der Königlich Musikalischen Akademie konnte man passives Mitglied werden, wobei jedoch verlangt wurde, dass man sechs Sinfonien „neuester Zusammensetzung“ lieferte, die vom Konzertmeister gutgeheißen werden mussten. Dem wachsenden Bürgertum bot sich hier die Chance, sich kulturell hervorzutun, obwohl vor allem in der Musikalischen Gesellschaft und bei den Giethus-Konzerten auch die Aristokratie zu finden war. Die Mitgliedschaft stand Herren und Damen offen, und Musiker hatten freien Zutritt zu den wöchentlichen Konzerten. Zu den aktiven deutschen Teilnehmern gehörte schon früh der Komponist und Musiktheoretiker Johann Adolph Scheibe. Bereits 1751 wurde Die Musikalische Gesellschaft feierlich mit einer seiner Kantaten zu eigenem Text eingeweiht. Er komponierte weiter für die Gesellschaft, ging jedoch 1767 zur Neuen Musikalischen Gesellschaft über, der er zusammen mit dem bekannten Dichter Johannes Ewald mehrere Kantaten lieferte. Die beiden wurden schnell Ehrenmitglieder der Gesellschaft.



„Passion-Cantata / die / in der Fastenzeit / von / der Musikalischen Gesellschaft / im Zunfthaus der Brauer / aufgeführt wurde. Poesie von Johannes Ewald / und Musik von Kapellmeister J.A. Scheibe / 1768“. Die von der Neuen Musikalischen Gesellschaft 1768 und noch weitere Jahre während der Fastenzeit aufgeführte Kantate setzt sich aus Teilen der von Scheibe und Ewald beim Tod von König Frederik V. im Jahr 1766 geschriebenen Trauerlieder zusammen, die jedoch mit neuer Musik kombiniert wurden.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Zu den ausübenden Musikern der Musikalischen Gesellschaft zählten mehrere besonders geschätzte Mitglieder der Königlichen Kapelle, die aus Deutschland kamen, vor allem der Oboist Johann Gottfried Tauer, der Harfner Johann Andreas Kirchoff und der Flötist Hans Hinrich Zielche. Der Violinist Franz Peter Zeyer dirigierte zahlreiche Konzerte in der Königlich Musikalischen Akademie, und der Konzertmeister und Violinist Johann Hartmann trat bei den Giethus-Konzerten als Geigensolist auf. Später dirigierte er dort auch und annoncierte 1781 u. a. zwölf Sinfonien eigener Komposition, die möglicherweise für das musikalische Klubleben bestimmt waren. Leider konnte er sie nicht drucken lassen, weshalb heute von Hartmanns Hand nur noch eine gedruckte Sinfonie und einige wenige Manuskripte vorliegen, unter diesen aber wohl kaum diese zwölf Sinfonien.

Bei den wöchentlichen Konzerten der Wintersaison hörte man Kammermusik, Konzerte oder Sinfonien. Ein genaues Repertoireverzeichnis existiert nicht, doch die Komponisten des deutschsprachigen Kulturgebiets waren sicher mit Sinfonien von Carl Stamitz, Georg Christoph Wagenseil und Franz Anton Hoffmeister

vertreten. Darüber hinaus wurden zuweilen auch größere Vokalwerke aufgeführt, u. a. Johann Heinrich Rolles dramatische Oratorien, 1783 *Lazarus oder Die Feier der Auferstehung* und 1784 *Thirza und ihre Söhne*, ebenfalls 1784 Johann Gottlieb Naumanns Oper *Cora* und 1792 Johann Friedrich Reichardts *Davids Psalm 65*. Trotz der etwas feindseligen Haltung des Bürgertums zur deutschen Kultur und Sprache der Aristokratie, die ihren Ausdruck vor allem in der *Holger-Fehde* von 1789 fand (s. Kap. V), lässt sich konstatieren, dass deutsche Musik verbreitet und beliebt war. Dieses Qualitätsrepertoire wollte und konnte man nicht missen.

Zu den wichtigsten Veranstaltungen der Gesellschaften gehörten die Musikaufführungen zur Passionszeit. Beliebt war vor allem Carl Heinrich Grauns *Te Deum* sowie nicht zuletzt sein Werk *Der Tod Jesu*. Außerdem gab man Werke von C.Ph.E. Bach, Johann Adolph Hasse, Naumann u. a. Am produktivsten war vermutlich Scheibe, der oft neue oder auch bereits komponierte Werke beisteuerte, darunter mehrere Passionswerke. Im Jahr 1761 wurde auf zwei Abende verteilt das Oratorium *Der wundervolle Tod des Welterlösers* aufgeführt, zu dem pro Abend bis zu sechzig Abonnenten kamen, wobei pro Karte jeweils eine Dame und ein Herr Zutritt hatten.

Auch an anderen Orten blühte das Musikleben. Am besten weiß man hier über die Verhältnisse auf Fünen Bescheid. Dort pflegte man ein internationales Repertoire und holte sich die deutsche Musik direkt, ohne erst über die Hauptstadt zu gehen. Man war in der Wahl der Musik durchaus auf dem neuesten Stand und die Kopenhagener Komponistennamen waren auch hier vertreten.

### **Athalie**

Einige – vor allem adlige – Mitglieder der Giethus-Konzerte hatten sich vorgenommen, im Januar 1787 die von J.A.P. Schulz komponierte Musik zu dem Schauspiel *Athalie* des französischen Dramatikers Jean Racine aufzuführen. Die Aufführung wurde zu einem ganz besonderen Ereignis. Finanzminister Graf Heinrich Ernst Schimmelmann und seine musikliebende Gattin Charlotte waren Gastgeber dieser privaten Inszenierung, die unter der Leitung des mit Schulz befreundeten jungen Musikers F.L.Ae. Kunzen drei schöne Vorstellungen erlebte. Schulz hatte die Musik als Klavierpartitur veröffentlicht, so dass sie ohne den gesprochenen Schauspieldialog gespielt werden konnte, aber man hatte beschlossen, bei dieser Gelegenheit eine Bühnenfassung mit Text und Musik zu bringen. Unter den Mitwirkenden waren mehrere Persönlichkeiten aus dem Kreis der prodeutschen Aristokratie, alles leidenschaftliche Laiendarsteller. Man hatte sich auch mit dem Bühnenbild und den Kostümen besondere Mühe gegeben. Einer der Initiatoren war der Kieler Professor Carl Friedrich Cramer, der Racines Text ins Deutsche übersetzt hatte und das Ereignis in seinem *Magazin der Musik* ausführlich würdigte. Die Aufführung trug dazu bei, dass Schulz als königlicher Kapellmeister nach Dänemark geholt wurde, war dem eher dänisch eingestellten Bürgertum aber auch ein Dorn im Auge.



Schimmelmanns Palais in Kopenhagen. Graf Heinrich Ernst Schimmelmann und seine musikliebende Gattin Charlotte waren wichtige Persönlichkeiten der prodeutschen Kopenhagener Adelskreise. 1787 führte ein Kreis von Laien eine Bühnenfassung der Schauspielmusik zu *Athalie* von J.A.P. Schulz auf, die dem deutschen Komponisten mit den Weg zur Stellung als Kapellmeister ebnete.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

### Die Klubs

Die Nachfolger der musikalischen Gesellschaften waren die eher auf das Gesellschaftsleben ausgerichteten Klubs, die ihre Blütezeit von etwa 1780 bis um 1820 hatten. Hier konnte man nicht nur musizieren, sondern auch diskutieren, vorlesen, Karten spielen, tanzen, essen und Konversation machen. Anfangs existierten etwa zehn öffentliche und private Vereine, um 1800 wuchs die Zahl jedoch auf dreißig bis vierzig an. Nahezu alle hielten zwei bis vier Mal monatlich Konzerte ab, bei denen der Eintritt verhältnismäßig wenig kostete. So wurde während dieser Zeit in Kopenhagen außerordentlich viel Musik gespielt. Selbst der aus Schweden zugezogene deutsche Kapellmeister Johann Gottlieb Naumann zeigte sich überrascht über dieses Aktivitätsniveau.

Die Klubs nahmen aktive und passive Mitglieder auf, allerdings keine Damen, die nur bei besonderen Gelegenheiten wie Bällen Zutritt hatten. Allmählich wurden diese aber immer häufiger. Das galt auch für die Maskeraden, das Kartenspiel und die Abendessen, weshalb bald auch die Damen allgemeinen Zugang zu den Klubs erhielten. Bei den zahlreichen Konzerten mussten die Mitwirkenden

notwendigerweise oftmals in mehreren Klubs auftreten. Personal und Repertoire des Königlichen Theaters spielten hier eine wesentliche Rolle.

Zu den bekanntesten Zusammenschlüssen zählte der (1775 gegründete) *Drejers Klub*, der 1778 seine wöchentlichen Konzerte einführte, die bis 1793 beibehalten wurden. Hier spielten mehrere deutsche Ensemblemitglieder der Königlichen Kapelle eine führende Rolle, darunter Zeyer und Zielche sowie der Bassist Fr.L.A.J. Keyper, und man hörte u. a. Musik von H.O.C. Zinck. In der Holsteinischen Gesellschaft (*Det Holstenske Selskab*) fand man z. B. den Oboisten Chr. Sam. Barth und dessen ebenfalls Oboe spielenden Sohn Philip. Das Repertoire umfasste nicht zuletzt Musik aus dem deutschsprachigen Kulturkreis, darunter Werke von Mozart und Haydn sowie von Johann Hartmann, d. h. von drei Komponisten, deren Musik während dieser Zeit in den meisten Kopenhagener Klubs zu hören war.

Etwas später, nämlich ab Mitte der 80er Jahre und bis etwa 1820, rückte Die Vereinigte Musikalische Gesellschaft (*Det Forenede Musikalske Selskab*) stärker in den Mittelpunkt. Sie hatte nicht weniger als zweihundert, zum Teil adlige Mitglieder, von denen dreißig aktive Musiker waren. Jede Woche gab man ein zwei Stunden langes Konzert, das mit einer Sinfonie eingeleitet und beendet wurde. Zu Beginn der 90er Jahre wurde das Orchester von Michael Ehregott Grose geleitet, der an Frederiks Deutscher Kirche (der Christianskirche) als Organist tätig war und bei den Konzerten der Gesellschaft als Pianist und Orgelvirtuose mitwirkte. Auch hier standen deutsche Komponisten auf dem Programm, wie z. B. Johann Heinrich Rolle, dessen beliebtes Oratorium *Tod Abels* hier aufgeführt wurde. Außerdem spielte man Kompositionen von Kunzen und von Grose selbst. Kunzen war zudem aktives Mitglied im so genannten Königsklub (*Kongens Klub*), wo er eine Sinfonie aufführen ließ, dass „alle Spieler dabey schwitzten“. Auch von Kunzen sind nur noch zwei Sinfonien erhalten, die eine davon (in g-Moll) unvollendet, von der anderen (in G-Dur) liegt nur noch eine Klavierfassung vor. Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob es sich bei der erwähnten Sinfonie um eine dieser beiden handelte. Doch vor allem die Sinfonie in G-Dur zeugt in Harmonik und Form von Mut und Weitblick.

Ab 1778 kam noch Die Harmonische Gesellschaft (*Det Harmoniske Selskab*) hinzu, deren Konzerte besonders berühmt wurden. Die allmählich auf zweihundert Mitglieder angewachsene Gesellschaft rekrutierte sich überwiegend aus Kreisen des höheren Bürgertums und ließ insgesamt 24 musizierende und damit nicht zahlende Mitglieder zu. Die Konzerte, zu denen inzwischen auch Damen Zutritt hatten, kamen vor allem ab 1783 richtig in Gang. Erneut waren Zielche und Hartmann unter den führenden Kräften zu finden und leiteten ein ziemlich umfassendes Orchester, dem auch andere deutsche Musiker, wie z. B. der Oboist Johan Peter Tüxen sowie die Hornisten Johan Gottfried Gruner und Carl Wolfgang Fuhrmann angehörten. Auch Kunzen beteiligte sich als aktiver Musiker und als Komponist u. a. mit *Skabningens Halleluja* (Halleluja der Schöpfung). Außerdem hörte man Werke von Graun und nicht zuletzt zahlreiche Werke von Schulz sowie von den Komponisten Naumann, Ernst Wilhelm Wolf und Friedrich Heinrich Himmel. Später trat auch C.E.F. Weyse in der „Harmonie“ auf.



Titelblatt der äußerst umfassenden Gesetze der Harmonischen Gesellschaft aus dem Jahr 1778. Besonders berühmt war ab 1783 mehrere Jahre lang die Konzerttätigkeit der Gesellschaft. Gerade der Begriff „Harmonie“ spielte in dieser Zeit eine wichtige Rolle, was u. a. sehr schön in Kunzens aus dem Jahr 1795 stammender *Hymne auf die Harmonie* zum Ausdruck kommt.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Nach und nach verebbte das Klubleben jedoch. Es war nicht leicht, für die Auführungen neue Werke zu finden, und die technischen Ansprüche der neueren Musik überstiegen allmählich das Können der Laienmusiker.

Wirtschaftlich gesehen war es eine harte Zeit. Der dänische Staat war bankrott und verlor, weil Dänemark in den napoleonischen Kriegen auf französischer Seite gestanden hatte, das bis dahin zum Reich gehörige Norwegen. Die Königliche Kapelle setzte ihre Konzerttätigkeit jedoch fort, u. a. mit den Konzerten zugunsten der von J.A.P. Schulz 1791 gegründeten Witwenkasse. Außerdem traten bei zahlreichen Konzerten im Königlichen Theater auch mehrere ausländische Künstler auf, unter ihnen nicht zuletzt Carl Maria von Weber.

### Salons

Mehrere prominente zeitgenössische Frauen, vor allem Gattinnen reicher Kaufleute oder von Adligen und Staatsmännern, öffneten ihre Salons einer lebhaften Geselligkeit. Schriftsteller, bildende Künstler, Sänger und Komponisten trafen hier



J.A.P. Schulz schrieb die Melodien zu sieben von Friederike Bruns Texten, die 1795 in Zürich in ihrer Sammlung *Gedichte* erschienen, hier *Mailied*. Auch Kunzen und später Weyse vertonten die Texte ihrer Salongastgeberin.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

mit hochrangigen Bürgern sowie mit ausgewählten königlichen und ausländischen Diplomaten zusammen. In diesen Salons wurde gesungen, musiziert und Konversation gemacht, wobei außer Zweifel steht, dass deutsche Kultur einen wichtigen Stellenwert hatte, nicht zuletzt aufgrund der häufig prodeutschen Gesinnung der Gastgeberinnen. Eine zentrale Gestalt war die oben erwähnte Charlotte Schimmelmann, die aus prodeutschen Adelskreisen stammte. Als J.A.P. Schulz nach Dänemark kam und man die *Athalie* aufgeführt hatte, war der Komponist ein häufiger Gast in ihrem Salon, wo er 1792 auch seine *Hymne* mit Soli, Chor und Orchester dirigierte.

Die wichtigste Persönlichkeit des Salonlebens war jedoch Friederike Brun, die Gattin des reichen Kaufmanns Constantin Brun. Sie hielt ihre Salons sowohl in Kopenhagen wie auf ihrem Landgut Sophienholm ab, wo sie zwischen etwa 1790 und 1830 auch fest lebte. Auch hier waren Schulz und Kunzen gern gesehene musikalische Gäste. Ein wichtiger Teilnehmer war zudem der Kieler Professor C.F. Cramer, Kenner, Übersetzer und Vermittler dänischer Kultur in Deutschland. Bei den Brunschen Soirees wirkten neben den Gastgebern selbst auch andere Laien-

und Berufsmusiker mit. Das abwechslungsreiche Programm bot allen etwas. Man sang, musizierte, speiste, deklamierte, tanzte, führte Gespräche und spielte Spiele. Ab und zu improvisierte man die musikalischen Einlagen, die Aufführung größerer Werke musste jedoch einstudiert werden und lässt sich deshalb mit der Tätigkeit der musikalischen Gesellschaften vergleichen, nur ging sie hier in privater Regie vonstatten. Neben den Werken von Schulz und Kunzen spielte man auch Kompositionen von Naumann und Georg Joseph (Abbé) Vogler. Außerdem traten bei Bruns auch mehrere deutsche Virtuosen auf, u. a. der Cellist Bernhard Romberg und später die Sängerin Anna Milder-Hauptmann und der Pianist Ignaz Moscheles. Die Gedichte der Gastgeberin wurden von Schulz, Kunzen und C.E.F. Weyse vertont und Constantin Brun bezahlte die Veröffentlichung von Weyses 6. Sinfonie.

*Anne Ørbæk Jensen*

## Kapitel II

### Theatermusik – Das Königliche Theater und die Königliche Kapelle

Das Königliche Theater war um 1800 ganz entschieden eines der geistigen Zentren der dänischen Hauptstadt. Viele Mitglieder der Königlichen Kapelle kamen aus Deutschland und mehrere prominente deutsche Musiker und Komponisten verliehen mit ihrer Tätigkeit als Kapell- und Konzertmeister der Königlichen Kapelle dem Orchester sowie dem dramatischen Repertoire ein markantes Profil.

#### Repertoire

Auf der dänischen Nationalbühne dominierten nach 1750 zuerst die italienischen Opern und später die französischen Singspiele, wobei man sich zunehmend aber auch der nationalen Ausprägung der musikalischen Stilarten, vor allem der Gegensätze des italienischen, französischen und deutschen Stils, bewusst wurde. Auch in Dänemark rückte im Laufe der 1770er Jahre das nationale Singspiel stärker in den Vordergrund, weshalb es paradox wirkt, dass in dieser Gattung ausgerechnet der *deutsche* Violinist und Komponist Johann Hartmann die ersten erfolgreichen Werke schuf. Kopenhagen stand hochgradig unter deutschem Musikeinfluss, trotz vereinzelter Versuche war augenscheinlich kein ausreichendes dänisches Musikpotenzial vorhanden.

Von der Königlichen Kapelle existieren vom Ende des 18. Jahrhunderts nur wenige Abbildungen. Hier sitzt das Orchester bei einer Schauspielaufführung im Jahr 1796 im Orchestergraben. Auszug aus einer satirischen Zeichnung, Kupferstich von Gerhard Ludwig Lahde.

Theatermuseum von Kopenhagen.



Der bekannte dänische Dichter Johannes Ewald hatte 1777 den Text zu dem mythologischen Nationaldrama *Balders Død* (Balders Tod) geschrieben, das bereits am 7. Februar 1778 als Schauspiel Premiere hatte, weil es keine geeignete Musik dafür gab. Die Theaterleitung wandte sich an den Konzertmeister der Königlichen Kapelle, den oben erwähnten Johann Hartmann, der sich erbot, die Musik zu dem Drama zu liefern, das in dieser Fassung am 30. Januar 1779 mit großem Erfolg uraufgeführt wurde. Bereits im Jahr zuvor, im Sommer 1778, hatte Ewald noch ein weiteres Drama mit dem Titel *Fiskerne* (Die Fischer) geschrieben, das auf einer dänischen Heldengeschichte aufbaute. Er hatte gehofft, Johann Gottlieb Naumann, einen der führenden zeitgenössischen deutschen Opernkomponisten, für die Textvertonung gewinnen zu können. Dieser lehnte die Bitte jedoch ab, weshalb Hartmann erneut in die Bresche sprang und die Melodien für die Gesangseinlagen lieferte.

Johann Hartmann war vor diesen Singspielen nicht als Vokalkomponist in Erscheinung getreten, war aber durch seine langjährige Tätigkeit als Konzert- und später Kapellmeister der Königlichen Kapelle mit der Singspielgattung durchaus vertraut. *Fiskerne* wurde am 31. Januar 1780 uraufgeführt und ging später in die dänische Musikgeschichte ein, weil das Stück den Text zur Königshymne „Kong Christian stod ved højen Mast“ („König Christian stand am hohen Mast“) lieferte, wobei allerdings heute nicht Hartmanns Melodie gesungen wird. *Fiskerne* sprach später in einer deutschen Übersetzung von 1786-87 auch den in Dänemark ansässigen deutschen Komponisten F.L.Ae. Kunzen an.

Zu erwähnen ist noch, dass am Königlichen Theater gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang mit Schauspielen und Singspielen meist auch Zwischenaktmusik gespielt wurde. Das einschlägige Repertoire ist in Sammlungen erhalten, die u. a. auch eine Reihe früher klassischer Werke des deutschen Kulturgebietes enthalten, z. B. von G.C. Wagenseil, Ignaz Holzbauer, Anton Fils, Florian L. Gassmann und Carl Stamitz.

### Die Königliche Kapelle

Bezeichnenderweise schreibt der Schriftsteller und Komponist Chr. Fr. D. Schubart um 1800 in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* über die dänischen Verhältnisse, dass „seit mehrern Jahrhunderten, keine andern als deutsche Kapellmeister in diesen Reichen waren“ und „wer dort glänzte, oder noch glänzt, ist entweder Welscher oder Deutscher!“ Das war zwar etwas übertrieben, aber gegen Ende des 18. Jahrhunderts saßen tatsächlich viele deutsche Musiker in Dänemark, und mehrere von ihnen in sehr einflussreichen Stellungen.

Im Jahr 1761 wurde die Hofkapelle im holsteinischen Plön aufgelöst, weil der Herzog starb und das Herzogtum zu Dänemark kam. Mehreren Musikern wurde ein Engagement in der Königlichen Kapelle angeboten, was dem Ensemble eine Reihe fähiger Musiker zuführte. Der prominenteste unter ihnen war der besagte Johann Hartmann, doch auch mehrere andere bestimmten in den Jahren darauf das Profil des Orchesters. Die norddeutschen Musiker kehrten mehrmals nach Kopenhagen zurück und erhielten im Laufe der 60er Jahre festere Engagements in der Königlichen Kapelle. Mehrere gute Musiker wie zum Beispiel der Flöten-

virtuose und Komponist Hans Hinrich Zielche wurden zudem 1770 aus Hamburg nach Kopenhagen geholt. Zu einem gewissen Zeitpunkt bestand die Königliche Kapelle überwiegend aus deutschen Musikern, allmählich wurden jedoch auch einige fähige Dänen geschult.

Ab etwa 1780 konzentrierte sich Hans Wilhelm von Warnstedt, der neue Leiter des Königlichen Theaters, vor allem auf das Schauspiel und maß der Königlichen Kapelle folglich weniger Gewicht bei. Oberhofmarschall Christian Frederik Numsen, der Leiter der Kapelle, war jedoch ein eifriger Anhänger der großen Oper, und als beim Regierungswechsel im April 1784 Kronprinz Frederik (der spätere Frederik VI.) die Macht übernahm, wurde eine Kommission aus musikliebenden Beamten eingesetzt mit dem Auftrag, die Arbeitsbedingungen des Orchesters zu untersuchen. Diese Kommission gelangte zu dem Schluss, dass man „eine neue Einrichtung“ brauche, und beschloss deshalb, einen deutschen Experten hinzuzuziehen, der die Oper in Gang bringen und die Kapelle qualitativ auf Vordermann bringen sollte.

Im Juli 1785 gelang es, den Komponisten und Kapellmeister Johann Gottlieb Naumann aus Dresden nach Kopenhagen zu holen. Er hatte sich bereits in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts bei der Stockholmer Hofkapelle als Orchesterreformer bewährt und auch eine Oper für die schwedische Bühne komponiert. Seine Bemühungen waren von Erfolg gekrönt. Erstens schrieb er eine Oper für das dänische Königliche Theater, was damals in Kopenhagen eine ziemliche Seltenheit war, nämlich *Orpheus und Eurydice* nach einer Übersetzung des Librettos zu der gleichnamigen Oper von Chr.W. Gluck, deren Uraufführung am 29. Januar 1786 erfolgreich über die Bühne ging.

Zweitens strukturierte Naumann die Königliche Kapelle neu. Verschiedene Musiker wurden entlassen, vereinzelt wurden neue deutsche Musiker nach Kopenhagen geholt, darunter auch der her-



Scherenschnitt von Johann Gottlieb Naumann, der die Königliche Kapelle neu strukturierte und für die dänische Nationalbühne die Oper *Orpheus und Eurydice* schrieb.

Königliche Kapelle, Kopenhagen.

vorrangende Oboist Chr. Samuel Barth. Insgesamt war das Orchester jetzt bei Singspiel- und Opernaufführungen mit 29 Mann besetzt. Hinzu kamen etwa 20 Hilfsmusiker, die entschieden schlechtere Arbeitsbedingungen hatten und für Schauspiele und Ballettvorführungen eingesetzt wurden. Nur zu besonderen Gelegenheiten wurden beide Orchester zusammengelegt. Für die dänische Bühne war es allerdings ziemlich ungünstig, dass Naumann, nachdem er seine Reformen 1786 abgeschlossen hatte, wieder nach Deutschland zurückkehrte; denn nun stand man mit einem neuen Orchester da, die Gerüchte über zu hohe Löhne und unberechtigte Entlassungen schwirrten, und das Ensemble brauchte für die Leitung eigentlich eine starke Musikerpersönlichkeit.

### J.A.P. Schulz

Nach langen Verhandlungen und nicht zuletzt durch die intensive Lobbyarbeit des Kieler Professors und Musikliebhabers Carl Friedrich Cramer gelang es 1787 J.A.P. Schulz am Königlichen Theater als Kapellmeister einzustellen. Man kannte ihn in Kopenhagen schon als Komponisten. Seine Schauspielmusik zu *Athalie* war bereits im Januar desselben Jahres erfolgreich privat aufgeführt worden (s. Kap. I). Die Anstellung beinhaltete auch die Verpflichtung, jedes Jahr eine Oper zu liefern und für die Kirchenmusik bei Hofe zu sorgen. Schulz brachte einschlägige Erfahrungen aus seiner Arbeit an unterschiedlichen Orten in Europa mit und hatte den Ruf, ein modernes Repertoire zu spielen.

Schulz war zwar Deutscher, bemühte sich aber sehr darum, sich in die dänische Kultur einzuleben, so dass er als waschechter Däne durchgehen konnte. „Bis jetzt waren es Deutsche, weil ich in Deutschland ein Deutscher war; nun werden es Dänen seyn, weil ich in Dänemark, ein Däne zu werden, mich eifrigst angelegen seyn lassen werde“, schreibt er an den Schriftsteller Knud Lyne Rahbek. Mit als erstes legte Schulz die beiden von Naumann etablierten Orchester zusammen. Außerdem richtete er für die Orchestermitglieder eine Witwenkasse ein, eröffnete eine Geigenschule und leitete nicht zuletzt mit dem Gesangspersonal des Theaters zahlreiche Kirchenkonzerte ein.

Schulz schrieb während seiner Zeit als Kapellmeister von 1787 bis 1795 mehrere Werke für das Königliche Theater. Bereits 1787 hatte er die Oper *Aline* komponiert, die 1789 äußerst erfolgreich in Kopenhagen aufgeführt wurde. Schulz betrachtete es jedoch als erhebliche Belastung, jedes Jahr eine Oper liefern zu müssen, weshalb er darum bat, von dieser Verpflichtung entbunden zu werden. Gleichzeitig sah er schnell ein, dass die Sänger und Schauspieler die große Oper nicht bewältigen konnten. Er schrieb deshalb stattdessen in seiner Kopenhagener Zeit drei idyllische Singspiele mit nationaler Thematik, die dem Geschmack der Kopenhagener entsprachen und dem Können des Theaterpersonals angepasst waren. Es handelte sich um *Høstgildet* (Das Erntefest, über die Aufhebung der Erbuntertänigkeit, 1790), *Peters Bryllup* (Peters Hochzeit, über die Aufhebung der Sklaverei, 1793) und *Indtoget* (Der Einzug, 1793).

Außerdem komponierte Schulz mehrere Oratorien für die Kirchenkonzerte, u. a. *Christi Død* (Christi Tod). Seine Begabung für die Komposition einfacher Lieder,



Im Jahr 1787 schrieb J.A.P. Schulz die Oper *Aline, Dronningen af Golconda* (Aline, Königin von Golconda). Nachdem er am Königlichen Theater angestellt worden war, arbeitete er die Partitur 1788 um und leitete am 30. Januar 1789 die erfolgreiche Aufführung des Werkes.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

seine Tongemälde und sein variiertes Orchestersatz trugen zu seinen Erfolgen bei. Hinzu kam, dass sich, nicht zuletzt ausgelöst durch die *Holger-Fehde* (s. Kap. V), unter den Zeitgenossen der Widerstand gegen die Kunst der großen Oper regte, weshalb Schulz als Komponist und in seiner Repertoirewahl klügllich auf das Singspiel setzte. Mitte der 90er Jahre bereitete ihm jedoch seine Gesundheit immer mehr Schwierigkeiten, weshalb er trotz zahlreicher Aufforderungen zum Bleiben seinen Abschied einreichte und im April 1795 Kopenhagen verließ.

Gleichzeitig mit Schulz wurde der Husumer Komponist, Pädagoge und Musiker H.O.C. Zinck als erster eigentlicher Gesangsmeister des Theaters angestellt, u. a. weil für die großen Opern nur sehr schwer ordentliche Chorsänger zu finden waren. Der sehr an Musikpädagogik interessierte Zinck hörte sich zahlreiche potenzielle Chorsänger an. Es gelang ihm, für die Spielzeit 1789–90 einen Chor von 40 Sängern zusammenzubringen, die beim Theater fest angestellt waren. Der in Dänemark ansässige deutsche Komponist und Pianist F.L.Ae. Kunzen hatte sich ebenfalls um die Stelle beworben, die Einstellung des in Schleswig geborenen Zinck ist deshalb als besonderer Gestus der deutschfreundlichen Beamtenaristokratie gegenüber dem wachsenden Einfluss des dänisch orientierten Bürgertums zu verstehen. Außerdem war Kunzen gerade unfreiwillig in die *Holger-Fehde* hineingezogen worden, die ihn nicht gerade beliebter machte.

### F.L.Ae. Kunzen

Kunzen kehrte jedoch als Nachfolger von Schulz als Hofkapellmeister nach Kopenhagen zurück. Er kannte Schulz gut und war bereits von 1784 bis 1789 in der dänischen Hauptstadt gewesen, wo er sich als Pianist ernährte und wo am Königlichen Theater seine Oper *Holger Danske* uraufgeführt wurde. Dieses Werk löste einen erbitterten Literatenstreit aus, weshalb Kunzen Dänemark wieder verließ. In der Zwischenzeit hatte er sich in der europäischen Musik umgetan, sich u. a. mit dem deutschen und französischen Singspiel und nicht zuletzt mit der Musik von Mozart beschäftigt. Zugleich stand er die ganze Zeit über mit Schulz in Verbindung, hatte somit die Hoffnung auf eine Stelle in Kopenhagen nicht aufgegeben. Auf Schulz' Empfehlung hin wurde er 1795 musikalischer Leiter und später Hofkapellmeister, womit er sich verpflichtete, neue Werke zu komponieren und das Orchester zu leiten.

Diesmal wurde Kunzen als Dirigent und Komponist stärker respektiert. Er brachte verschiedene eigene Singspiele auf die Bühne, von denen die Frühwerke wie *Hemmeligheden* (Das Geheimnis), *Viinhøsten* (Die Weinlese) und *Dragedukken* (Die Drachepuppe), die alle in der Spielzeit 1796–97 aufgeführt wurden, den größten Erfolg hatten. *Erik Ejegod*, seine letzte große Oper mit dänischnationaler Thematik, hatte 1798 Premiere. Nicht zuletzt brachte Kunzen aber auch die Musik seines großen Vorbilds W.A. Mozart auf die Bühne des Königlichen Theaters und bemühte sich sehr um die Aufführung mehrerer Mozartopern (s. Kap. III). Er blieb bis zu seinem Tod im Januar 1817 in seiner Kapellmeisterstellung.

### Die romantische deutsche Oper

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war der Sängerstab des Königlichen Theaters nur von mittelmäßigem Kaliber. Musikdramatische Neuheiten gab es nur wenige. Mit der Zeit wurden mehrere Singspiele der Komponisten C.E.F. Weyse und Fr. Kuhlau aufgeführt und Gesangsmeister Giuseppe Siboni präsentierte dem Publikum auch einige italienische Werke, doch die romantische deutsche Oper hielt erst um 1820 ihren Einzug in Kopenhagen. Im Oktober 1820 gab der sächsische Komponist Carl Maria von Weber ein Konzert, bei dem die Königliche Kapelle seine frisch komponierte Ouvertüre zum *Freischütz* spielte. Die gesamte Oper hatte anderthalb Jahre später ihre dänische Premiere. Als Dank für die gelungene Aufführung schenkte Weber Kapellmeister Claus Schall die handschriftliche Partitur der Ouvertüre.



F.L.Ae. Kunzen. Stich von Johann Heinrich Lips, 1809.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Bei dem Konzert am 8. Oktober 1820 spielte Carl Maria von Weber im Königlichen Theater auf diesem Flügel der in Kopenhagen ansässigen Klavierbauer H. Fr. Richter aus Schleswig und Andreas Bechmann aus Jütland. Weber spielte u. a. sein 2. Klavierkonzert in Es-Dur und *Rondo brillante*. Wieweit er allerdings die Einrichtung des Flügels mit türkischer Musik benutzt hat, ist ungewiss. Das Instrument befindet sich im Musikhistorischen Museum von Kopenhagen.

Foto: Ole Woldbye, Musikhistorisches Museum und Carl Claudius' Sammlung Kopenhagen.



In den darauf folgenden Jahren spielte man auch Webers *Abu Hassan* und *Oberon* sowie Werke von Heinrich Marschner, dem zweiten großen Komponisten der romantischen deutschen Oper. Bereits im April 1834 konnte man sein Werk *Der Templer und die Jüdin* hören. Zwei Jahre später konnte man ihn dazu bewegen, selbst ein Konzert zu geben und danach am Königlichen Theater seine Oper *Hans Heiling* einzustudieren und zu dirigieren. Das Werk wurde überwältigend positiv aufgenommen und die Theaterleitung erhielt die Möglichkeit, ihm die Stelle des Hofkapellmeisters anzubieten, doch Marschner lehnte ab. Erst 1842 fand man mit dem aus Böhmen stammenden Franz Gläser für das Königliche Theater erneut einen Orchesterleiter aus dem deutschsprachigen Gebiet, der die Königliche Kapelle bis 1861 dirigierte.

## Kapitel III

### Die Wiener Klassiker und Dänemark

Als sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts in musikalischen Gesellschaften ein dänisches Konzertleben herausbildete, konnte man sich noch auf kein nationales Repertoire stützen, weshalb die Programme, wie in Kapitel I. geschildert, überwiegend aus nicht dänischer Musik bestanden. Was genau gespielt wurde, lässt sich allerdings nur schwer ermitteln. Die ältesten dänischen Konzertprogramme stammen aus dem Jahr 1779 und waren in ihren Angaben anfangs auch noch sehr lückenhaft. Beispielsweise wurde zunächst der Name des Komponisten überhaupt nicht angeführt, und noch längere Zeit war es nicht üblich anzugeben, welche Sinfonie man spielte. Man begnügte sich einfach mit Hinweisen wie „eine große, neue Sinfonie“.

#### Haydn

Deshalb weiß man auch nur aus biografischen Aufzeichnungen über den dänischen Komponisten, Violinisten und Dirigenten Claus Schall, dass er im Königsclub (*Kongens Klub*) 1780 erstmals eine Sinfonie von Joseph Haydn vorstellte, was aber auch beweist, dass man in Dänemark relativ früh dran war, beispielsweise war zu der Zeit die französische Erstaufführung einer Haydnsinfonie auch erst ein Jahr her. Das älteste noch erhaltene Konzertprogramm, das eine Haydnsinfonie ankündigt, stammt vom 30. Mai 1783, als der aus Italien kommende Violinvirtuose Eligio Celestino im Königlichen Theater von Kopenhagen ein Konzert gab. Um welche Sinfonie es sich dabei handelte, ist unbekannt, da das Werk eben nur als „eine große Sinfonie“ angeführt wird.

Den Namen Haydn hörte man allerdings nicht zum ersten Mal, denn bereits 1767, nur wenige Jahre nachdem die ersten Notendrucke seiner Werke in den Handel gekommen waren, begannen die Kopenhagener Musikalienhändler Noten zu importieren, deren Titelblätter seinen Namen trugen. Die dänischen Verlagskataloge vom Ende des 18. Jahrhunderts offenbaren ein umfassendes Angebot. Man konnte unter zahlreichen Sinfonien, Streichquartetten, Streich-, Klavier- und Flötenrios und Klavierwerken sowie dem Werk *Stabat Mater* wählen. Letzteres hatte der englische Musikhändler John Bland mitgebracht, der 1784 nach Kopenhagen gekommen war, um für Haydns Werke zu werben.

Haydns Musik war in Dänemark also bekannt, doch der Komponist selbst muss ebenfalls gewusst haben, dass man seine Musik in Kopenhagen zu schätzen wusste, was die interessante Geschichte der sechs so genannten „Pariser Sinfonien“ belegt. Die Sinfonien entstanden im Auftrag der Gesellschaft *Concert de la Loge Olympique*, die nicht nur Haydns von eigener Hand geschriebene Partitur, sondern auch die Verlagsrechte erwarb. Haydn erlaubte jedoch auch dem Wiener Verlag Artaria sowie Longman & Broderip und William Forster in London die Veröffentlichung des Werkes, was einen Prozess auslöste. Darüber hinaus schickte er aber auch Abschriften an König Friedrich Wilhelm II. nach Berlin und an König

Christian VII. von Dänemark. Der dänische Gesandte, Lehnsbaron Christian Frederik Güldenchrone, hielt jedoch Brief und Partitur zurück mit der Begründung, er habe Bedenken, der königlichen Kasse Kosten aufzubürden, da er vermutete, dass Haydn im Gegenzug ein kostbares Geschenk erwartete. Der Gesandte deutete sogar an, Haydn habe möglicherweise den Hintergedanken gehabt, sich die Gunst des dänischen Königs sichern zu wollen, für den Fall dass sein Arbeitgeber, der schon betagte Fürst Esterházy, das Zeitliche segnen sollte. Die Verzögerung bedeutete jedoch nur, dass die Pariser Sinfonien in der dänischen Hauptstadt bereits mit großem Erfolg gespielt worden waren, als Haydns Geschenk endlich in Kopenhagen eintraf, und Haydn verblieb noch viele Jahre im Dienste der Familie Esterházy.

Ein großes Kopenhagener Haydnereignis, das noch zu Lebzeiten des Komponisten stattfand, war die Aufführung der *Schöpfung* am 14. Oktober 1801, nur



Die Frauenkirche, später der Kopenhagener Dom, in dem Haydns *Schöpfung* im Jahr 1801 unter der Leitung von F.L.Ae. Kunzen nur drei Jahre nach der Wiener Uraufführung erstmalig in Kopenhagen aufgeführt wurde.

Pontoppidans Danske Atlas

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

drei Jahre nach der Wiener Uraufführung. Die Initiative ging von der so genannten „Kommission für alle, die bei der Schlacht am 2. April verwundet wurden oder ihren Versorger verloren haben“ aus, die überzeugt war, dass dieses neue große Werk, das von der Königlichen Kapelle unter der Leitung von F.L.Ae. Kunzen aufgeführt wurde, eine große Summe für diesen edlen Zweck einbringen würde. Die Veranstalter wurden nicht enttäuscht. Zu dem Konzert kamen fast 6.000 Menschen, die gespannt waren auf „ein so gepriesenes Meisterwerk und Non plus ultra an Kunst“, wie Kunzen es ausdrückte. Außerdem war es für dänische Verhältnisse etwas ganz Neues, dass man aus diesem Anlass einen Chor und ein Orchester von fast 200 Leuten zusammengestellt hatte.

*Die Schöpfung* wurde immer wieder gegeben, zuweilen allerdings nur in Auszügen, aber 1843 beschloss der neue Kapellmeister der Königlichen Kapelle, der Böhme Franz Gläser, der im selben Jahr die Leitung des 1836 gegründeten Musikvereins (*Musikforeningen*) übernommen hatte, sich mit einer im Reithaus von Schloss Christiansborg gegebenen Vorstellung im großen Stil vorzustellen. Auch diesmal gab es ein kolossales Aufgebot an Mitwirkenden. Es waren so viele, dass Gläser den Komponisten J.P.E. Hartmann, der die Choreinstudierung übernommen hatte, bitten musste, ihm als Hilfsdirigent zur Seite zu stehen. Das war ganz nach dem Geschmack der Kopenhagener; vier Tage später musste man das Konzert wiederholen. In der Presse hieß es direkt: „Noch nie hat man bei uns einen wahren musikalischen Genuss in so großartigem Stil wie gestern Abend erlebt“ (*Berlingske Tidende*, 6.4.1843).

Franz Gläser zeichnete auch für die neue Sinfoniekonzertreihe des Musikvereins verantwortlich, deren Kernrepertoire jahrelang aus Werken von Haydn, Mozart und Beethoven bestand, da die Verwaltung die Auffassung hegte, die Musik der Wiener Klassik eigne sich vortrefflich, um den Musikgeschmack der Kopenhagener zu kultivieren.

## Mozart

Den Namen W.A. Mozart hatte man bereits 1764 kennen gelernt, als das achtjährige Wunderkind wie überall in Europa auch in den dänischen Zeitungen als Phänomen gefeiert wurde. Seine Musik fand jedoch erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts Verbreitung in weiteren Kreisen. Vor allem drei musikalische Berühmtheiten schlugen für Mozarts Musik eine Bresche, nämlich F.L.Ae. Kunzen, C.E.F. Weyse und der Violinist und Kapellmeister Claus Schall.

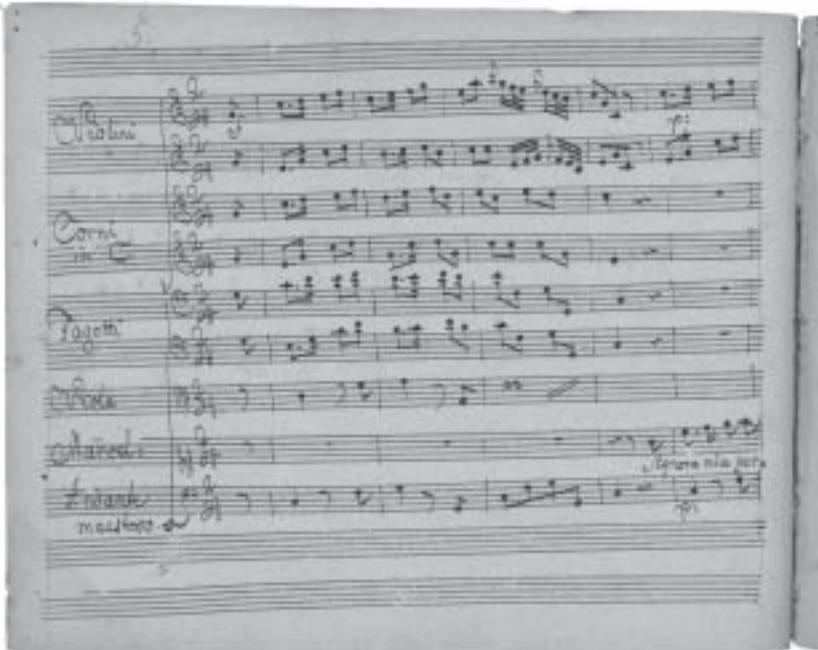
Schall hatte Mozart auf einer Studienreise, die er 1789 zusammen mit seinem Bruder Peder unternahm, persönlich kennen gelernt und war gemeinsam mit dem dritten Bruder, Andreas Schall, in Dänemark einer der frühen Pioniere der Mozartschen Musik. In den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts veranstalteten die drei Brüder Konzerte, bei denen sie sowohl Sinfonien als auch kleinere Werke von Mozart vorstellten. Claus Schall arrangierte auch auf seinem nördlich von Kopenhagen gelegenen privaten Landsitz Schallborg Zusammenkünfte, bei denen Kammermusik von Mozart gespielt wurde. Er ging sogar so weit, an der Einfahrt zu seinem Landsitz drei Gedenksteine mit den Namen seiner Idole Gluck, Haydn und Mozart zu errichten. Auch



Mozartporträt, das seine Witwe Constanze mitbrachte, als sie 1810 mit ihrem zweiten Mann, dem dänischen Diplomaten Georg Nikolaus Nissen, nach Kopenhagen zog. Das Porträt schenkte sie dem dänischen Komponisten C.E.F. Weyse.

Privatbesitz.

nachdem er vom Konzertmeister der Königlichen Kapelle zum Kapellmeister am Königlichen Theater aufgestiegen war, bemühte er sich um Mozarts Musik, was ihm denn auch eine Anerkennung eintrug, die ihn sehr gefreut haben muss, als Constanze Mozart, die von 1810 bis 1820 mit ihrem zweiten Mann, dem Staatsrat Georg Nikolaus Nissen, in Kopenhagen gelebt hatte, im Jahr 1827 erklärte „... dass die Werke



Mozarts *Le nozze di Figaro* wurde in Kopenhagen zum ersten Mal 1821 gespielt. Die für diese erste Aufführung benutzte handschriftliche Partitur enthält eine Arie für Marzelline, die nur in einer einzigen weiteren Abschrift zu finden ist.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Mozart nirgends besser aufgeführt werden als in dieser Hauptstadt unter der Direktion der so sehr geschickten, und einsichtsvollen Direktor Schalls, was das Orchester betrifft. "

Sein letztes größeres Mozartkonzert fand 1832 statt, als er in der Frauenkirche (Vor Frue Kirke) in Kopenhagen das *Requiem* dirigierte, wobei ihm Weyse geholfen hatte. So wie Mozart selbst gemeint hatte, die ursprüngliche Instrumentation mehrerer Händeloperatorien „verbessern“ zu müssen, so waren auch Schall und Weyse augenscheinlich der Ansicht, die Instrumentation von Mozarts *Requiem* sei verbesserungsbedürftig, was aus Weyses Exemplar der Druckausgabe hervorgeht.

Kunzen war es jedoch, der es als erster durchsetzte, dass man den Versuch machte, eine von Mozarts Opern aufzuführen, die er im Ausland bereits erfolgreich dirigiert hatte. Die Wahl fiel auf *Così fan tutte* mit der Begründung, die koste am wenigsten, aber nicht einmal das schaffte man. Der dänische Dichter Adam Oehlenschläger war als achtzehnjähriger Statist an der Aufführung beteiligt und berichtete in seinen Erinnerungen, weshalb das Ganze schief gelaufen war. Später vertrat er die Auffassung, Schuld daran sei der Text gewesen, und kam mit seinem Vorschlag zur „Rettung“ der genialen Musik, als er 1826 unter

dem Titel *Flugten af Klosteret* (Die Flucht aus dem Kloster) einen neuen Text schrieb, wobei er die einzelnen Nummern in völlig veränderter Reihenfolge benutzte und Arien aus anderen Werken einfügte! Erst 1887 hatten die Kopenhagener erneut Gelegenheit, *Così fan tutte* zu hören.

Kunzen bemühte sich jedoch weiterhin um Mozarts Opern, doch erst 1807 gelang ihm mit dem *Don Juan* eine Aufführung, die mit dem bewunderten Edouard du Puy in der Titelpartie ein großer Erfolg wurde. Für den jungen Weyse, der in verschiedenen musikalischen Gesellschaften bereits mehrmals als Solist in Mozarts Klavierkonzerten aufgetreten war, erhielt diese Aufführung des *Don Juan* eine besondere Bedeutung. Nach einer unglücklichen Liebe hatte er seine Komponistentätigkeit aufgegeben, fühlte sich aber von Mozarts dramatischer Musik so tief berührt, dass er erneut schöpferisch tätig wurde.

Weyse verkehrte auch mit Mozarts Witwe, während diese in Kopenhagen lebte. Bevor sie nach Österreich zurückkehrte, schenkte sie ihm ein Pastellporträt ihres ersten Mannes, das deutliche Ähnlichkeit mit Joseph Langes Ölgemälde hat, sowie einen Brief, den Mozart fünf Monate vor seinem Tod an Constanze geschrieben hatte. Auch nachdem das Ehepaar Nissen Kopenhagen verlassen und sich in Salzburg angesiedelt hatte, wo Nissen auf der Grundlage der vorhandenen Familienbriefe an seiner großen Mozartbiografie arbeitete, hielt Constanze die Verbindung zu Weyse aufrecht. Wie sehr sie ihn als Komponisten schätzte, zeigt ein Brief, in dem sie schreibt: „Nach Mozart kann nur ein Weyse es mir recht machen.“

Weyse war nicht der einzige, der Mozartandenken geschenkt bekam. Constanze trennte sich großzügig von Briefen und anderen Dingen, die ihrem ersten Mann gehört hatten. Der dänische Dichter Knud Lyne Rahbek erhielt ebenfalls einen Brief und der Freundin Louise Mansa schenkte sie ein kleines Lavaherz, das Mozart laut Überlieferung an seiner Uhrkette getragen haben soll. Später ging es in den Besitz von Niels W. Gade über und befindet sich heute im Musikhistorischen Museum von Kopenhagen.

Welchen Eindruck Mozarts Musik und vor allem der *Don Juan* in Dänemark machte, weiß man jedoch am besten aus Søren Kierkegaards Abhandlung „Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische“, die er 1843 in *Entweder-Oder* veröffentlichte. Über die Ouvertüre der Oper schreibt er:

Diese Ouvertüre ist kein Durcheinander von Themen, sie ist nicht von Ideenassoziationen labyrinthisch durchwoben, sie ist knapp, bestimmt, ein festes Bauwerk und vor allem, sie ist durchtränkt von dem ganzen Wesen der Oper. Sie ist achtvoll wie der Gedanke eines Gottes, bewegt wie das Leben einer Welt, erschütternd in ihrem Ernst, bebend in ihrer Lust, zermalend in ihrem Richtspruch, kreischend in ihrer Lust, sie ist langsam feierlich in ihrer eindrücklichen Würde, sie ist bewegt, flatternd, tanzend in ihrer Wonne. Und dies hat sie nicht erreicht, indem sie der Oper das Blut aussaugt, nein, sie verhält sich zu ihr wie eine Weissagung.

## Beethoven

Auch Ludwig van Beethoven hatte seine dänischen Vorkämpfer. Weyse zählte zwar nicht dazu, er war erklärter Beethovengegner, aber zwei andere ursprünglich aus Deutschland stammende Musiker, die sich beide in Dänemark niederließen, nämlich Friedrich Daniel Kuhlau und Franz Gläser, waren glühende Beethovenanhänger. Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es in Kopenhagen Beethovenmusikalien zu kaufen, keine großen Sachen, aber doch so ausreichend, dass man sich bei privaten Zusammenkünften mit seiner Musik beschäftigen konnte. Im Laufe der ersten beiden Jahrzehnte des neuen Jahrhunderts wurde in den musikalischen Gesellschaften ein reichhaltiges Beethovenrepertoire gegeben, und A.W. Hauch, der Leiter der Königlichen Kapelle, nutzte, als er 1814 den König zum Wiener Kongress begleitete, die Gelegenheit, um für das Königliche

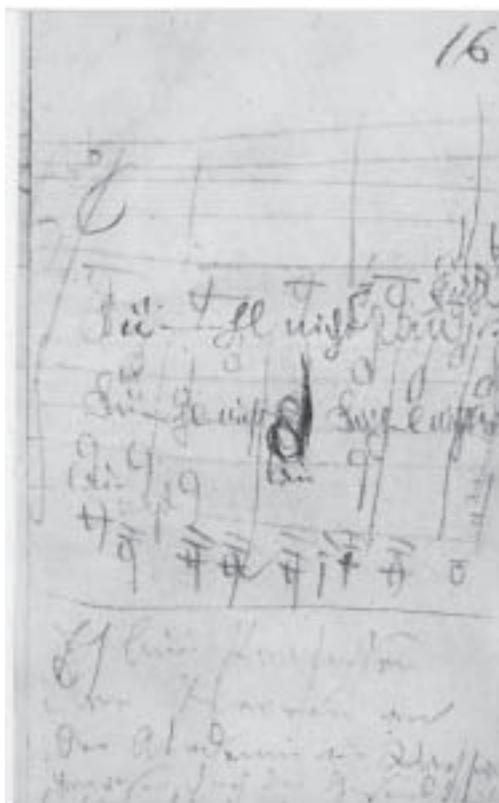
Theater vier von Beethovens Sinfonien anzuschaffen. Dort wurde nämlich traditionsgetreu zwischen den einzelnen Akten immer noch sinfonische Musik gespielt. Kuhlau (s. Kap. VI) hatte 1811 sein Debüt in Dänemark und blieb bis zu seinem Tod im Jahr 1832 im Land. Er brachte in seinen Konzertprogrammen regelmäßig Musik von Beethoven, und zwar Kammermusik- und Orchesterwerke, und war auch mitverantwortlich für die dänische Erstaufführung des Tripelkonzerts, Opus 56, im Jahre 1815. In seiner eigenen Musik hinterließ seine Beethovenbewunderung ebenfalls unverkennbare Spuren. Sein Klavierkonzert in C-Dur entstand beispielsweise in enger Anlehnung an Beethovens in der gleichen Tonart gehaltenes Opus 15, und nachdem Kuhlau im Spätsommer 1825 in Wien bei Beethoven zu Besuch gewesen war, die beiden ein paar ausgelassene Tage zusammen verbracht und der Meister ihm sein Porträt mit Widmung geschenkt hatte, komponierte Kuhlau eine Serie vierhändiger Klaviervariationen über Themen von Beethoven.

Als Kuhlau um 1820 seine Tätigkeit als Konzertarrangeur einstellte und sich ausschließlich auf seine kompositorische Arbeit konzentrierte, ging die Zahl der Beethovenaufführungen zurück, als jedoch Franz Gläser, der Beethoven von Wien her persönlich kannte, im Dezember 1842 im Musikverein den Taktstock übernahm, bildeten Beethovens Sinfonien den absoluten Kern des Repertoires, und zwar in einem Maße, wie man es bis dahin noch nicht erlebt hatte und es auch später nie mehr der Fall sein sollte. In den acht Jahren, in denen Gläser den Musikverein leitete, führte er alle Sinfonien insgesamt neunundzwanzig Mal auf. Das



Der dänische Maler Christian Horneman malte dieses Beethovenpastell, das als von der Ähnlichkeit her gelungenstes Porträt aus den jungen Jahren des Meisters gilt.

Original im Beethovenhaus, Bonn.



Im September 1825 war der deutsch-dänische Komponist Kuhlau in Wien bei Beethoven zu Gast. Dieser Besuch hinterließ seine Spuren in Beethovens Konversationsheften, in denen die beiden u. a. Kanons über die Töne BACH austauschten.

Original in der Staatsbibliothek zu Berlin.

Kopenhagener Musikpublikum sollte seinen Beethoven verstehen lernen, weshalb er sich auch nicht scheute, seinen Zuhörern die Sinfonien auszulegen. Beispielsweise lancierte er die fünfte Sinfonie als „ein fantastisches Tongemälde zur Geschichte Alexander des Großen“ und die siebte Sinfonie als „humoristisches Tongemälde in 4 Sätzen“, wobei der die Meinung vertrat, das Motiv stamme von einer Zigeunerhochzeit!

Beethoven verlor seine Führungsposition im Repertoire des Musikvereins jedoch keineswegs, als Gläser 1850 den Taktstock an Niels W. Gade weiterreichte. In den ersten fünfzig Jahren der Geschichte des Vereins stand der Name Beethoven 295 Mal auf dem Programm und dominierte damit das Repertoire so sehr, dass sich Teile der Presse beschwerten, er stehe der nationalen Musik im Wege. Die Verwaltung des Musikvereins war sich jedoch einig, dass den Wiener Klassikern aus pädagogischen Gründen ein herausragender Platz gebühre.

Gade dirigierte alle Beethovensinfonien, darüber hinaus Ouvertüren und Konzerte, seine besondere Liebe aber galt der neunten Sinfonie. Als junger Mann war

er Dirigent der Leipziger *Gewandhauskonzerte* gewesen und hatte sich im April 1846 in den Zug nach Dresden gesetzt, um dort Richard Wagner diese Sinfonie dirigieren zu hören. Bei dieser Aufführung faszinierte ihn Wagners Interpretation des instrumentalen Rezitativs im Finale so sehr, dass darin vermutlich die Begründung dafür zu suchen ist, dass er in seinen eigenen Aufführungen einige Phrasierungen und Tempobezeichnungen einführte, die bei Beethoven nicht zu finden sind. Außerdem ersuchte er vor der ersten dänischen Gesamtauführung der Sinfonie im Jahr 1856 Hans von Bülow, ihm Wagners Kommentare zur neunten Sinfonie zu schicken, weil er diese übersetzen wolle. Gade meinte offenbar, das dänische Publikum sei noch nicht imstande, „dieses umfangreiche und tief sinnige Tonwerk“ ohne nähere Einführung zu verstehen. Außerdem hatte er, als er im Frühjahr 1853 erneut in Leipzig war, seinen alten Konservatoriumskollegen Ignaz Moscheles gebeten, ihm die Metronomzahlen zu schicken, die Beethoven diesem höchstpersönlich mitgeteilt hatte. Inwieweit diese wirklich korrekt waren ist umstritten, aber Gade bemühte sich jedenfalls um eine nach seiner Auffassung authentische Aufführung.

*Inger Sørensen*

## Kapitel IV

### Volkslied und Kunstlied.

### Volksbildung und pädagogische Maßnahmen

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erschienen in Kopenhagen mehrere Sammlungen einfacher volkstümlicher Lieder, die von in Kopenhagen ansässigen bekannten deutschen Musikern wie J.A.P. Schulz und F.L.Ae. Kunzen komponiert worden waren und weite Verbreitung fanden. Sowohl diese Liedersammlungen wie die Gedanken, die sich die deutschen Komponisten über die erzieherische Wirkung der Musik machten, lieferten in Dänemark Impulse für eine ganz den Idealen der Aufklärung entsprechende musikpädagogische Arbeit.

#### Gedanken über die Wirkung der Musik

Die aufklärerische Vorstellung von der Bedeutung des Volksliedes für die dänische Gesellschaft war eindeutig von den aus Deutschland kommenden Gedanken beeinflusst. Man strebte ein Repertoire an, das der Bevölkerung musikalische Werte nahe bringen und ihr Gespür für Schönheit schärfen sollte. Zugleich konnten die Texte auch Werte wie Tugend und Vernunft, Tatendrang und nicht zuletzt Harmonie und Glück vermitteln. Die Lieder sollten jedoch nicht nur unterhalten, sondern auch Teil des gesamten Lebensinhalts sein und die unterschiedlichen Stände brüderlich vereinen. Man brauchte also Lieder mit leicht verständlichen Texten und eingängigen Melodien für die meisten Lebenssituationen. Die Gedichte des Göttinger Hainbunds (H.C. Boie, L.H.C. Hölty u.a.) waren mit ihrer gefühlvollen und volkstümlichen Freiheits- und Naturlyrik eine ebenso beliebte Vorlage wie einige Hymnen an Harmonie und Freude. Beispielsweise ist Kunzens Hymne *Skabningens Halleluja* (Halleluja der Schöpfung) aus dem Jahr 1797 zu einem Text des Schriftstellers Jens Baggesen in erster Linie eine Huldigung an den Schöpfer, richtet sich aber auch an die Natur und die Liebe.

#### Volkslieder

Allmählich interessierten sich die Künstler auch für den Volksbegriff. Als Gattung wurde das *Volkslied* bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts interessant, setzte sich aber erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts wirklich durch. J.G. Herder hatte den Begriff in den Jahren 1778-79 mit seiner Sammlung *Volkslieder* I-II eingeführt, wobei der Titel allerdings eher im Sinne von „volkstümlichen Liedern“ denn als eigentliche „Volkslieder“ zu verstehen ist. Wichtiger für die dänische Volksliedgattung war der Sprachforscher und Volkskundler Wilhelm Grimm, der mit Rasmus Nyerup, einem der ersten dänischen Herausgeber von Volksliedern im 19. Jahrhundert, in regem Briefwechsel stand und 1811 in der Sammlung *Altdänische Heldenlieder* eine deutsche Übersetzung von 100 dänischen Liedern veröffentlichte.

Auf musikalischem Gebiet tat sich in Dänemark der holsteinische Beamte und Musikliebhaber Peter Grønland hervor. Er gehörte dem Kreis um Schulz, Kunzen und Weyse an, zu dem auch der Herausgeber Carl Friedrich Cramer und mehrere



Kunzen gab 1816 diese Broschüre mit 15 dänischen Volksliedern im Klaviersatz mit Text heraus.  
Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

deutschkundige Dichter und Beamte zählten. Grønland schrieb häufig Musikrezensionen für deutsche Zeitschriften und vertonte eine Reihe schwedischer Volkslieder, die er 1818 veröffentlichte. Außerdem beschäftigte er sich bereits zu diesem frühen Zeitpunkt auch historisch mit den Liedern, wobei seine Vertonungen des dänischen Stoffes leider über das Manuskriptstadium nicht hinaus kamen.

Die dänischen Volkslieder lieferten bereits früh auch mehreren Komponisten deutscher Abstammung Anregungen für ihre Werke. Die Romanze im Volksliedstil pflegte vor allem Johann Hartmann in seinen Singspielen, und Kunzen veröffentlichte 1816 eine *Auswahl der vorzüglichsten altdänischen Volksmelodien, Balladen und Heldenlieder*. Dieses schmale Bändchen enthält fünfzehn dänische Volkslieder im Klaviersatz mit Text, die von Kunzens gutem Freund, dem aus Holstein stammenden Schriftsteller und Literaten Levin Christian Sander ins Deutsche übersetzt worden waren.

### Das volkstümliche Lied

Viele Komponisten richteten ihr Augenmerk jedoch weniger auf die eigentlichen Volkslieder, sondern konzentrierten ihr Interesse auf einen besonderen volkstümlichen Stil. Die Idee des einfachen volkstümlichen Liedes fand ihren besten Vertreter in dem Komponisten J.A.P. Schulz. Seit Mitte der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts gehörte er der so genannten zweiten Berliner Schule an, einem Kreis deutscher Komponisten, die mit Johann Friedrich Reichardt und Carl Friedrich Zelter als den bekanntesten Persönlichkeiten dem deutschen Lied neues Leben einhauchen wollten. Die Lieder von mehreren dieser Komponisten erschienen dann in den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts auch in dänischen Sammlungen.

1779 veröffentlichte Schulz seine erste Liedersammlung *Gesänge am Klavier*, in der er u. a. mehrere Texte des Göttinger Hainbunds vertont hatte. In Dänemark wurde Schulz vor allem durch die Sammlung *Hellige Sange* (Heilige Gesänge) bekannt, die in der dänischen Übersetzung des Schriftstellers und Lehrers Edvard Storm erschienen und für deren musikalische Redaktion der Musiker und Herausgeber Niels Schiørring verantwortlich war. Die Vorlage bildeten *Johann Peter Uzens lyrische Gedichte religiösen Inhalts*, die Schulz 1784 herausgebracht hatte.

Noch größeren Einfluss hatten in Dänemark jedoch die Sammlungen *Lieder im Volkston* 1-3 (1782–1790), was man sowohl der Subskriptionsliste als auch der Auswahl entnehmen kann, die der Literat Knud Lyne Rahbek 1792 in dänischer Nachdichtung unter dem Titel *Viser og Sange* (Lieder und Gesänge) veröffentlichte. Die Lieder sind auch in vielen zeitgenössischen Sammlungen vertreten, deren Redaktion u. a. von Niels Schiørring und Kapellmeister Claus Schall wahrgenommen wurde. Die *Lieder im Volkston* enthalten eine Reihe einfacher Melodien mit gut abgestimmter Klavierbegleitung zu Gedichten, die die Natur, die Jahreszei-



J.A.P. Schulz' *Lieder im Volkston* waren in Dänemark außerordentlich beliebt. Im Jahr 1792 veröffentlichte der Literat Knud Lyne Rahbek in dänischer Nachdichtung eine Auswahl aller drei Bände, die ebenfalls so großen Anklang fand, dass eine 2. Auflage gedruckt werden musste.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

ten, lustige Trinkgelage, Liebe und Liebesschmerz schildern. In seinem berühmten Vorwort zur zweiten Auflage der ersten Sammlung (1785), das nahezu als Programmklärung gelten kann, erläutert Schulz die Ideale der Aufklärung: die Lieder sollten gute, mit Melodien von einfachem Zuschnitt kombinierte Texte bekannt machen, sie sollten leicht zu singen sein, durften also keine großen melodischen Sprünge enthalten und keine allzu große Variationsbreite enthalten, sondern sollten sich musikalisch eng an den Text anlehnen. Die Lieder mussten für alle leicht zu behalten sein, weshalb die Gedichte sorgfältig auszuwählen waren. Schulz schreibt, er habe sich

in den Melodien selbst der höchsten Simplizität und Fasslichkeit beflissen, ja auf alle Weise den *Schein des Bekannten* darinzubringen gesucht, weil ich aus Erfahrung weiss, wie sehr dieser Schein dem Volksliede zu seiner schnellen Empfehlung dienlich, ja nothwendig ist. In diesem *Schein des Bekannten* liegt das ganze Geheimnis des Volkstons; nur muss man ihn mit dem *Bekanntem selbst* nicht verwechseln.



1786 erschien Kunzens Sammlung *Viser og lyriske Sange* (Lieder und lyrische Gesänge), die erste seiner in Kopenhagen gedruckten Kompositionen. Die Textauswahl besorgte der Literatur Knud Lyne Rahbek, der Gedichte einiger der prominentesten dänischen Dichter mit Nachdichtungen bekannter deutscher Gedichte kombinierte.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Auch viele Lieder aus Schulz' Singspielen tragen diesen Charakter und fanden ebenfalls weite Verbreitung, nicht zuletzt weil mehrere am Königlichen Theater aufgeführt wurden. Sowohl die Lieder selbst wie die Gedanken, die man sich in diesem Zusammenhang gemacht hatte, sollten bis ins 20. Jahrhundert hinein die Grundlage der Lieder mehrerer dänischer Komponisten bilden, nicht zuletzt für die Werke von Thomas Laub und Carl Nielsen.

Der zweite prominente Vertreter des volkstümlichen Kunstliedes war F.L.Ae. Kunzen. C.F. Cramer gab 1784 Kunzens erste Liedersammlung *Compositionen der in dem ersten Theile der Gedichte meines Vaters enthaltenen Oden und Lieder* heraus, eine Sammlung von nicht weniger als 91 Werken aller Art, vom einfachen bis zum durchkomponierten Lied. Zwei Jahre später, als Kunzen sich in Dänemark aufhielt, erschien die Sammlung *Viser og lyriske Sange*, die 1788 durch die etwas andere deutsche Ausgabe *Weisen und lyrische Gesänge* ergänzt wurde. Der Einfluss des einfachen Stils von Schulz war hier zwar deutlich spürbar, zugleich aber bewegte sich auch diese Sammlung schon stärker auf das romantische Lied zu. Vor allem die Harmonik war komplizierter und vom Ausdruck her waren die Lieder nuancierter. In seinem Vorwort schließt sich Kunzen den von Schulz dargelegten Gedanken an, entwickelt in seinen folgenden drei Sammlungen aus der Zeit 1789 bis 1814 das einfache Lied aber dennoch weiter, indem er die Lieder strophisch stärker variiert und der Begleitung eine selbständigere Funktion einräumt.

### **Der allgemeine Musikunterricht**

Die aufklärerische Idee, man müsse den musikalischen Geschmack des Volkes bilden, fand ihren Niederschlag in einem breiteren Musikunterricht. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erlebten die musikalischen Gesellschaften und Klubs eine Blütezeit (s. Kap. I). Adel und Bürgertum betrachteten sie als natürlichen Rahmen ihrer musikalischen Entfaltung, man sang und spielte selbst. Ganz natürlich entwickelte sich damit auch das Bedürfnis nach mehr Musikunterricht. Hier setzte man in verschiedenen Bereichen an, wobei man in allen Fällen von aus Deutschland kommenden Gedanken beeinflusst war.

Im Jahr 1786 wurde der von Konferenzrat Immanuel Christian Ryge ausgearbeitete Vorschlag zu einem „Plan für eine musikalische Akademie in Kopenhagen“ vorgelegt. Ryge wollte die besten Musiker als Lehrer verpflichten, weshalb zu dieser Zeit hauptsächlich in Dänemark ansässige deutsche Künstler mit der Akademie zu tun hatten. Leiter wurde der Konzertmeister der Königlichen Kapelle Johann Hartmann, und deutsche Musiker wie der Flötist Hans Hinrich Zielche und der Cellist Johan Philip Degen bildeten mit einigen Dänen den Lehrkörper. Leider konnte die Akademie nicht genug Schüler finden und erwies sich deshalb als finanziell nicht lebensfähig. Das gleiche Schicksal ereilte das 1799 gegründete Gesangsinstitut für die Kopenhagener Jugend (*Syngelinstitut for Kiøbenhavn's Ungdom*) des schleswiger Pädagogen und Komponisten H.O.C. Zinck. Auch dieses Institut bestand nur wenige Jahre. Ein eigentliches Musikkonservatorium bekam Kopenhagen erst in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts; stattdessen setzte man in der Schule an.

### Gedanken über den schulischen Musikunterricht

Um 1790 begann sich der Wunsch nach mehr Musikunterricht in den Schulen zu regen. Angeregt durch die Blüte des volkstümlichen Liedes, wollte man die allgemeine Bildung des Volkes verbessern. Viele pädagogische Gedanken auf dem Gebiet der Musik entsprachen den Vorstellungen, die den zu dieser Zeit vorgelegten neuen Schulgesetzen zugrunde lagen. Zugleich hatten Schulz und Kunzen gute Beziehungen zu den führenden Reformanhängern in den deutschfreundlichen Kreisen der Aristokratie, die für die Ausarbeitung der Gesetze zuständig waren, wie z. B. zu Lehnsgraf Chr. Ditlev Reventlow und zu dem Staatsmann A.P. Bernstorff.

Im Jahr 1789 bildete man eine eigentliche Schulkommission, die den Auftrag hatte, für die Verbesserung der Dorf- und Kleinstadtschulen zu sorgen, sich jedoch zunächst nicht sonderlich um den Musikunterricht kümmerte. Dieser Aspekt wurde erst mit den Schulgesetzen von 1814 relevant, als Gesang zum obligatorischen Unterrichtsfach erklärt wurde. In der Zwischenzeit hatten vor allem Schulz und Zinck die Debatte über den Musikunterricht entfacht.

Man griff bei den pädagogischen Erwägungen auf die von Schulz 1790 herausgegebenen *Gedanken über den Einfluss der Musik* zurück. Schulz hatte das Büchlein auf Aufforderung der Schulkommission geschrieben. Er entwickelt darin seine erwähnten Gedanken über die nützliche Wirkung der Musik auf die Gefühle und den Tatendrang wie auch auf die gesellschaftlichen Verhältnisse allgemein. Er vertritt die Auffassung, dass die Musik „die Sitten mildern, die Empfindung veredeln, Freude und Geselligkeit unter das Volk verbreiten und überhaupt auf die Bildung des moralischen Charakters großen Einfluss haben könne.“ Ganz lapidar heißt es, dass

Im Auftrag der Schulkommission erläuterte Schulz seine Gedanken über den Zustand des Gesangs in Dänemark. Er war der Auffassung, dass das Singen ganz allgemein auf fast allen Gebieten gestärkt werden müsse. Die Schrift wurde ins Deutsche übersetzt, doch seine Bemerkung, der Kirchengesang in Dänemark sei „ein rohes Geschrey ohne reine Intonation und Zusammenstimmung“, trug dem sonst so beliebten Kapellmeister von vielen national eingestellten Dänen heftige Kritik ein.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.



„die Cultur einer Nation ihre Glückseligkeit befördert“. Er legt deshalb Wert auf die aufklärerische Wirkung einer Verbesserung des Gesangunterrichts und weist darauf hin, dass man auch am Lehrerseminar Musik unterrichten müsse, und zwar sowohl die Grundzüge der Musiklehre als auch Stimmlehre, Orgelspiel und andere Instrumente. Die frisch vom Seminar kommenden Musiklehrer sollten dann zu einem guten schulischen Musikunterricht beitragen.

Oberhofmarschall Christian Frederik Numsen, der Leiter der Königlichen Kapelle, erwartete von Schulz und Zinck, dass sie für „die Verbreitung der *allgemeinen Harmonie*“ arbeiten würden, und zwar „nicht nur zur Veredelung des Publikums, sondern auch zum Besten der Kirchen und Schulen“, wie es bei Zinck heißt. Schulz hatte in seinem Büchlein nämlich auch

erwähnt, dass es um den Kirchengesang rundum in Dänemark, nicht zuletzt auf dem Lande, schlecht bestellt sei. Schuld daran sei, so meinte er, dass die Leute „viele der angenehmsten Gefühle, die den Genuss des Lebens erhöhen“, entbehren müssten und dem Volk „daher ein großer Theil seiner Glückseligkeit“ fehle. Dem konnte abgeholfen werden, indem man dem Volk allmählich die höheren Kräfte der Musik näher brachte, und zugleich konnte man so gegen eine Entwicklung angehen, wo die Schüler der Lateinschulen seit Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr in der Kirche sangen.



Porträt von J.A.P. Schulz.

Stich von F.R. Jügel, 1794.

### Die Lehrerseminare

Die ersten Lehrerseminare wurden zwischen 1791 und 1794 errichtet, beispielsweise das Blaagaard-Seminar in Kopenhagen (das 1790 gegründet, 1791 eröffnet und nach der Zerstörung Kopenhagens durch das englische Bombardement im Jahr 1807 mit dem Jonstrup-Seminar zusammengelegt wurde) und das 1794 gegründete Seminar Brahetrolleborg auf der Insel Fünen. Zwischen 1800 und 1816 wurden nicht weniger als neun weitere Seminare etabliert, an denen allerdings kein Musikunterricht stattfand. Deshalb wurde der Musikunterricht vor allem am Blaagaard-/Jonstrup-Seminar weiterentwickelt, wo man, gestützt auf die Schulzschen Gedanken, einen Musiklehrer suchte. Die Wahl fiel auf H.O.C. Zinck, der aus Husum in Schleswig stammte und mit Schulz nach Kopenhagen gekommen war. Er hatte seine Ausbildung bei C.Ph.E. Bach in Hamburg erhalten, spielte ausgezeichnet Flöte und war zudem Organist an der Erlöserkirche in Kopenhagen (*Vor Frelzers Kirke*). Außerdem hatte er eine Reihe Aufsätze und Schriften zum Musikunterricht veröffentlicht.

Zinck war somit der erste dänische Seminarmusiklehrer und unterrichtete von 1791 bis 1811 am Blaagaard-Seminar. Er war auch ein eifriger Publizist, schrieb u. a. über den veredelnden Einfluss der Musik auf den Menschen. Er interessierte sich also lebhaft für die Materie, doch sein etwas eckiges Wesen schadete ihm so sehr, dass aus vielen seiner Projekte nichts wurde. Auch Zincks Schülern wurde sein Enthusiasmus manchmal zu viel, aber es gelang ihm dennoch, insbesondere am Jonstrup-Seminar, mit den Studenten dreistimmige Werke aufzuführen. Er beteiligte sich auch in mehreren Klubs und Gesellschaften am Musikleben und interessierte sich sehr für den Musikunterricht für Kinder.

### Lehrmaterial

Ein Problem war das fehlende Lehrmaterial. Schulz hatte aufgezeigt, auf welchen musikalischen Gebieten es haperte, und das waren nicht wenige: bei den Grundzüge der Musiktheorie, der Musik in der Schule, den Kirchenliedern und dem breiteren Gesangunterricht. Man musste sich deshalb also mit Übersetzungen deutscher Textsammlungen begnügen, arbeitete u. a. mit dem Gedichtband *Kleine Lieder für Kinder* von Felix Weiße mit Melodien von Johann Adam Hiller und Gottlieb Gottwald Hunger, der 1772 in Leipzig erschienen war. Bereits 1778 hatte der Pfarrer und Schriftsteller Hans Jørgen Birch zusammen mit H.W. Riber auf Aufforderung von Lehnsgraf Ludvig Reventlow 68 Gedichte von Weiße übersetzt und ihnen in Zusammenarbeit mit „einigen Liebhabern der Musik“ eine Klavierbegleitung nach den Melodien von Hiller und Hunger beigegeben. Die Texte waren im Allgemeinen lustig und bestanden teilweise aus moralischen Naturbeobachtungen. Darüber hinaus benutzte man weitgehend Lesebücher als Gesangbücher und umgekehrt.

Deutlich beeinflusst wurde der schulische Gesangunterricht durch das häufig benutzte *Mildheimische Liederbuch*, das der deutsche Lehrer und Publizist Rudolph Zacharias Becker 1799 in Gotha veröffentlicht hatte und das mit späteren Nachträgen insgesamt etwa 800 Lieder über alle möglichen Themen enthielt. In Dänemark erhielt man mit dem *Huus- og Skole-Sangbog* (Haus- und Schulgesangbuch) des Pfarrers und Lehrers Otto Diderik Lütken 1818 eine ähnliche Sammlung, zu der sich 1819 das redaktionell von dem Jonstrup-Seminarlehrer Rasmus Andersen bearbeitete Melodiebuch für zwei und drei Stimmen gesellte. Das Textbuch umfasste 266 Lieder, die ähnlich wie die deutsche Vorlage ein breites Repertoire abdecken sollten. Im Melodieband wird als Musikquelle häufig das *Mildheimische Liederbuch* angegeben.

Die aus Deutschland nach Dänemark eindringenden Ideen der Aufklärung spielten also zweifellos eine wichtige Rolle im Musikunterricht der dänischen Schulen. Vor allem die einfachen volkstümlichen Lieder von Schulz behielten ihren Stellenwert in den dänischen Gesangbüchern noch bis weit in das 20. Jahrhundert hinein und lieferten Impulse für eine Reihe ähnlicher dänischer Veröffentlichungen.

Anne Ørbæk Jensen

## Kapitel V

### Der deutsch-dänische Konflikt

Ein Großteil des 18. und 19. Jahrhunderts war das Verhältnis zwischen dänischer und deutscher Kultur konfliktgeprägt, zugleich aber spielte deutsche Kultur in Dänemark eine große Rolle. Dieser Gegensatz kam bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck und richtete sich kulturell gesehen eher gegen die deutsche Sprache als gegen deutsche Musik und deutsche Musiker, die recht beliebt waren. Dennoch hatten darunter auch deutsche Musikwerke zu leiden, in den meisten Fällen allerdings eher aus textlichen oder allgemein kulturellen Gründen; denn gerade die Sprache war ein wichtiges Symbol der nationalen Identität.

#### Die Polarisierung gegen Ende des 18. Jahrhunderts

Wirklich auf die Tagesordnung rückten die nationalen Konflikte mit Johann Friedrich Struensee, dem äußerst einflussreichen deutschen Leibarzt und engsten Ratgeber von Christian VII. Struensee war Reformanhänger, befürwortete beispielsweise eine weniger strenge Zensur, wurde aber letzten Endes u. a. wegen Majestätsbeleidigung angeklagt und hingerichtet. Als Reaktion darauf kam 1776 das Heimatrechtsgesetz, wonach bestimmte Ämter den im Gesamtstaat Geborenen vorbehalten waren. Man wollte damit Deutsche, Norweger und Dänen vereinen, was bewirkte, dass die deutschen Musiker der königlichen Kapelle einen „Einbürgerungsbrief“ und die Erlaubnis zur Ausübung ihres eigenen Amtes beantragen mussten, die ihnen schnell und völlig gleichberechtigt mit den dänischen Kollegen gewährt wurde. Dennoch konnte der Schriftsteller P.A. Heiberg um 1790 erklären, dass er, wenn er in Kopenhagen eine wichtige Musikerstelle zu besetzen hätte, einen geborenen Dänen nehmen würde.

Gegen Ende der 1770er Jahre erschienen mehrere Schriften, die sich oftmals in satirischer Form mit den Unterschieden zwischen Deutschen und Dänen auseinandersetzten. In einigen Werken wurde behauptet, die Dänen könnten es in Kunst und Wissenschaft nicht mit den Deutschen aufnehmen. Wirklich explosiv entwickelte sich der Konflikt jedoch erst Ende der 80er Jahre. Der Auslöser war das Reisetagebuch des Theologieprofessors A.C. Hviid, dessen erster Teil 1787 veröffentlicht wurde. Der Professor schilderte darin einen Aufenthalt in Kiel und äußerte sich auch kritisch über die Qualität der Vorlesungen an der Universität und über die Mentalität der deutschen Studenten. Prompt reagierte Professor Carl Friedrich Cramer aus Kiel, und die sicher etwas übertriebene Ausdrucksweise beider Autoren schien den Stimmen recht zu geben, die darin den Ausdruck eines Dauerkonflikts sahen. Die Kämpfe spielten sich jedoch überwiegend in den literarischen Kreisen des Bürgertums ab, wo sich die Dänen schnell ein deutsches Feindbild aufbauten. Dabei ging es in hohem Maße um die Sprache, um Deutsch oder Dänisch.

Im Jahr 1773 war Deutsch als Kommandosprache des dänischen Heeres abgeschafft worden, wurde im Militär aber immer noch viel benutzt und viele Beamte, Gelehrte und Literaten sowie einflussreiche Staatsmänner sprachen ausgezeich-

net Deutsch. Erst 1801 erschien der dänische *Hof- og Statskalender* auf Dänisch anstatt auf Deutsch. Mehrere bekannte deutsche Dichter waren in der Zeit vor der Jahrhundertwende vom dänischen König angestellt worden oder wurden von ihm unterstützt, z. B. Friedrich Gottlieb Klopstock und Friedrich Schiller, und die nationale Zugehörigkeit bedeutete dabei nicht sonderlich viel. Im Laufe der 1780er Jahre verschärfte sich die gesellschaftlichen Klassenunterschiede und es kristallisierten sich zwei gegensätzliche „Parteien“ heraus: der bürgerliche Flügel mit mehreren Intellektuellen, die der nationalen dänischen Gesinnung mit konservativem Anstrich huldigten (der Höfling Johan Bülow, der Staatsminister Fr.Chr. Rosenkrantz, aber beispielsweise auch der Schriftsteller Johannes Ewald) und der von deutscher Kultur geprägte aristokratische Flügel, der progressiver eingestellt war und u. a. für Meinungsfreiheit und Agrarreformen eintrat (die Minister A.P. Bernstorff, Graf Ernst Schimmelmann und Lehnsgraf Chr. Ditlev Reventlow). Allmählich überwog der Einfluss des aristokratischen Flügels, wodurch sich gleichzeitig der Konflikt mit dem Bürgertum verschärfte.

### Die Holger-Fehde

Zu dieser Zeit erlebte Europa die französische Revolution und in Dänemark wurde 1788 die Erbsubertänigkeit aufgehoben. Als 1789 die Getreidepreise in die Höhe schnellten und sich dazu noch eine Wirtschaftsflaute ankündigte, kehrte sich die gereizte Stimmung vor allem gegen Bernstorff und Reventlow, die sich jedoch entschieden, die Meinungsfreiheit im Großen und Ganzen zu erhalten, obwohl inzwischen fast alles debattiert wurde. Das Ganze kulminierte in der so genannten *Holger-Fehde*, in der es um die Oper *Holger Danske* des erst 27-jährigen F.L.Ae. Kunzen und das Libretto des 24-jährigen Jens Baggesen, eines Schützlings des Schimmelmannkreises, ging.



Kunzens Oper erschien 1790 mit deutschem Text in der Übersetzung des Freundes C.F. Cramer, der das Werk damit im Ausland propagieren wollte. Cramer beging jedoch den Fehler, im Vorwort des (1789 in der Zeitschrift *Musik* veröffentlichten) Librettos den Dichter Jens Baggesen herauszustreichen und ihn über den damals sehr bekannten und beliebten Johannes Ewald zu stellen. Das wurde als sehr deutsch verstanden und schürte die um die Oper entbrannte Literaturfehde.



Der dänische Maler Nicolai Abraham Abildgaard veranschaulichte mit einer Zeichnung vom Ende des 18. Jahrhunderts seine Auffassung der Gestalt des *Holger Danske*.

Königliche Kupferstichsammlung, Staatliches Museum für Kunst, Kopenhagen.

Die Oper baute auf Christoph Martin Wielands *Oberon* auf und wurde am 31. März 1789 mit großem Erfolg am Königlichen Theater von Kopenhagen uraufgeführt. Insgesamt wurden daraus allerdings nur sechs Vorstellungen. Baggesens Text war bereits vor der Premiere erschienen und hatte den negativen Kommentar ausgelöst, der Dichter habe Wielands Hauptperson *Huon de Bordeaux* in *Holger Danske* umbenannt, obgleich die Gestalt nichts Nationales habe. Baggesen war bereit, dies zu ändern, doch der bekannte Schauspieler Michael Rosing bestand darauf, den dänischen Helden beizubehalten.

Das als Zauberoper im Stil von Mozarts *Zauberflöte* angelegte Werk erhielt anfangs positive Rezensionen, doch dem rationalistischen Kopenhagen war diese Gattung völlig fremd. Bald brach eine literarische Fehde aus, in der die Operngattung als unnatürliches Kunstprodukt, Kunzens deutsche Herkunft und die fehlende nordische Thematik der Oper kritisiert wurden. Schließlich entwickelte sich das Ganze zu persönlichen Angriffen nach allen Seiten, an denen sich die führenden Schriftsteller der Zeit eifrigst beteiligten. Besser wurde es nicht, als C.F. Cramer

den Text ins Deutsche übersetzte und in seiner Widmung an Wieland den jungen Baggesen herausstrich, während der damals sehr bekannte, dänisch gesonnene Dichter Johannes Ewald schlecht weg kam. Baggesens und Kunzens Beziehung zur deutschen Sprache beleidigte die dänisch national eingestellten bürgerlichen Kräfte über alle Maßen, obgleich zu betonen ist, dass die Musik eigentlich nicht kritisiert wurde. Die Fehde führte jedoch dazu, dass beide Kopenhagen verließen. Kunzen kehrte erst 1795 zurück, um am königlichen Theater als Kapellmeister die Nachfolge von J.A.P. Schulz anzutreten.

### Der Kieler Professor C.F. Cramer

C.F. Cramer, der sich in dem Konflikt stark hervorgetan hatte, spielte eine kontroverse, aber interessante Doppelrolle. Einerseits warf er sich gegenüber Hviids Tagebuch zu Kiels Verteidiger auf und wollte in vieler Hinsicht in Dänemark deutsche Kultur verbreiten, andererseits aber wollte er in der dänischen Hauptstadt ein blühendes Musikleben fördern. Das glaubte er allerdings am besten dadurch zu erreichen, dass er deutsche Musiker nach Kopenhagen schickte. Er war mit den Komponisten Schulz, Kunzen und C.E.F. Weyse befreundet und sorgte mit dafür, dass diese drei einflussreichen Musikpersönlichkeiten nach Dänemark kamen. Gleichzeitig unterhielt Cramer in Dänemark gute Beziehungen zum deutschfreundlichen Flügel des Konflikts und beteiligte sich am kulturellen Salonleben, u. a. bei Friederike Brun, der Gattin des Großkaufmanns Constantin Brun (s. Kap. I).

Carl Friedrich Cramer war Professor in Kiel, interessierte sich jedoch lebhaft für das Kopenhagener Musikleben und spielte letztlich eine wichtige Rolle, weil er Komponisten wie J.A.P. Schulz, F.L.Ae. Kunzen und C.E.F. Weyse in die dänische Hauptstadt brachte. Außerdem war er Herausgeber der ersten Musikzeitschrift für ein dänisches Publikum und übersetzte mehrere dänische Musikwerke, deren Veröffentlichung in Deutschland er ebenfalls vermittelte. Zugleich galt er als profilierter Vertreter der deutschen Kultur, eine Auffassung, die er auch selbst förderte, weshalb er den Kopenhagenern aus dem dänischnationalen Bürgertum ein Dorn im Auge war.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.



### Die beliebten Kapellmeister

Im Allgemeinen waren die deutschen Musiker in Dänemark also wohl gelitten, vor allem Kapellmeister Schulz erfreute sich großer Beliebtheit. Kunzen bekam mit der *Holger-Fehde* die Gegensätze allerdings deutlich zu spüren, erwies sich jedoch später für das Kopenhagener Musikleben als wertvoller Aktivposten. Doch selbst Schulz hatte mit dem Widerstand gegen die Deutschen zu kämpfen. In seiner kleinen Schrift *Gedanken über den Einfluss der Musik* vom Januar 1790 schrieb er u. a. über die schreckliche Musik außerhalb von Kopenhagen: „So gar der allgemeine Choralgesang in den Kirchen ist noch ein rohes Geschrey ohne reine Intonation und Zusammenstimmung.“ An anderer Stelle fuhr er fort, wenn das musikalische Niveau so schlecht sei, „so kann man annehmen, daß die sittliche Bildung bey diesem Volke noch keine bedeutenden Fortschritte gemacht habe.“ Mit diesen Behauptungen wollte er zwar vor allem zu einem besseren Musikunterricht auffordern, aber so krasse Äußerungen mussten natürlich eine Reaktion auslösen.

Als Antwort auf dieses Heft erschien denn auch sofort eine anonyme Schrift, in der Schulz den eingewanderten Deutschen zugerechnet wurde, die fette Ämter besetzten und nichts leisteten. Der Kapellmeister erhielt jedoch Schützenhilfe von einem der prominentesten Teilnehmer der *Holger-Fehde*, nämlich dem Schriftsteller P.A. Heiberg, der zwar meinte, Schulz habe sich unvorsichtig geäußert, aber dennoch weiter mit ihm zusammenarbeitete und ihm den Text zu dem Singspiel *Indtoget* (*Der Einzug*, 1793) lieferte. Auch der Literat Knud Lyne Rahbek, ebenfalls ein aktiver Gegner des *Holger Danske*, war äußerst eingenommen von Schulz und dessen *Liedern im Volkston*, die Rahbek 1792 bearbeitete und ins Dänische übersetzte.

Der bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückreichende nationale Konflikt kam somit auf musikalischem Gebiet nur indirekt zum Tragen. Ganz im Gegenteil waren während dieses Zeitraums viele sehr gute deutsche Musiker in Kopenhagen tätig, und zwar in der Königlichen Kapelle wie in Klubs und musikalischen Gesellschaften, und sowohl der deutsche wie der dänische Flügel erkannte ihre Qualitäten vorbehaltlos an. Der Konflikt spitzte sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts zwar noch weiter zu, doch auch dort erlebte man einen Zwiespalt: einerseits den Widerstand gegen alles Deutsche, andererseits die Anerkennung der unbestreitbaren Qualitäten der deutschen Musik.

### Die Spannungen im 19. Jahrhundert

Die Jahre vor 1848 waren eine spannungsreiche Zeit, in der nationale Manifestationen in Deutschland wie in Dänemark an der Tagesordnung waren. Nicht zuletzt die Frage der nationalen Zugehörigkeit der Herzogtümer Schleswig und Holstein wurde eifrig diskutiert und dieser Streit kulminierte schließlich 1848–1850 im Krieg zwischen Dänemark und Preußen. Die Gegensätze traten ganz unterschiedlich zutage, auch musikalisch. Im nordschleswischen und norddeutschen Gebiet nutzte man u. a. die großen Sängereisen für nationale Manifestationen, bei de-

nen starke und ausdrucksvolle Männerchöre nicht wegzudenken waren. Anfang Juli 1844 fand auf Skamlingsbanken, einer der markantesten dänischen Versammlungs- und Gedenkstätten in Nordschleswig, ein großes dänisch-nationales Volksfest statt, zu dem über 10.000 Teilnehmer herbei strömten. Noch im gleichen Monat wurde in Schleswig ein ähnliches als Sängertreffen deklariertes Volksfest abgehalten.

Ende der 1840er Jahre hatte man auf beiden Seiten der Grenze sein besonderes Lieblingslied. Im Süden war das „Schleswig-Holstein meerumschlungen“, im Norden „Dengang jeg drog afsted“. Beide wurden auch übersetzt und von der Gegenseite parodiert.

Beim Schleswiger Sängertreffen von 1844 wollten die Schleswig-Holsteiner gern ein neues patriotisches Lied vorstellen. Carl Gottlieb Bellmann, Kantor und Dirigent des Schleswiger Gesangvereins, vertonte einen Text, der zunächst verworfen, danach aber von dem Rechtsanwalt und Chorsänger Matthäus Friedrich Chemnitz umgedichtet wurde. Das Lied „Schleswig-Holstein meerumschlungen“ wurde beim Sängerfest am 24. Juli 1844 uraufgeführt und danach auch schnell gedruckt, wobei auf dem Papier die Doppeleiche, das Symbol von Schleswig-Holstein, prangte, eine Anspielung auf den letzten Vers des Liedes: „Teures Land, du Doppeleiche“. Das Lied fordert dazu auf, gläubig auf Gott zu vertrauen und zum Schutz des Vaterlandes vor allem den Stürmen aus dem Norden zu trotzen,

Da das Lied, „Schleswig-Holstein, meerumschlungen“, so bekannt war, wurde es auch zum beliebten Objekt von Parodien, vor allem in Dänemark. In diesem Buch aus dem Jahr 1846 steht der Originaltext, den allerdings eine Reihe satirischer Zeichnungen einrahmen. Auch Deutsche, z. B. Friedrich Engels, brachten im selben Jahr ihre eigene Fassung des Liedes heraus.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.





die Wiederholung des Wortes „stammverwandt“ zu einem gemeinsamen Gebiet verband und stark deutsch-national gefärbt war. Der Text wurde in den darauf folgenden Jahren allerdings auch oft parodiert, in Dänemark natürlich noch häufiger als in Deutschland, doch das Original blieb lebendig und konnte sich anlässlich seines 150. Geburtstags im Jahr 1994 mit dem Titel „eines der schönsten aller deutschen Heimatlieder“ schmücken.

Am 10. April 1848 kündigten der Komponist J.O. Emil Horneman und der Schriftsteller Peter Faber die Veröffentlichung ihres für die dänischen Landsoldaten komponierten Liedes „Dengang jeg drog afsted“ an. Der Text schildert in mitreißender und romantischer Begeisterung den Wunsch des Soldaten, für Vaterland, Familie, Sprache, Fahne und König kämpfen zu wollen. Die Melodie ist sehr eingängig und hat Marschcharakter. Diese ausgeprägt nationalromantische Huldigung an das Vaterland fand in der dänischen Bevölkerung umgehend ein starkes Echo. Vor allem das Bürgertum machte sich das Lied zu Eigen, das jedoch auch an die Soldaten an der Front in Schleswig verteilt wurde. Es wurde schnell ins Englische und auch ins Deutsche übersetzt, letzteres wohl für die deutschsprachigen Soldaten im dänischen Heer. Wie bekannt und beliebt das Lied war, geht aus den unzähligen Zitaten auf Bildern und Ziergegenständen hervor. Auch von Militärorchestern wurde es häufig gespielt. Noch heute steht es in den gebräuchlichsten dänischen Liederbüchern, trotz mehrerer deutscher Parodien.

Beide Lieder büßten auch im preußisch-dänischen Krieg von 1864 nichts von ihrer Popularität ein, was zeigt, dass sich die Situation erneut zugespitzt hatte. Einerseits verschwanden in den Jahren nach dem Krieg deutsche Texte aus dem Repertoire des Kopenhagener Studentengesangvereins. Andererseits äußerte der Komponist J.P.E. Hartmann in einem vom Juli 1865 stammenden Brief an seinen Sohn, den Bildhauer Carl Hartmann, die Überzeugung, dass man im Musikverein auch weiterhin die klassischen deutschen Werke spielen werde, „aus dem einfachen Grund, weil das nun mal nicht anders sein kann“. Die dänischen Werke erreichten seiner Meinung nach nicht das gleiche Niveau.

Der Widerstand gegen deutsche Kultur spielte in den folgenden Jahrzehnten in Dänemark zweifellos eine starke Rolle, wengleich wiederum weniger ausgeprägt in der Musik. Veranschaulichen mag dies abschließend die folgende groteske Notiz in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 22. Oktober 1886: „In einer Tannhäuser-Vorstellung unter [Johan] Swendsen's Leitung im Kopenhagener Hoftheater sang Anton Schott den Tannhäuser in englischer Sprache, weil das dortige Publikum kein Deutsch hören will.“ Allgemein gilt aber weiterhin, dass – wie oben genannt – in fast allen angeführten Fällen die Sprache und nicht die Musik den Stein des Anstoßes bildete.

*Anne Ørbæk Jensen*

## Kapitel VI

### Weyse und Kuhlau

Wie aus den früheren Kapiteln hervorgeht, dominierten in der dänischen Musik um 1800 Komponisten deutscher Herkunft. Namen wie Schulz, Kunzen und Zinck lassen ahnen, dass zwischen Dänemark und Deutschland enge Beziehungen bestanden, was sich ganz allgemein auf das kulturelle Leben auswirkte. So hatten denn auch die beiden prominentesten dänischen Komponisten zu Beginn des 19. Jahrhunderts deutsche Wurzeln, da beide in Norddeutschland aufgewachsen waren. Christoph Ernst Friedrich Weyse wurde 1774 in Altona bei Hamburg geboren, Friedrich Daniel Rudolph Kuhlau 1786 in Uelzen bei Hannover. Beide kamen schon in jungen Jahren nach Kopenhagen, wo sie sich ihre Musikerlaufbahn schufen und sich außerdem innerhalb kurzer Zeit auch als Komponisten hervortaten.

#### C.E.F. Weyse

Weyse hatte als Kind von seinem Großvater, der in Altona Kantor war, Geigen- und Klavierunterricht erhalten und konnte schon bald als Klavierwunderkind auftreten. Mit zehn Jahren begann er zu komponieren und vervollständigte seine musikalische Bildung in Altona bei Syndikus C.S. Gähler, einem Schüler von C.Ph.Em. Bach. Nach seiner Konfirmation im Jahr 1789 kam Weyse in die Kaufmannslehre, was sich allerdings als Fehlgriff erwies. Eines Tages lernte er bei Gähler den Kieler Professor C.Fr. Cramer kennen, der Weyse vorschlug, er möge Cramers Kopenhagener Freund, den Kapellmeister J.A.P. Schulz, aufsuchen und ihn bitten, Weyse als Schüler anzunehmen. Der Plan gelang über Erwarten. Weyse kam am 30. Oktober 1789 nach Kopenhagen und erhielt über drei Jahre lang systematischen Musikunterricht bei Schulz, bei dem er auch wohnte. Um seine Organistenausbildung kümmerte sich Gesangmeister H.O.C. Zinck, und 1794 konnte Weyse an der Reformierten Kirche von Kopenhagen sein erstes Organistenamt antreten.

In den darauf folgenden Jahren war Weyse auch als Musiklehrer und Pianist tätig, gab die Konzertkarriere jedoch 1802 auf. Zu der Zeit hatte er sich als Komponist bereits einen Namen gemacht, nicht zuletzt mit seinen sieben Sinfonien, der ersten Sammlung *Allegri di bravura* für Klavier und mit *Vermischte Compositionen*. Im Jahr 1800 machte er sich an das Singspiel *Sovedrikken* (Der



Jugendporträt von C.E.F. Weyse. Zeichnung von C.G. Kratzenstein Stub, 1802

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.



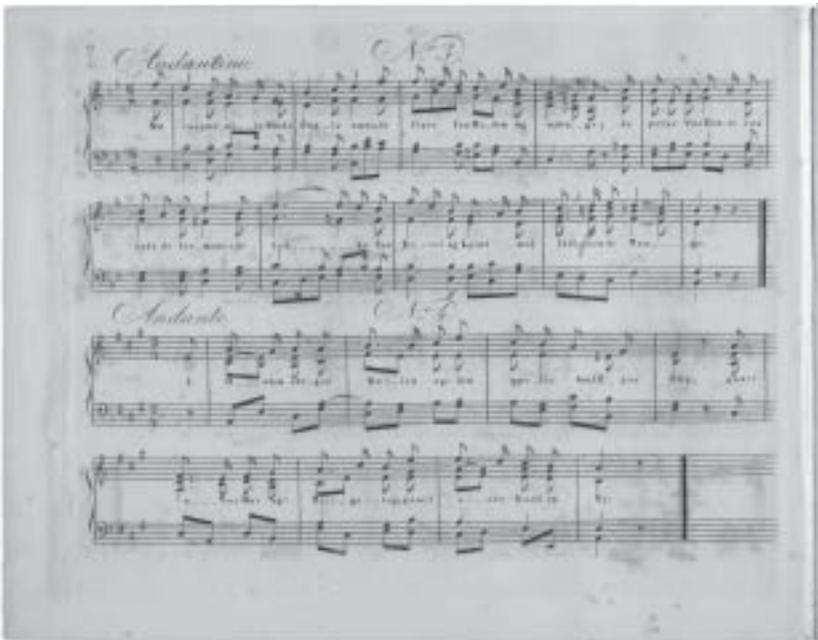
Weyses frühestes Singspiel *Sovedrikken* (Der Schlaftrunk, 1808) wurde am 21. April 1809 am Königlichen Theater von Kopenhagen uraufgeführt. Das Werk baut auf C.F. Bretzners *Der Schlaftrunk* auf, das Weise in Adam Oehlenschlägers Bearbeitung benutzte. Außerdem ist das Stück von C.D.v. Dittersdorfs *Doktor und Apotheker* (1786) beeinflusst.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Schlaftrunk), doch als die junge Großkaufmannstochter Julie Tutein im Jahr darauf urplötzlich ihre heimliche Liebesbeziehung zu Weise abbrach, versiegte seine kompositorische Ader, weshalb er die Arbeit erst 1807 richtig wieder aufnahm und das Singspiel beendete. Dies war der Beginn zu Weyses zahlreichen weiteren Singspielen, die jedoch mit Ausnahme des *Sovedrikken* alle verblassten und sich nicht im Repertoire halten konnten. Aus den meisten dramatischen Werken von Weise, zu denen u. a. die Singspiele *Et Eventyr i Rosenborg Have* (Ein Märchen im Garten von Schloss Rosenborg) und *Festen paa Kenilworth* (Das Fest auf Kenilworth) zählten, sind heute nur noch vereinzelte, wenngleich sehr gewichtige Nummern bekannt.

Weise war 1805 Organist an *Vor Frue Kirke*, der Hauptkirche in Kopenhagen, geworden und wurde 1819 zum Hofkomponisten ernannt. In dieser Funktion schrieb er zahlreiche Kantaten, zum Teil eher als Gelegenheitswerke wie zu königlichen Vermählungen und Trauerfeierlichkeiten, aber auch für Kirchenfeste, wie z. B. die drei Weihnachtskantaten, die Osterkantate und die Neujahrskantate. Die tiefsten und dauerhaftesten Spuren hinterließ Weise jedoch auf dem Gebiet der Lieder und Romanzen. Diesen Gattungen widmete er sich nahezu während seiner gesamten schöpferischen Tätigkeit. Seine einschlägigen Werke umfassen

einzelne Lieder, die heute noch zum volkstümlichen dänischen Liedgut gehören, aber auch solistische Romanzen, die teilweise aus den Singspielen stammten. Während seiner letzten kompositorisch fruchtbaren Jahre vertonte Weyse die Morgen- und Abendlieder von B.S. Ingemann, die nicht zuletzt durch das in Dänemark übliche gemeinsame Singen in Kirche, Schule und Zuhause in der dänischen Musik ihren zentralen Stellenwert behalten haben. Weyse und Ingemann hatten ihre Lieder zwar nicht als Choräle geplant, doch viele der insgesamt fünfzehn Lieder wurden zu häufig gesungenen dänischen Kirchenliedern. Direkt für die Kirche schrieb Weyse mehrere Chorwerke und verschiedene Chormelodien, von denen „Den signede dag med fryd vi ser“ („Den gesegneten Tag mit Freuden wir sehen“) zu Recht den Titel einer *kirchlichen Nationalhymne* beanspruchen darf. Weyse erarbeitete im Übrigen auch ein Choralbuch, das H.O.C. Zincks Choralbuch von 1801 ersetzen sollte. Es erschien 1839, konnte aber im dänischen Kirchengesang keinen wichtigen Platz erobern.



Zu Weyses Spätwerk gehören die Morgen- und Abendlieder zu B.S. Ingemanns Gedichten (1837-1838). Mit ihrer großen Ausdrucksbreite und dem ausgewogenen Verhältnis zwischen Gesangsstimme und Begleitung gehören sie zum Besten, was Weyse komponiert hat. Das Morgenlied „Nu vågne alle Guds fugle små“ zeigt, dass Weyse selbst im Kleinformat mit weit gespannenen Vokallinien arbeiten konnte. Die Morgen- und Abendlieder erfreuten sich bald einer einzigartigen Beliebtheit, von der sie bis heute nichts eingebüßt haben.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Weyse war die beherrschende Persönlichkeit des zeitgenössischen dänischen Musiklebens. Mit seinem sprühenden gesellschaftlichen Talent und seinem originellen Wesen war er ein beliebter und pittoresker Teil des Kopenhagener Gesellschaftslebens. Seine 1964 veröffentlichten Briefe vermitteln einen einzigartigen und charmanten Einblick in das Leben dieses außergewöhnlichen Mannes. Viele Jahre lang besuchte Weyse, so oft seine Arbeit es ihm gestattete, Dompropst J. M. Hertz in Roskilde und später dessen Sohn Pastor Hans Hertz. Bei der Familie Hertz, im majestätischen Roskilder Dom und in der schönen Natur der Gegend suchte und fand Weyse Anregung und Erholung und hier fand er auf eigenen Wunsch auch seine letzte Ruhestätte.

### F.D.R. Kuhlau

Ein größerer Kontrast zu Weyses extrovertiertem Kopenhagener Dasein als Kuhlaus zurückgezogenes Leben lässt sich kaum denken. Kuhlau stammte aus einer armen Familie, die nach Lüneburg zog, als der Junge knapp sieben Jahre alt war. Durch einen Unfall verlor er als Siebenjähriger sein rechtes Auge. Während er ans Bett gefesselt war, ließ man ihn auf einem kleinen Klavier spielen, das man auf sein Bett stellte. So entdeckte man seine große musikalische Begabung. Kuhlau erhielt Klavierunterricht bei Hartwig Ahrenbostel, dem Organisten der Heiligen-Geist-Kirche; später zog die Familie nach Braunschweig und darauf weiter nach Hamburg, wo Kuhlau bei Kirchenmusikdirektor und Kantor C.F.C. Schwencke Theorieunterricht nahm. In Hamburg trat er bei Konzerten als Klaviersolist auf und konnte auch mehrere eigene Werke aufführen, darunter ein Klavierkonzert und eine Sinfonie. Kuhlau hatte den Durchbruch im deutschen Musikleben fast geschafft, als er sich entschloss, nach Kopenhagen zu gehen.

In Kopenhagen angekommen, gab Kuhlau ein Konzert, bei dem er sein eigenes Klavierkonzert in C-Dur spielte, das er im Übrigen Weyse widmete. Im Jahr 1813 wurde er Däne und zum Kammermusiker ernannt, und bald hatte er eine sichere Position als Konzertpianist, nicht zuletzt als Interpret der Beethovenschen Werke. Im Gegensatz zu Weyse, der nach seiner Übersiedlung nach Kopenhagen Seeland vermutlich nie wieder verließ, unternahm Kuhlau mehrere größere Reisen, die ihm Impulse aus der neuen zeitgenössischen Musik brachten. Beispielsweise erwies sich Rossinis Musik, die er in Wien kennen lernte, für seine Musikdramatik



Friedrich Daniel Rudolph Kuhlau. Stich nach einer Zeichnung von Em. Barentzen, 1838

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

als sehr wichtig. Außerdem hatte er auf der Reise nach Wien das Glück, in Baden sein großes Vorbild Beethoven zu treffen (s. Kap. III).

Im Jahr 1814 brachte das Königliche Theater in Kopenhagen *Røverborgen* (Die Räuberburg) auf die Bühne. Das Werk, das deutliche Beethovenanklänge zeigte und den Einfluss des französischen Revolutionsstils erkennen ließ, bedeutete für die dänische Musikdramatik etwas völlig Neues. Nach *Røverborgen* schrieb Kuhlau noch weitere Singspiele, doch erst 1824 gelang ihm, nicht zuletzt aufgrund einer guten Textvorlage, mit *Lulu* ein wirkliches Meisterwerk der dänischen Musikdramatik. Der Opernstil eines Carl Maria von Weber und Rossinis virtuoser Vokalstil lassen grüßen, doch mit seiner bezaubernden Märchenwelt und der sicheren und kühnen Handhabung des Stoffes sicherte das Stück Kuhlau den musikalischen Durchbruch, und zwar trotz des heftigen Widerstands gegen den Rossinieinfluss, der sich in Teilen des Musiklebens regte, zu denen auch Weyse zählte.

Doch nicht nur als dramatischer Komponist wurde Kuhlau immer bekannter. Seine Kammermusik für Flöte und seine Klavierwerke fanden bereits zu seinen Lebzeiten über die Grenzen Dänemarks hinaus weite Verbreitung. Mit seinen zahlreichen Werken für Flöte als Solo- oder Kammermusikinstrument begegnete Kuhlau der großen Nachfrage nach Musik für das zeitgenössische Modeinstrument. Die sichere Handhabung der Flöte, das virtuose Geschick und nicht zuletzt der einschmeichelnde Stil der Wiener Klassik bewirkten, dass diese Werke bis heute zu den meist gespielten dieser Musikkultur gehören. Die großen Klaviersonaten, bei denen sich Kuhlau eng an Beethoven anlehnt, sind dagegen heute nur noch selten zu hören, während er mit seinen zahlreichen Klaviersonatinen als Meister der kleinen Form weltberühmt wurde. Als Unterrichtsmusik haben sie ihren festen Platz in Klavierschulen, und Anfängern wie versierten Solisten bieten sie Herausforderungen und bereiten sie auch heute noch Freude.

Sein Meisterstück sollte Kuhlau allerdings erst wenige Jahre vor seinem Tod liefern. Im Jahr 1828 stand die Hochzeit zwischen Prinz Frederik, dem späteren König Frederik VII. und Wilhelmine, der Tochter von König Frederik VI., an. Der Textverfasser Johan Ludvig Heiberg beschloss, für das nationale Thema, bei dem König Christian IV. eine wichtige Rolle spielt, Kämpeviser-Melodien, d. h. Volksmelodien dänischer Mittelalterballaden, zu benutzen, um „den nationalen und lokalen Charakter des Stückes anzudeuten“. Zehn Jahre zuvor waren zwei Melodiensammlungen mit Volksliedstoff erschienen, einmal (1814) der Melodienband zu Abrahamsons, Nyerups und Rahbeks *Udvalgte danske Viser fra Middelalderen* (Ausgewählte dänische Lieder aus dem Mittelalter, 1812-1814), zum anderen Peter Grønlands *Alte schwedische Melodien* (1818). Diese beiden Werke lagen Heibergs Wunsch zugrunde; die Melodien wurden also daraus entnommen. Kuhlau benutzte viele der alten Melodien, änderte sie aber mehr oder weniger radikal ab. Außerdem komponierte er freie Sätze, denen die Bühnenmusik ihren wirklich stimmungsvollen Charakter verdankt. Selbstverständlich trug dazu auch Kuhlaus Orchestrierungskunst bei, die er u. a. in der Ouvertüre unter Beweis stellte, in die am Ende als Apotheose die dänische Königshymne „Kong Christian stod ved højen mast“ („König Christian stand am hohen Mast“) eingeht.



J.L. Heibergs Schauspiel *Elverhøj* (Der Elfenhügel) wurde für eine Festvorstellung am Königlichen Theater von Kopenhagen komponiert. Für die Schauspielmusik benutzte Kuhlau verschiedene Volksliedmelodien. In der Ouvertüre, eines der glanzvollsten Kuhlauschen Orchesterwerke, ließ er die dänische Königshymne als Apotheose fungieren. Vielleicht ließ sich Kuhlau hierbei von C.M.v. Webers *Jubelouvertüre* (1818) inspirieren, die ähnlich mit „Heil dir im Siegerkranz“ endet.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Wenige Jahre nach der Premiere des Festspiels *Elverhøj*, das im Deutschen den Titel *Der Elfenhügel* erhielt, wurde Kuhlau von persönlichen Schicksalsschlägen heimgesucht. 1830 verlor er beide Eltern, die inzwischen nach Dänemark gezogen waren, und im Jahr darauf ging sein nördlich von Kopenhagen in Lyngby gelegenes Haus in Flammen auf und mit dem Haus verbrannten zahlreiche unvollendete Werke. Er zog nach Kopenhagen und komponierte dort im Herbst 1831 sein letztes Werk, das Streichquartett in a-Moll. Im Jahr darauf starb er.

Weyse und Kuhlau veranschaulichen die für die Arbeit der Musiker bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts kennzeichnende geografische Mobilität. Beide Komponisten sprachen ursprünglich Deutsch und wuchsen im norddeutschen Kulturkreis auf, entwickelten sich durch ihre Übersiedlung nach Dänemark jedoch zu bedeutenden Exponenten des besonderen dänischen Tons, der in der romantischen dänischen Musik, nicht zuletzt der Musik der Generationen nach Weyse und Kuhlau, für die meisten deutlich spürbar ist, zu dessen Definition bisher jedoch nur so wenige haben beitragen können.

*Claus Røllum-Larsen*

## Kapitel VII

### Niels W. Gade und Deutschland

#### Der Durchbruch in Deutschland

Niels Wilhelm Gade wurde als erster dänischer Komponist weltberühmt, und dieser Ruhm lief über Deutschland. Als 24-jähriger Geigenschüler der königlichen Kapelle von Kopenhagen gewann er mit seiner Ouvertüre *Nachklänge von Ossian* einen vom Musikverein ausgeschriebenen Wettbewerb. Dank der Beziehungen, die der Verein zu dem Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel hatte, gelang es sogar, die Partitur bei dem berühmten Verlag unterzubringen. Das war der erste Schritt zum Erfolg. Im Januar 1842 wurde die Ouvertüre im Leipziger Konzertverein *Euterpe* aufgeführt und stand nur neun Tage später auch auf dem Programm eines Gewandhauskonzerts, das Ferdinand David, der Konzertmeister der Kapelle, dirigierte. In der *Neuen Zeitschrift für Musik* wurde das Werk positiv aufgenommen:



Niels W. Gade, Zeichnung von G. Weinhold, Dresden 1845. Im selben Jahr in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* abgebildet.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Die Preis-Ouverture von Gade zeugt von einem naturkräftigen Compositions-talent, das, in individueller Abgeschlossenheit, seine eigenen Bahnen sucht. Der düstere, nebelhafte Ton in dem Werke erinnert lebhaft an die nordischen Sagen und Balladen, und wenn dieser gleich nicht Jedem zusagen mag, der an ein warmes, farbenreiches Colorit gewöhnt ist, so müssen doch Alle in der Anerkennung zusammentreffen, dass der Componist in der Auffassung seines Werkes den geistvollen, so wie in der consequenten Durchführung den gebildeten Musiker verräth.

Noch im selben Jahr lieferte Gade Ende des Sommers beim Kopenhagener Musikverein seine erste Sinfonie ab in der Hoffnung, man würde sie dort aufführen. Da der Verein im Laufe des Jahres jedoch nur wenige Konzerte arrangierte, war für die Sinfonie im Programm nicht unmittelbar Platz. Stattdessen fragte Edvard Collin, der Sekretär des Musikvereins, über Breitkopf & Härtel an, ob sie möglicherweise bei einem Gewandhauskonzert gespielt werden könne. Die Antwort war positiv, denn man kannte ja Gades *Ossian-Ouvertüre*. Im Januar 1843 erhielt Gade von



meinen Dank für so viel Freude auszudrücken, Ihnen zu sagen, wie hoch ich Ihr herrliches Talent stelle, wie mich diese Symphonie, das Einzige was ich bis jetzt von Ihnen kenne, auf alles Frühere und Spätere begierig macht! Und da ich höre, dass Sie noch so jung sind, so ist es eben das Spätere, auf das ich mich freuen kann, – zu dem ich in einem so schönen Werke die festen Hoffnungen begrüsse, – für das ich Ihnen jetzt schon danke, wie für den Genuss, den ich gestern gehabt habe.

Diese Zeilen waren der eigentliche Startschuss zu Gades Karriere. Im Herbst 1843 machte er mit einem königlichen Stipendium eine Studienreise, die ihn über Berlin nach Leipzig führte. Hier wurde er von Mendelssohn und dessen Kreis mit offenen Armen empfangen. Man sah in Gade einen Komponisten, dessen musikalische Tonsprache zwar neu war, der aber doch den gleichen Idealen zu huldigen schien. Am 26. Oktober wurde die Sinfonie erneut im Gewandhaus gespielt, diesmal unter der Leitung des Komponisten, obwohl er bis dahin noch nie vor einem Orchester gestanden hatte. Der Jubel im Saal wollte nicht enden, auch die Fachpresse war begeistert:

Die Symphonie von Niels W. Gade (aus Copenhagen) hat auch diesmal unter der Direction des Componisten, einen so glänzenden Erfolg gehabt, wie ihn nur die besten Werken verdienen und haben können. Uns ist noch kein Erstlingswerk eines Componisten vorgekommen, das den Stempel wahrhaft grossen Talents so entschieden an der Stirn trüge, wie diese Symphonie; nach ihr zu schliessen, haben wir von Herrn Gade nur ausgezeichnetes, bald vielleicht das Meisterhafteste zu erwarten.

Man brauchte nicht lange auf Neues aus Gades Feder zu warten. Noch bevor er zu seiner Reise nach Deutschland aufgebrochen war, hatte er seine zweite Sinfonie begonnen, die Anfang des neuen Jahres aus der Taufe gehoben wurde. Conrad Schleinitz, Mitglied der Direktion der Gewandhauskonzerte, war begeistert. In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* schrieb er:

Von wahrhaft künstlerischer Bedeutung war die neue Symphonie von Niels W. Gade, ein Werk, das unbestritten zu den werthvollsten Compositionen gehört, welche die neueste Zeit in dieser Gattung hervorgebracht hat ... das grosse, entschiedene Talent, was uns in dieser ersten Symphonie in jugendlicher Kraft und mit einer seltenen Beherrschung aller Kunstmittel entgegentrat, finden wir in der zweiten Symphonie wieder, nur tiefer, inniger und grossartiger noch in seinen poetischen Gebilden, gemessener, zarter und feiner noch in deren Zeichnung und vor Allem künstlerischer, meisterhafter in der musikalischen Ausführung und Arbeit.

Kein Wunder, dass sich Gade in Leipzig wohlfühlte und zum Dank für die begeisterte Aufnahme die gedruckte Ausgabe seiner zweiten Sinfonie in E-Dur dem



Diese kleine Zeichnung des alten Leipziger Gewandhauses stammt von Mendelssohn und gehörte Gade.

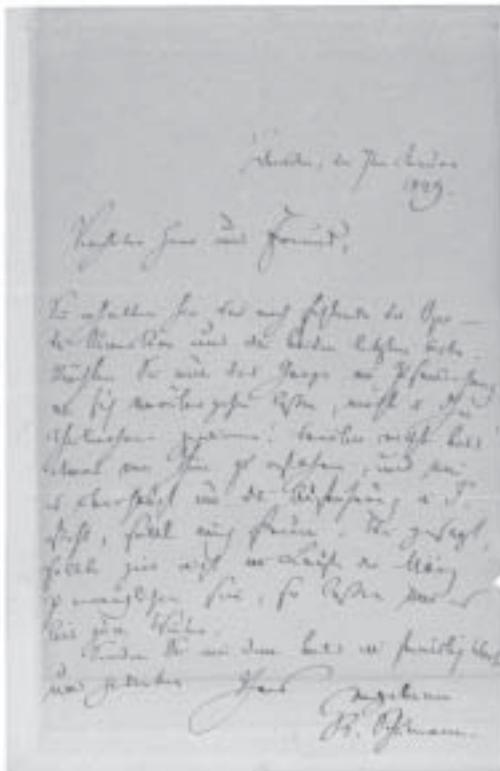
Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Gewandhausorchester widmete, so wie er seine erste Sinfonie in c-Moll Mendelssohn gewidmet hatte. Aber er musste weiter, Italien stand ebenfalls auf seinem Reiseprogramm. In Rom erhielt Gade das überraschende Schreiben der Gewandhausdirektion, in dem sie anfragte, ob er sich vorstellen könne, in der Spielzeit 1844/45 die Leitung der Konzerte zu übernehmen und gleichzeitig am Konservatorium zu unterrichten, da Mendelssohn auch in der kommenden Spielzeit in Berlin beschäftigt sei und sein Stellvertreter, Ferdinand Hiller, sich zurück-

gezogen habe. Der 27-jährige Komponist war sich nicht eine Sekunde im Zweifel, obgleich dies bedeutete, dass er vorläufig nicht nach Dänemark zurückkam.

### Gades „nordischer Stil“ und die „Leipziger Schule“

In den folgenden vier Jahren war Niels W. Gade eine zentrale Persönlichkeit des Leipziger Musiklebens, zuweilen allein und dann wieder zusammen mit Mendelssohn. In diesen Jahren empfing er prägende Eindrücke aus dem Musikleben der führenden deutschen Musikstadt, wo Mendelssohn und Schumann die Entwicklung dominierten. Gade war mit beiden eng befreundet, und Schumann schrieb am 17. April 1846 in seinem Tagebuch: „Ich habe in meinen Ansichten selten mit Jemandem so harmoniert als mit Gade.“ Ein weiterer Beweis für die Wertschätzung, die Schumann Gades musikalischer Urteilskraft entgegenbrachte, stammt vom 6. Juni 1851, als Schumann, vielleicht in Vorausahnung seines frühen Todes, schrieb, dass Gade nach seinem Tod über die Herausgabe eventuell noch unveröffentlichter Werke entscheiden solle. Außerdem hatte Schumann laut einem Brief vom 7. Januar 1849 die Partitur zu seiner einzigen Oper *Genoveva* nach Kopenhagen an Gade geschickt und ihn um sein Urteil über das Werk gebeten.



Im Januar 1849 schickte Schumann diesen Brief und die Partitur seiner einzigen Oper *Genoveva* an Gade nach Kopenhagen, um dessen Urteil über das Werk einzuholen.

Königlich dänisches Musikonservatorium.  
Foto: Fotografisches Atelier, Königliche  
Bibliothek, Kopenhagen.

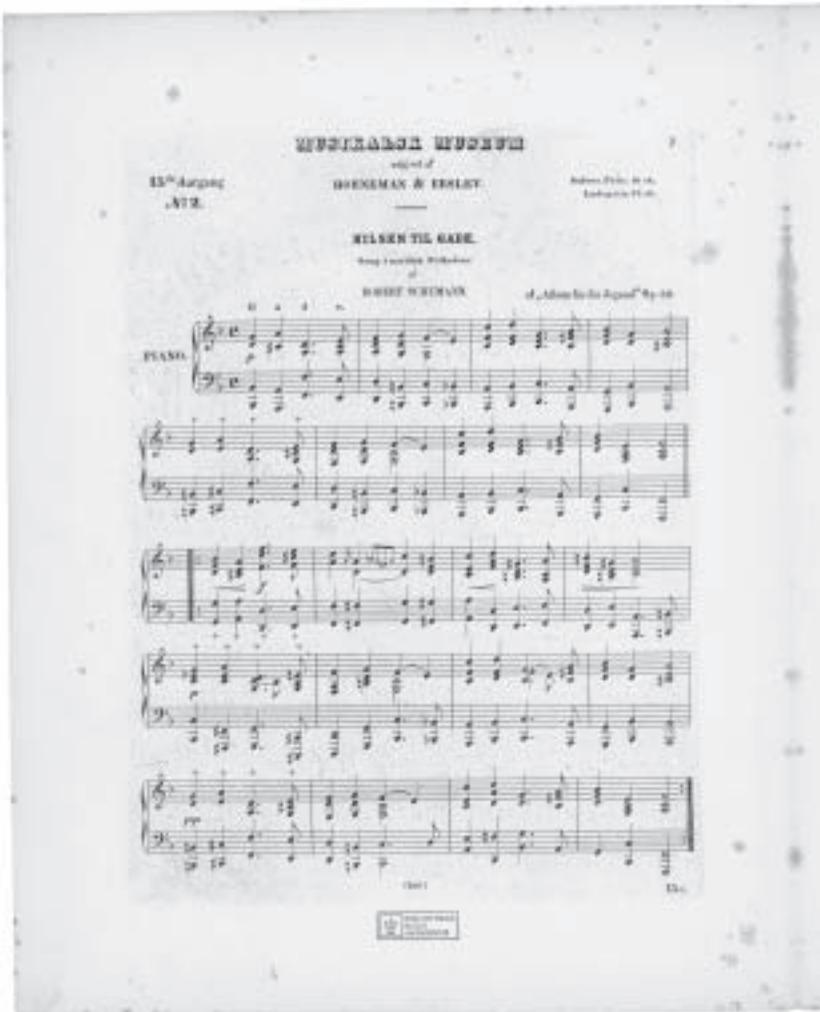
Bereits in der Neujahrsausgabe 1844 seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* hatte Robert Schumann ein Porträt von Gade gezeichnet, das erklärte, warum Gade einen solchen Eindruck machen konnte:

Mussten ja die neu auftauchenden bedeutenden Dichter Scandinaviens seinen musikalischen Talenten eine mächtige Anregung geben, wenn sie anders nicht von selbst von ihren Bergen und Seen, ihren Runen und Nordscheinlichtern daran erinnert würden, dass der Norden gar wohl eine eigene Sprache mitreden dürfe. Auch unsern jungen Tonkünstler erzogen die Dichter seines Vaterlandes; er kennt und liebt sie alle; die alten Märchen und Sagen begleiteten ihn auf seinen Knabenwanderungen, und von Englands Küste ragte Ossians Riesenharfe herüber. So zeigt sich in seiner Musik, und zuerst eben in jener Ossian-Ouverture, zum erstenmal ein entschieden ausgeprägter nordischer Charakter; aber gewiss wird Gade selbst am wenigsten verläugnen, wie viel er deutschen Meistern zu verdanken hat. Den grössten Fleiss, den er ihren Werken widmete (er kennt so ziemlich alles von Allen), belohnten sie ihm mit dem Geschenk, das sie allen hinterlassen, die sich ihnen treu zeigen, mit der Weihe der Meisterschaft.

Es war zweifellos dieser ausgeprägt nordische Charakter, auf den Schumann hier verweist, der das deutsche Publikum so faszinierte. In einem anonymen Artikel über Gade im *Grenzboten* wird das Phänomen so erklärt: „Solche nordische Tonweisen und diese nationalen Klänge waren noch nie in deutschem Raume gehört worden. Es that dem Publicum wohl, nachdem es seit Jahren unaufhörlich in dem glühenden Strome der Beethoven'schen Muse hatte schwimmen müssen, zur Abwechslung ein kaltes Sturzbad in den Eisbergen des Nordens zu geniessen.“ Allerdings hatte Schumann in seinem Beitrag Gade auch schon davor gewarnt, sich auf diesen nordischen Stil festzulegen:

Dabei ist nur eines zu wünschen: dass der Künstler in seiner Nationalität nicht etwas untergehe, dass seine ‚nordschein-gebärende‘ Phantasie, wie sie Jemand bezeichnete, sich reich und vielgestaltig zeige, dass er auch in andere Sphären der Natur des Lebens seinen Blick werfen möge. So möchte man allen Künstlern zurufen, erst Originalität zu gewinnen und dann sie wieder abzuwerfen; schlangengleich häute er sich, wenn das alte Kleid zu schrumpfen anfängt.

Das sollte zum Dilemma von Gades Leben werden. Solange er in Leipzig war, hielt er in den meisten seiner Werke an dem nordischen Stil fest, der ihm diesen Erfolg eingebracht hatte, nach seiner Rückkehr nach Dänemark scheint er jedoch den Wunsch gehabt zu haben, neue Wege zu gehen. Als er 1849 sein neues Singspiel *Mariotta* einstudierte, schrieb er nach Leipzig an Conrad Schleinitz: „Das Stück spielt in Italien, ich musste also aus meine nordische Nebel heraus, und es hat mich sehr wohl gethan in vielen Hinsicht.“



Schumann schätzte Gade so sehr, dass er das „Nordische Lied“ aus dem *Album für die Jugend* „Gruß an Gade“ nannte. Hier eine dänische Ausgabe.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Auch auf sinfonischem Gebiet wollte er einen neuen Stil ausprobieren. Nach *Mariotta* schrieb er seine vierte Sinfonie in B-Dur, die 1851 unter der Leitung von Julius Rietz im Gewandhaus aufgeführt wurde. Das neue Werk löste jedoch große Enttäuschung aus:

Macht dieses Werk auch im Ganzen einen sehr angenehmen Eindruck, so steht es doch in vieler Beziehung zu den früheren derartigen Erzeugnissen Gade's nach. Jenes eigenthümliche, nationale Colorit, welches bei Gade's Musik so sehr anzieht, fehlt dieser Symphonie bis auf einige wenige Züge ganz; der Componist bestrebt sich darin deutsch zu sein, und verliert dadurch an Ursprünglichkeit. Will er einmal eine andere, als die bisher verfolgte einschlagen, so hätte er einen grösseren Anlauf nehmen und seiner neuen Schreibweise durch ein grösseres und gehaltvolleres Werk Geltung verschaffen müssen. Diese sehr kleine, kurz angelegte Symphonie scheint aber mehr auf leichtere Unterhaltung berechnet zu sein und vermag deshalb, ungeachtet ihrer vielfachen Schönheiten, dennoch nicht so zu fesseln und zu spannen, dass man die neue Richtung Gade's durch sie gerechtfertigt finden könnte.

Als Gade im Frühjahr 1853 nach Leipzig zurückkehrte, um erneut die Leitung der Gewandhauskonzerte zu übernehmen, erlebte er jedoch eine andere Reaktion auf die Sinfonie:

Die kleine graciöse Symphonie des verehrten Meisters, den wir mit grosser Befriedigung jetzt wieder an der Spitze der Concerte sehen, kam heute zum dritten Male seit ihrem Entstehen im Gewandhause zur Aufführung, sie gehört gleich den drei anderen Sinfonien Gades zu den Orchesterwerken, welche in unseren Concerten als eingebürgert zu betrachten sind; ihr frischer, lieblicher Character verfehlte auch diesmal seine Wirkung nicht, ja es ereignete sich der so seltene Fall, dass das reizende Scherzo, wie bei der Aufführung dieser Sinfonie in der vorigen Saison, auf stürmisches Verlangen repetirt werden musste.

Diese beiden widersprüchlichen Kritiken sind kennzeichnend für die Rezeption in Deutschland, die Gade während seines restlichen Lebens erfuhr. Gerade diese Sinfonie gehörte zu den in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am häufigsten gespielten neueren Sinfonien. Überhaupt war Gades Musik bei Teilen des deutschen Musikpublikums überaus beliebt. Deutschland spaltete sich jedoch in die Anhänger der so genannten „neudeutschen“ Schule und die Vertreter der „Leipziger Schule“, was sich auch auf die Rezeption von Gades Musik auswirkte und aus den drei führenden Leipziger Musikzeitschriften *Neue Zeitschrift für Musik*, *Allgemeine Musikalische Zeitung* und *Signale für die musikalische Welt* deutlich zu ersehen ist. Mit seiner klaren Formensprache und seiner primär melodischen Musik wurde er der Leipziger Schule zugerechnet, obwohl auch hier die Meinungen darüber auseinander gingen, ob er als reiner Mendelssohnepigone zu betrachten sei oder eher als ein Komponist zu gelten habe, der zwar mit Mendelssohns Ideen sympathisierte, diese jedoch auf seine Weise umsetzte.



Gade wurde im Laufe seines Lebens Ehrenmitglied zahlreicher deutscher Musikinstitutionen. Hier das Diplom des Bonner Beethovenhauses.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

### Gades Beziehungen zu Deutschland nach seiner Rückkehr nach Dänemark

Den Kontakt zum deutschen Musikleben behielt Gade sein ganzes Leben hindurch bei. Er entschloss sich 1848 zwar, nach Kopenhagen zurückzukehren, und nahm nie mehr eine feste Anstellung im Ausland an, wurde aber immer wieder als Gastdirigent von deutschen Städten eingeladen. Vor allem versuchte man im Laufe der 50er Jahre mehrmals, ihn an das Gewandhaus nach Leipzig zurückzuholen, was man erst 1860 endgültig aufgab, als Carl Reinecke den Posten übernahm. Reinecke war es übrigens ähnlich ergangen wie Gade, nur mit umgekehrtem Vorzeichen. Er war 1846-48 in Kopenhagen Hofpianist bei Christian VIII. gewesen, entschied sich jedoch bei Ausbruch des preußisch-dänischen Krieges, die dänische Hauptstadt zu verlassen, während Gade aus Leipzig nach Hause zurückkehrte. Allerdings verließ Reinecke Dänemark um sich dem schleswig-holsteinischen Heer anzuschließen, was jedoch misslang, während Gades Entscheidung nicht in erster Linie politische, sondern musikalische Beweggründe hatte. Er wollte vor allem in Kopenhagen ein so blühendes Musikleben schaffen, wie Mendelssohn dies in Leipzig gelungen war.

Am häufigsten wurde Gade von Ferdinand Hiller nach Deutschland eingeladen, den Gade bereits 1844 in Leipzig kennen gelernt hatte, als Hiller dort sein großes Idol Mendelssohn vertrat. In Gade sah er Mendelssohns legitimen Nachfolger. In den vierunddreißig Jahren seiner Zeit als Leiter der berühmten Kölner *Gürzenichkonzerte* standen die Werke des Freundes über vierzigmal auf dem Programm, und außerdem lud Hiller ihn mehrmals als Ehrengast zu den Niederrheinischen Musikfesten ein, die er ebenfalls leitete.

Die enge Beziehung zu den beiden Leipziger Musikverlagen Breitkopf & Härtel und Fr. Kistner trug ebenfalls zum Bekanntheitsgrad der Gadeschen Werke bei. Im Jahr 1842 druckte Breitkopf & Härtel Gades Opus 1, die Ouvertüre *Nachklänge von Ossian*, und danach erschienen bis zu Gades Tod im Jahr 1890 so gut wie alle seine Werke in Leipzig, von wo aus sie ihren Siegeszug durch Deutschland und in die übrige Welt antraten. Die meisten der späteren Werke sind von internationalem Zuschnitt, mehrere Vokalwerke wurden mit deutschen Texten speziell für den deutschen Markt komponiert, was in einigen Fällen die positive Aufnahme der Werke in Dänemark beeinträchtigte. Von deutscher Seite wurde zuweilen bedauert, dass er den „nordischen Stil“, dem er seinen Ruhm verdanke, aufgegeben habe, im Kopenhagener Musikverein wie am Konservatorium war Gades Führungsposition jedoch unumstritten. Die Leipziger Jugendeindrücke bestimmten seine organisatorische Gestaltung des Kopenhagener Konzertlebens. Damit waren sie auch für das dänische Musikleben von unschätzbbarer Bedeutung.

Inger Sørensen

## Kapitel VIII

### Die Konservatorien zu Leipzig und Kopenhagen

Das Leipziger Konservatorium ist die älteste und zugleich eine der angesehensten Musikhochschulen von Deutschland. Viele Jahre hindurch studierten dort auch zahlreiche Skandinavier, weshalb man sich bei der Gründung des Kopenhagener Musikkonservatoriums im Jahr 1866 Leipzig zum Vorbild nahm.

#### Leipzig

Der Gedanke, in Leipzig ein Musikkonservatorium einzurichten, entstand in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre. Bereits 1834 hatte man versucht, Felix Mendelssohn Bartholdy als Professor an die Universität zu holen, aber er betrachtete sich nicht als Wissenschaftler, sondern als Musiker. Stattdessen nahm er im Jahr darauf das Angebot an, die Leitung der schon damals berühmten *Gewandhauskonzerte* zu übernehmen. Gerade diese Konzerteinrichtung hatte dazu beigetragen, der Idee eines Konservatoriums konkreter Gestalt zu verleihen, denn zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte man allmählich Schwierigkeiten, qualifizierte Musiker zu finden, die den technischen Anforderungen des Repertoires gewachsen waren. Der Gedanke ging von Hofrat Johann Georg Keil aus, der der Direktion des „großen Konzerts“ angehörte, wie der offizielle Name der Gewandhauskonzerte lautete. Er betonte, dass Leipzig als Heimstätte des ersten deutschen Konservatoriums besonders geeignet sei, weil es erstens als Musikstadt bekannt sei und zweitens die für die Durchführung des Projekts geeigneten Mittel besitze. Er fasste die Zukunftsaussichten in drei Hauptpunkten zusammen:



Felix Mendelssohn Bartholdy, der 1843 in Leipzig das erste deutsche Konservatorium gründete.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

1. die Möglichkeit, sowohl den theoretischen, als auch praktischen Unterricht in der Musik tüchtigen Lehrern, welche schon einen Namen in der musikalischen Welt haben und welche nicht erst herbeigezogen zu werden brauchen, übertragen zu können,
2. das grosse Concert selbst, durch das es den Zöglingen möglich wird, nicht nur die besten älteren und neueren Compositionen ausgeführt kennen zu lernen, sondern auch bei diesen Ausführungen mitwirken zu können, und
3. die hiesige Universität, die den Zöglingen des Instituts Gelegenheit zu weiterer humanistischer Ausbildung darbietet.

Mit den tüchtigen Lehrern meinte Keil Mendelssohn und dessen guten Freund Ferdinand David, den legendären Konzertmeister des Gewandhausorchesters, die beide einen Teil Privatschüler in die Stadt gezogen hatten. Der Gedanke fiel bei den übrigen Mitgliedern der Gewandhauskonzertdirektion auf fruchtbaren Boden, aber es haperte an den notwendigen Projektmitteln. Im Februar 1839 starb Oberhofgerichtsrat Heinrich Blümner, der ebenfalls in der Direktion gesessen hatte, und hinterließ in seinem Testament 20.000 Taler zur „Begründung eines neuen oder zur Unterstützung eines bereits bestehenden gemeinnützigen, vaterländischen Instituts für Kunst oder Wissenschaft.“ Blümner hatte also die genannte Summe nicht eindeutig für ein Leipziger Konservatorium bestimmt. Die endgültige Entscheidung hatte er dem sächsischen König Friedrich August II. überlassen.

Mendelssohn erwirkte in einem langen, ausführlichen Brief an Kreisdirektor von Falkenstein, dass das Geld wirklich für ein Konservatorium verwendet wurde. Auch er erläuterte, weshalb er Leipzig für einen besonders geeigneten Standort hielt:

Hier in Leipzig ist das Bedürfniss einer Musikschule, in welcher die Kunst mit gewissenhaftem Studium und ernstem Sinne getrieben würde, gewiss ein lebhaft gefühltes, und aus mehrfachen Gründen scheint Leipzig ein wohlgeeigneter Platz dafür zu sein. Schon ist durch die Universität ein Mittelpunkt für bildsame emporstrebende junge Leute gegeben, und der Schule der Wissenschaften würde sich die der Tonkunst in mannichfacher Beziehung anschliessen.[...] Ferner hat Leipzig gerade für den Zweig der Kunst, der immer eine Hauptgrundlage des musikalischen Studiums bleiben wird, für höhere Instrumental- und geistliche Compositionen in seinen sehr zahlreichen Concerten und Kirchenmusiken ein Bildungsmittel für angehende Tonkünstler, wie es wenig andere deutsche Städte in dem Masse auszuweisen haben. Durch die rege Theilnahme, mit welcher Hauptwerke der grossen Meister seit den letzten 50 Jahren (oft zuerst in Deutschland) anerkannt und aufgenommen, durch die Sorgsamkeit, womit dieselben stets zu Gehör gebracht wurden, hat Leipzig einen bedeutenden Platz unter den musikalischen Städten des Vaterlandes eingenommen.

Der sächsische König reagierte positiv auf den Gedanken, mit dem Geld ein Konservatorium einzurichten, und zeigte sich vor allem interessiert daran, Mendelssohn in Sachsen zu halten, hätte das Konservatorium aber am liebsten in der Residenzstadt Dresden gehabt. Erst als Mendelssohn im März 1841 mitteilte, man könne mit ihm nur rechnen, wenn die Wahl auf Leipzig falle, wurde endgültig über den Standort des Konservatoriums entschieden, so dass sich Mendelssohn zusammen mit seinem guten Freund Conrad Schleinitz, der ein Menschenalter in der Direktion der Gewandhauskonzerte das Sagen hatte, und mit Hofrat Keil, dessen Wunschtraum damit in Erfüllung ging, an die Verwirklichung der Pläne machen konnte.

Am 23. Januar 1843 wurde in der *Leipziger Zeitung* verkündet, dass „mit Allerhöchster Genehmigung“ in Leipzig eine Musikschule eröffnet werden würde,



Links Königl. Conservatorium der Musik in Leipzig, rechts Rückansicht des Gewandhauses. Aquarell von Anton Lewy um 1860.

„deren Zweck die Förderung des theoretischen und praktischen Studiums der Musik ist“, wobei man bemerkenswerterweise von Anfang an betonte: „Schüler und Schülerinnen des In- und Auslandes können daran teilnehmen.“ Genau dieses internationale Element sollte später zum besonderen Kennzeichen des Leipziger Konservatoriums werden.

Am 2. April fand die offizielle Einweihungsfeier statt. Die ersten zweiundzwanzig Schüler konnten das neue Gebäude im Gewandhaushof in Besitz nehmen. Der theoretische Unterricht bestand aus Harmonielehre, Formen- und Kompositionslehre, Partiturspiel und Direktionskunde, während der praktische Unterricht die Instrumente Geige, Klavier und Orgel und Gesangsschulung umfasste. Man versprach auch, Hilfslehrer für den Unterricht in allen anderen Instrumenten einzustellen, was jedoch nie geschah.

### **Lehrkräfte**

Von Anfang an bestand der Lehrkörper aus den führenden Musikern von Leipzig, das heißt aus einigen von Deutschlands besten Köpfen in ihrem Fach. Mendelssohn

selbst unterrichtete Sologesang und Komposition, Moritz Hauptmann, der Kantor der Thomasschule, nahm sich der Kompositions- und Harmonielehre an, Robert Schumann war für das Klavierspiel sowie für Übungen in Komposition und Partiturspiel zuständig, Ferdinand David kümmerte sich um den Geigenunterricht. Christian August Pohlenz, der Organist der Thomaskirche, war für den Gesangunterricht ausersehen worden, starb aber noch vor der Eröffnung und wurde durch Ferdinand Böhme ersetzt, während Carl Ferdinand Becker, der Organist der Nikolaikirche, Orgelunterricht gab.

Schon nach wenigen Jahren wechselten die Lehrer zum Teil. Als Mendelssohn im November 1843 nach Berlin ging, übernahm Ferdinand Hiller Mendelssohns Tätigkeit im Konservatorium und als Leiter der Gewandhauskonzerte, doch Hiller gefiel es in Leipzig nicht, weshalb ihn 1844 der Däne Niels W. Gade ablöste (s. Kap. VIII). Diese Entscheidung veranlasste Robert Schumann, der sich Hoffnung auf den Posten gemacht hatte, nach Dresden zu gehen, obwohl er und Gade befreundet blieben. Als Mendelssohn 1846 wieder in Leipzig war, gelang es ihm, den bekannten Pianisten und Komponisten Ignaz Moscheles, der viele Jahre in London gelebt hatte, als Lehrer nach Leipzig zu holen. Zwei Jahre später entschloss sich Gade, nach Kopenhagen zurückzukehren. Sein Nachfolger in Leipzig war Julius Rietz, der wie seine Vorgänger die Gewandhauskonzerte dirigierte und mehrere Jahre lang das Fach Komposition unterrichtete.

### **Dänische Studenten in Leipzig**

Trotz dieser hervorragenden Lehrkräfte scheint das Leipziger Konservatorium Anlaufschwierigkeiten gehabt zu haben. Viele Schüler zeigten sich mit dem Unterricht nicht zufrieden und eine Zeitlang ging die Zahl der am Konservatorium eingeschriebenen Studenten zurück. Kennzeichnend war jedoch, dass das Konservatorium viele ausländische Studenten anzog, anfangs wohl eher, weil das blühende Leipziger Musikleben an sich schon eine magnetische Anziehungskraft ausstrahlte. Der Zustrom an ausländischen Studenten war am höchsten im Jahr 1871, als ihr Anteil 64% betrug. Schon seit dem Eröffnungsjahr 1843 waren darunter auch Dänen zu finden. Ein junger Musiker namens Henrik Swane wurde im Sommer 1843 aufgenommen, scheint sich aber doch eher auf einer kurzen Studienreise befunden zu haben, da er Leipzig bereits im Frühjahr 1844 wieder verließ.

In den ersten vierzig Jahren des Konservatoriums wurden zwölf dänische Studenten aufgenommen, was im Vergleich zu den anderen skandinavischen Ländern eine verhältnismäßig bescheidene Zahl war. Im gleichen Zeitraum hatte man 28 Schweden und nicht weniger als 113 Norweger am Konservatorium, unter letzteren als später bekanntesten Edvard Grieg. Unter den zwölf Dänen befanden sich ebenfalls zwei angehende Komponisten, die in ihrem Heimatland Bedeutung erlangen sollten, nämlich Julius Bechgaard und C.F.E. Horneman, die beide von dem in Leipzig dominierenden Kompositionsstil beeinflusst wurden, sich später aber bis zu einem gewissen Grad davon lossagten.

Die so genannte „Leipziger Schule“ war eng mit dem Konservatorium und dessen Lehrkörper verbunden. Kennzeichnend war die Vorliebe für die klassi-

The image shows a handwritten schedule titled 'C.F.E. Horneman' at the top. The schedule is organized into a grid with columns for different subjects and rows for specific days. The subjects listed are Harmonielehre, Komposition, Klavier, Geige, Solospiel, and Orgel. The days listed are Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, and Saturday. The handwriting is in cursive and includes specific times and names of teachers or activities for each subject and day.

| Montag                          | Dienstag                      | Mittwoch                      | Donnerstag                | Freitag                     | Sonntag                   |
|---------------------------------|-------------------------------|-------------------------------|---------------------------|-----------------------------|---------------------------|
| Harmonielehre<br>10-12<br>David | Komposition<br>10-12<br>Rietz | Klavier<br>10-12<br>Moscheles | Geige<br>10-12<br>Röntgen | Solospiel<br>10-12<br>David | Orgel<br>10-12<br>Richter |
| Harmonielehre<br>13-15<br>David | Komposition<br>13-15<br>Rietz | Klavier<br>13-15<br>Moscheles | Geige<br>13-15<br>Röntgen | Solospiel<br>13-15<br>David | Orgel<br>13-15<br>Richter |
| Harmonielehre<br>16-18<br>David | Komposition<br>16-18<br>Rietz | Klavier<br>16-18<br>Moscheles | Geige<br>16-18<br>Röntgen | Solospiel<br>16-18<br>David | Orgel<br>16-18<br>Richter |
| Harmonielehre<br>19-21<br>David | Komposition<br>19-21<br>Rietz | Klavier<br>19-21<br>Moscheles | Geige<br>19-21<br>Röntgen | Solospiel<br>19-21<br>David | Orgel<br>19-21<br>Richter |
| Harmonielehre<br>22-24<br>David | Komposition<br>22-24<br>Rietz | Klavier<br>22-24<br>Moscheles | Geige<br>22-24<br>Röntgen | Solospiel<br>22-24<br>David | Orgel<br>22-24<br>Richter |
| Harmonielehre<br>25-27<br>David | Komposition<br>25-27<br>Rietz | Klavier<br>25-27<br>Moscheles | Geige<br>25-27<br>Röntgen | Solospiel<br>25-27<br>David | Orgel<br>25-27<br>Richter |

C.F.E. Hornemans Stundenplan aus seiner Leipziger Studienzeit.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

schen Formen, wie man sie von der Wiener Klassik her kannte, und für klare harmonische und melodische Melodien - eine Linie, die Mendelssohn, das große Vorbild am Konservatorium, weiterführte.

Bechgaard war bei seiner Aufnahme erst fünfzehn Jahre alt. Die Leipziger Schule prägte ihn stark, und nach Beendigung seines Studiums kam er 1861 nach Kopenhagen zurück, wo er Schüler von Gade wurde, der selbst ein Vertreter der Leipziger Schule war. Später versuchte er sich jedoch unter dem Eindruck von Wagners Werken als Opernkomponist mit einem stark von Wagner beeinflussten Stil Geltung zu verschaffen und wurde damit zur Übergangsfigur zwischen dem nationalromantischen Stil und der neuen Ausdrucksweise, die mit Carl Nielsen in die dänische Musik gelangte.

Horneman kam 1858 an das Konservatorium. Auf seinem umfassenden Stundenplan stand Harmonielehre bei Moritz Hauptmann, Komposition bei Julius Rietz, Klavier bei Moscheles, Geige bei Engelbert Röntgen, Solospiel mit Begleitung bei Ferdinand David und schließlich Orgel bei Ernst Friedrich Richter. Außerdem hörte er Franz Brendels musikästhetische und -historische Vorlesungen. In den praktischen Fächern kam er zwar nicht sonderlich weit, doch die „Eigentümlichkeit“ seiner Kompositionen wurde von den Lehrern sehr gelobt. Nach seiner Heimkehr entwickelte er sich im dänischen Musikleben zu einer farbigen Persönlichkeit. Seinen Lebensunterhalt verdiente er mit einem Musikverlag, bekannt wurde er aber vor allem, weil er als eine Art Alternative zu den etablierteren Kopenhagener Institutionen Musikvereine zur Unterstützung neuer skandinavischer Musik grün-

dete. Im Jahr 1880 begründete er dann ein Musikkonservatorium, das vierzig Jahre lang als Alternative zu dem Musikkonservatorium fungierte, das Gade nach dem Vorbild der Leipziger Schule mit aufbaute.

### Kopenhagen

Wenn es die Dänen in den 40er und 50er Jahren des 19. Jahrhunderts an das Leipziger Konservatorium zog, dann lag das jedoch nicht nur an dem Ruf der Stadt, sondern auch an der Tatsache, dass Kopenhagen nichts Vergleichbares zu bieten hatte. Giuseppe Siboni, der Leiter der Gesangsschule des Königlichen Theaters, hatte zwar 1827 ein Konservatorium eröffnet, das jedoch nahezu ausschließlich Sänger für das Königliche Theater ausbildete und 1842 wieder schließen musste. Spätere Versuche, Musikschulen einzurichten, strandeten alle. Erst 1867 gelang es, das Problem dauerhaft zu lösen, wie in Leipzig dank eines testamentarischen Vermächtnisses. Bei seinem Tod im Jahr 1864 hinterließ der wohlhabende Juwelier Moldenhauer, der ein großer Musikliebhaber gewesen war, ein großes Vermögen für die Errichtung eines Musikkonservatoriums, wobei diese Institution auf seinen Wunsch von den drei bedeutendsten zeitgenössischen Persönlichkeiten des dänischen Musiklebens geleitet werden sollte, nämlich von dem Königlichen Kapellmeister H.S. Paulli und den Komponisten J.P.E. Hartmann und Niels W. Gade. Die beiden letzteren brachten einschlägige Erfahrungen mit. Hartmann hatte alle Jahre an Sibonis Konservatorium gelehrt und darüber hinaus auf einer seiner Auslandsreisen u. a. auch das Prager Konservatorium besucht, während Gade am Leipziger Konservatorium vier Jahre lang in den Fächern Musiktheorie und Komposition und für kürzere Zeit auch im Fach Instrumentation unterrichtet hatte.

Hartmann hatte bereits 1841 einen ausführlichen Vorschlag für die Einrichtung eines Musikkonservatoriums ausgearbeitet, der u. a. für alle Studierenden das obligatorische Fach Gesang vorsah, gleichgültig ob sie eine gute Stimme hatten oder nicht. Mehrere Ideen flossen dann in das endgültige Konzept ein. Außerdem legte Gade einen Entwurf vor, der sich eindeutig an dem Leipziger Vorbild orientierte. Die Fächer waren die gleichen: Klavier, Geige, Orgel, Gesang, Chorlied, Ensemblespiel, Direktion, Harmonielehre und Musiktheorie. Das mag nicht weiter erstaunen, aber bei der Länge der Ausbildung hatte ebenfalls Leipzig Pate gestanden, und wie in Leipzig hatte Gade auch Gruppenunterricht vorgesehen. An beiden Orten richtete sich die Ausbildung an künftige Berufsmusiker wie an Laien, an Männer und Frauen, die einen gründlicheren Unterricht wollten, als ein Privatlehrer ihn geben konnte.

Ein sehr deutlicher Unterschied zwischen den beiden Konservatorien war die Tatsache, dass die Studierenden am Kopenhagener Musikkonservatorium nicht die Möglichkeit hatten, Kontakte zum Musikleben aufzubauen, beispielsweise durch den Zugang zu den Proben des Musikvereins. Ihre Leipziger Kollegen konnten den Proben und Konzerten im Gewandhaus beiwohnen, hatten Zugang zu den wöchentlichen Kirchenmusikkonzerten des Thomanerchors und zu den Vorstellungen der Leipziger Oper. In Kopenhagen waren Theorie und Praxis dagegen streng getrennt. Auch öffentliches Auftreten war nicht erlaubt, wobei sich die



Gades Strukturvorschlag für Kjøbenhavns Musikkonservatorium (Privatbesitz)

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Studierenden in den ersten Jahren allerdings sonntags zusammenfanden um Kammermusik zu spielen.

In Leipzig entwickelte sich das Konservatorium in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter der Leitung von Persönlichkeiten wie Carl Reinecke und Arthur Nikisch zu einer der angesehensten Ausbildungsstätten in Europa. Als man 1893 das fünfzigjährige Bestehen des Konservatoriums feierte, hatten über 6.000 Studenten ihre Ausbildung dort absolviert, darunter fast 2.000 Ausländer, und diese Anziehungskraft behielt das Konservatorium bis 1914. Doch auch das Kopenhagener Musikkonservatorium erwies sich als lebensfähig und entwickelte sich langsam aber sicher, auch wenn es nie die internationale Ausstrahlung seines Leipziger Vorbilds erreichte. Auch in Kopenhagen gelang es, die besten zeitgenössischen Musiker für den Unterricht zu gewinnen, weshalb das Konservatorium in den folgenden Jahren Studierende aus ganz Dänemark anzog.

*Inger Sørensen*

## Kapitel IX

### Deutschland als Land der Möglichkeiten I

Im 19. Jahrhundert zog es viele dänische Künstler immer wieder südwärts, die Maler insbesondere in die Sonne des Südens nach Italien, die Musiker dagegen gingen zum großen Teil nach Deutschland, in das Land mit dem blühenden Musikleben, wo man die Musik kennen lernen konnte, die in Dänemark nicht oder kaum zu hören war, wo sich darüber hinaus aber vor allem in Leipzig, Dresden und Berlin auch Karrieremöglichkeiten boten.

#### J.P.E. Hartmann

J.P.E. Hartmann ging als einer der ersten ins Ausland. Im Frühjahr 1836 schloss er sich dem großen romantischen Komponisten Heinrich Marschner an, als dieser wieder nach Deutschland zurückkehrte, nachdem er in Kopenhagen seine Oper *Hans Heiling* auf die Bühne gebracht hatte. Ob die Anforderung zu dieser Reise von Marschner ausging oder Hartmann sich schon vorher mit Reiseplänen trug, ist unbekannt, jedenfalls versorgte Marschner Hartmann mit Empfehlungen an eine Reihe führender Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens. Hartmann verfolgte mit dieser Reise einen doppelten Zweck: Zum einen wollte er durch Kunst- und Musikerlebnisse seinen Horizont erweitern, zum anderen aber war er an Kontakten im deutschen Musikleben interessiert, die der Verbreitung seiner eigenen Musik den Weg ebneten konnten.



J.P.E. Hartmann, Gemälde von Constanze Mozarts Patensohn Constantin Hansen, um 1850 (Privatbesitz).

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen

Beides gelang ihm. Sein Reisetagebuch zeugt von zahlreichen Besuchen in Kunstmuseen und von Wanderungen in der schönen sächsischen Natur, aber auch von Opern- und Konzerterlebnissen und von Kontakten zu den führenden Leipziger Musikverlagen. Letztere führten dazu, dass Hartmanns Werke während einer Reihe von Jahren bei Fr. Kistner und Hofmeister erschienen, u. a. die beiden Hefte mit *Capriccios*, Opus 18, die er Mendelssohn bzw. Marschner widmete und denen Robert Schumann Achtung zollte, als er sie in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* rezensierte. Auch die Partitur zu seiner ersten Sinfonie hatte Hartmann mit im Gepäck. In Berlin hatte er Gelegenheit, sie dem einflussreichsten Musikkritiker

der Stadt, dem Dichter Ludwig Rellstab, vorzuspielen, der in seiner Zeitschrift *Iris im Gebiete der Tonkunst* anerkennende Worte für Hartmanns Musik fand. Am wichtigsten war jedoch der Besuch bei Louis Spohr in Kassel. Spohr schrieb Hartmann nicht nur eine sehr schmeichelhafte Empfehlung, sondern brachte im Jahr darauf die Sinfonie auch in Kassel zur Aufführung. Aus einer Aufführung im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Mendelssohn wurde allerdings nichts, obwohl Mendelssohn dies gegenüber dem Musikverleger Hofmeister als Möglichkeit erwähnt hatte. Mendelssohn selbst lernte Hartmann bei dieser Gelegenheit allerdings nicht kennen.

Drei Jahre später begab er sich erneut auf eine Reise nach Deutschland. Die Reiseziele waren die gleichen, nämlich Berlin, Dresden und Leipzig, und wieder ging es um Konzert- und Opernbesuche und um Kontakte zu Musikverlagen und Musikerkollegen. Sein Reisetagebuch vermittelt auch diesmal wieder ein Bild des zeitgenössischen deutschen Musiklebens, durchaus auch mit kritischen Kommentaren. Beispielsweise wohnte er am 17. September 1839 im Dresdner Palais im großen Garten einem Konzert mit einem reinen Beethovenprogramm zugunsten des Beethovendenkmals in Bonn bei. Solistin war die legendäre Wilhelmine Schröder-Devrient, die ihm bei dieser Gelegenheit durchaus nicht gefiel. Trotz ihrer großen Stimme charakterisierte er den Gesamteindruck als „unglücklich“. Erst eine *Fidelio*-Aufführung im Hoftheater ließ ihn ihre Größe erkennen. Der Höhepunkt seiner Reise war jedoch die Begegnung mit Mendelssohn in Leipzig. Diese Bekanntschaft vertiefte sich auf einer späteren Reise im Jahr 1844 nach Berlin und Leipzig, wo Mendelssohn, der zu der Zeit in Berlin tätig war, erreichte, dass bei einem Gewandhauskonzert auch Hartmanns *Hakon-Jarl-Ouvertüre* auf-

geführt wurde. Der Komponist dirigierte sein Werk, während der Rest des Konzerts unter der Leitung seines späteren Schwiegersohns Niels W. Gade stand, der in Leipzig Mendelssohns Nachfolge angetreten hatte (s. Kap. VIII).

Im preußisch-dänischen Krieg von 1848-50 scheint die Verbindung nach Deutschland abgerissen zu sein, doch 1856 wurde Hartmanns und Hans Christian



Programmmittel des Gewandhauskonzerts vom 24. Oktober 1844, bei dem Hartmann seine *Hakon-Jarl-Ouvertüre* dirigierte, während sein späterer Schwiegersohn Niels W. Gade den Rest des Konzerts leitete.

Gewandhaus-Archiv.

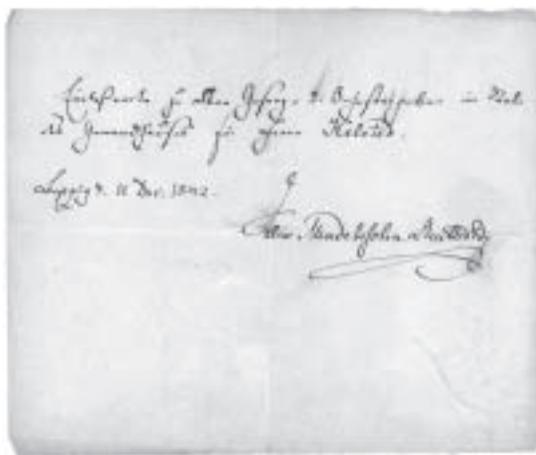
Andersens Oper *Liden Kirsten* in Weimar aufgeführt, wo Franz Liszt Hofkapellmeister war. Hartmann und Andersen waren beide persönlich mit Liszt bekannt, veranlasst hatte die Aufführung jedoch Andersen. Liszt hatte sich zwar sehr positiv über das Werk geäußert, doch in Weimar stieß es auf Unverständnis und wurde nur zweimal gespielt, so wie Hartmanns Musik zu seinen Lebzeiten in Deutschland überhaupt nur noch wenige Male aufgeführt wurde.

Erstaunlicherweise hatten Hartmanns Deutschlandreisen keinen hörbaren Einfluss auf seine Musik. In seinen jungen Jahren war er von Weber, Marschner und Spohr beeinflusst, doch Ende der 1830er Jahre bewegte er sich stärker auf die dänischen Nationalromantiker zu. Die Liebe zur deutschen Musik erhielt er sich allerdings sein Leben lang.

### Carl Helsted

Ein weiterer dänischer Musiker, den es in der Mendelssohnära nach Leipzig zog, war Carl Helsted, der ab 1837 in Kopenhagen der Königlichen Kapelle als Flötist angehörte. Im Jahr 1840 erhielt er ein Staatsstipendium für eine zweijährige Studienreise. Auf dieser Reise freundete er sich mit Robert Schumann an, in dessen Haus er im Winter 1840-41 ein- und ausging, und im Dezember 1842 war er erneut in Leipzig, wo Mendelssohn ihm erlaubte, bei allen Proben im Gewandhaus dabei zu sein. Während der Reise hatte er eine Sinfonie in D-Dur komponiert, die er Mendelssohn zeigte, wohl in der Hoffnung, dieser werde sie bei einem Gewandhauskonzert aufführen, doch im Januar 1843 musste Mendelssohn ihm mit Bedauern mitteilen, dass er ihm diesen Wunsch beim besten Willen nicht erfüllen könne, da man für den Rest der Spielzeit bereits so viele neue Werke angenommen habe, wie die Repertoirepolitik es erlaube. Die Ironie des Schicksals wollte es, dass Mendelssohn eine Woche zuvor an Helsteds guten Freund Niels W. Gade geschrieben und dessen erste Sinfonie angenommen hatte (s. Seite 55-57), weshalb Gade also ungewollt und indirekt schuld daran war, dass die Sinfonie des

Freundes nicht aufgeführt wurde. Möglicherweise erklärt dies, weshalb Gade, als er selbst Gewandhausdirigent wurde, Helsteds zweite Sinfonie aufführte, die allerdings keine sonderlich begeisterte Auf-



Die Eintrittskarte des dänischen Musikers Carl Helsted für die Gewandhausproben im Dezember 1842, unterschrieben von Mendelssohn.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen

nahme fand, da sie nach Ansicht der Kritiker zu sehr an Beethoven und – Gade erinnerte!

Mendelssohn erwies Helsted jedoch den freundschaftlichen Dienst, ihm in einem ausführlichen Brief seine Änderungswünsche hinsichtlich der Sinfonie zu erläutern, und im Jahr darauf akzeptierte er gern Helsteds Wunsch, ihm sein Streichquartett widmen zu dürfen. Bald darauf gab Helsted seine Komponistentätigkeit auf und ernährte sich den Rest seines Lebens als Flötist und Gesangspädagoge.

### **Peter Heise**

Der preußisch-dänische Krieg bedeutete, dass in der ersten Hälfte der 1850er Jahre weniger dänische Musiker nach Deutschland gingen. Einige trotzten jedoch dem in dieser Zeit aufkeimenden Widerwillen gegen alles Deutsche. Einer davon war Peter Heise, der im Herbst 1852 mit einem Staatsstipendium zu einem Studienaufenthalt nach Leipzig fuhr, nicht etwa um dort am Konservatorium zu studieren, sondern um sich bei dem Musiktheoretiker Moritz Hauptmann als Privatschüler zu melden. Nach seiner Ankunft schrieb er an einen dänischen Freund, dem es offenbar Sorge bereitete, dass sich Heise Deutschland als Reiseziel auserkoren hatte:

Ja, ich denke mir, dass mir diese kleine Leipziger Reise gut tun wird, nicht nur als Musiker, sondern auch als Mensch. Und ich werde nicht mit deutschem Gemüt nach Hause kommen, soweit Du dies negativ verstehst, denn dass man, wenn man hier lebt, einen ganz anderen Blick für die vielen guten und liebenswerten Seiten der Leute hier bekommt, als man ihn durch ein Leben in Dänemark bekommen könnte, das wirst du doch wohl natürlich finden.

Der Aufenthalt in Leipzig erwies sich für den zweiundzwanzigjährigen Komponisten als sehr wichtig. Abgesehen von dem Unterricht bei Hauptmann, nahm er starke Eindrücke aus dem Leipziger Musikleben mit nach Hause und holte sich Impulse auch in Berlin, wo er Weihnachten verlebte. Hier konnte er Musik kennen lernen, die er in Kopenhagen nicht zu hören bekam. Glücklicherweise war er auch gerade während der Monate in Leipzig, als Niels W. Gade erneut die Gewandhauskonzerte dirigierte, zu denen Heise freien Zutritt hatte. Im Januar wagte Gade es als erster, bei einem dieser Konzerte Auszüge aus *Lohengrin* von Wagner auf das Programm zu setzen, während die Oper den *Tannhäuser* gab. Somit hatte Heise Gelegenheit, sich mit dem umstrittensten Musiknamen der Zeit vertraut zu machen. Diese Chance nahm er voll wahr, und seine Stellungnahme ist erstaunlich reif und offen, obwohl er gestehen musste, dass ihn Wagners Texte stärker faszinierten als dessen Musik. Dafür war er vorbehaltlos begeistert von Bach, mit dessen Musik er sich während seines Studienaufenthalts eingehend befasste, aber auch von Schumann, dessen drei erste Sinfonien er im Konzertsaal erlebte. Mit der Partitur zu Schumanns großen Chorwerken setzte er sich ebenfalls gründlich auseinander. Vor allem aber spielte er Schumanns Lieder, die er als „unbedingt schön“ bezeichnete und in denen er Anregungen für seine künftige Tätigkeit als einer der besten dänischen Romanzenkomponisten fand.

## Das Anckerske Legat

### – C.F.E. Horneman und Emil Hartmann

Ab 1861 erhielten noch mehr Komponisten die Möglichkeit einer Auslandsreise. In diesem Jahr wurde nämlich *Det Anckerske Legat* geschaffen, das über hundert Jahre lang für dänische Maler, Bildhauer, Dichter und Komponisten das wichtigste Reise-Stipendium sein sollte. Von den 51 Komponisten, denen das Legat zwischen 1861 und 1914 verliehen wurde, entschieden sich mit Ausnahme des allerersten Stipendiaten alle für das Reiseziel Deutschland, und nicht weniger als 33 schrieben in ihrem Antrag, sie wollten auch nach Leipzig.

Einer dieser Stipendiaten war C.F.E. Horneman, dem das Legat 1867 zugesprochen wurde und der damit nach München und Leipzig fuhr, wo er 1858-1860 am Konservatorium studierte (s. Kapitel VII). Der Höhepunkt seines Leipziger Aufenthalts war die Gewandhausaufführung seiner Ouvertüre zu *Aladdin*. In Kopenhagen war es Horneman nicht gelungen, sie im Musikverein unterzubringen, doch der Erfolg im Gewandhaus führte nicht nur dazu, dass man hier zwei Jahre später das Versäumte nachholte, sondern bewirkte auch, dass das Werk an verschiedenen Orten in Deutschland mehrmals gespielt wurde. Später äußerte er sich allerdings sehr kritisch über Leipzig, das er als „Schweineloch“ bezeichnete.

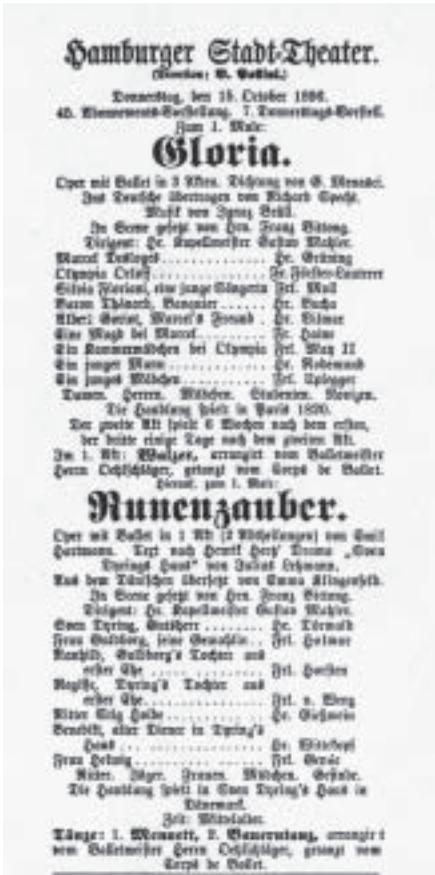
Auch Hornemans Halbcousin Emil Hartmann, der Sohn von J.P.E. Hartmann, der seinerseits den Stipendienausschuss leitete, erhielt das Anckerske Legat. Für ihn erwies sich Deutschland als wichtiger als für die meisten anderen. Er war zwar ein äußerst begabter Komponist, musste sich im dänischen Musikleben jedoch immer damit abfinden, als „Sohn seines Vaters und Gades Schwager“ eingestuft zu werden (Gade war mit Emil Hartmanns Schwester Sophie verheiratet). In Deutschland bot sich ihm die Chance, seinen eigenen Fähigkeiten Geltung zu verschaffen. Hartmann erhielt das Stipendium zwar erst 1867, doch bereits im Sommer 1864 hatte er seiner Verlobten erklärt, weshalb er sich jederzeit für das Reiseziel Deutschland entscheiden würde, falls ihm das Stipendium einmal zugesprochen werden sollte:



C.F.E. Horneman, dessen „Aladdin-Ouvertüre“ 1867 im Gewandhaus positive Aufnahme fand und danach an mehreren anderen Orten in Deutschland gespielt wurde.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen

Ich erkenne offen, dass ich dafür nichts anderes als Deutschland wählen würde. In Wien, Dresden oder sogar in Berlin kann man im Laufe eines halben Jahres



Theaterzettel zur Uraufführung von Emil Hartmanns Oper *Runenzauber* am Hamburger Stadttheater unter der Leitung von Gustav Mahler.

Hamburgische Theatersammlung

alle die gute Musik hören, die auf dieser Welt je geschrieben wurde, und zwar nobler, besser und mit weitaus mehr Kunstverstand vonseiten der Ausführenden als irgendwo sonst. Ich kann die musikalische Haltung, die ich mit allen besseren Musikern hier zu Hause teile, nicht aufgeben, nämlich Deutschlands große Überlegenheit in musikalischer Hinsicht anzuerkennen. Damit will ich nicht sagen, dass man es aufgeben sollte, sich einer nordischen Schule anzuschließen, wenn sich mit der Zeit so etwas entwickeln sollte, aber wir dürfen nicht vergessen, dass wir unseren jetzigen Stand dem Vaterland von Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Weber verdanken. Wenn du einst mit mir Deutschland bereisen und einige Aufführungen der angegebenen Art hören wirst, wirst du auch sofort hören, wie hoch sie über uns stehen und wie viel mehr dort geleistet wird, du kannst dich darauf verlassen, dass ich das weiß.

Die durch das Ankerske Legat finanzierte Reise war in erster Linie eine Studienreise, auf der er Eindrücke sammelte. Er hörte neue Musik und knüpfte Kontakte, aber später, ab 1876 und bis zu seinem Tod im Jahr 1898, verbrachte er jeden Winter in Deutschland, wo er sich weitaus wohler fühlte als in dem etwas beengenden Kopenhagener Musikmilieu. Er distanzierte sich zwar von der „Leipziger Schule“ und hielt sich mit seinem eigenen Kompositionsstil eng an den Schwager Niels W. Gade, doch das deutsche Musikleben bot ihm die denkbar besten Möglichkeiten. Emil Hartmann war kein ausgebildeter Dirigent, gab aber mit der Zeit in ganz Deutschland Komponistenabende, bei denen er eigene Werke dirigierte. Vor allem seine *Nordischen Volkstänze* und seine *Skandinavische Volksmusik* erfreuten sich großer Beliebtheit, aber auch die Ouvertüre zu *Hærmændene på Helgeland* (Eine nordische Heerfahrt) und seine vier Sinfonien wurden gern gespielt, letztere sogar von den Berliner Philharmonikern und den königlichen Kapellen in Berlin und Dresden; Hartmann selbst aber gab am liebsten große volkstümliche Konzerte, die ein breites Publikum ansprachen.

In seinen späteren Jahren arbeitete Hartmann an einer Oper nach dem Schauspiel *Svend Dyrings Hus* des dänischen Dramatikers Henrik Hertz, die den deutschen Titel *Runenzauber* erhielt. Die kleine Oper mit ihren eingängigen, an nordische Volksmusik erinnernden Melodien hatte bereits im Voraus so viel von sich reden gemacht, dass sie sowohl an der Berliner Hofoper wie an der Semperoper in Dresden und am Stadttheater von Hamburg angenommen wurde. Letzteres sicherte sich die Uraufführung, die am 15. Oktober unter der Leitung von Gustav Mahler stattfand. Die Semperoper brachte sie kurz darauf, was allerdings einen Streit mit der Hofoper in Berlin auslöste und dazu führte, dass die Oper dort nie aufgeführt wurde. Als Emil Hartmann zwei Jahre später starb, fand man in seinem Nachlass die unaufgeführte komische Oper *Det store Lod* (Das große Los) und ein nach nordischen Volksmelodien komponiertes Ballett mit dem Titel *En Brudfærd i Hardanger* (Eine Hochzeit in Hardanger), die beide von der Berliner Hofoper bestellt worden waren. Seine Musik überlebte ihn jedoch nicht. So beliebt sie zu seinen Lebzeiten in Deutschland gewesen war, so schnell geriet sie nach seinem Tod in Vergessenheit.

Inger Sørensen

## Kapitel X

### Deutschland als Land der Möglichkeiten II

Auch in den Jahren vor der Jahrhundertwende und kurz danach übte Deutschland auf dänische Komponisten eine starke Anziehungskraft aus. Einige unterhielten nur kurzzeitig Beziehungen zum deutschen Konzertleben, wie z. B. Louis Glass, dessen 1. Sinfonie in E-Dur am 3. Januar 1895 in der Berliner Singakademie uraufgeführt wurde, wo er selbst das Berliner Philharmonische Orchester dirigierte, oder auch Carl Nielsen, der seine 2. Sinfonie, *De fire Temperamenter* (Die vier Temperamente), Ferruccio Busoni widmete, der sie am 5. November 1903 bei einem seiner Berliner Orchesterabende auf das Programm setzte, als Nielsen selbst am Pult stand. Auch Rued Langgaards 1. Sinfonie *Klippepastoraler* (Felsenpastorale) wurde in der Berliner Philharmonie uraufgeführt, und zwar am 10. April 1913 unter der Leitung von Max Fiedler. Andere Komponisten studierten in Deutschland und brachten so ganz unterschiedliche Teile der deutschen Kultur mit nach Dänemark zurück. Hier seien nur zwei sehr unterschiedliche Beispiele angeführt: Der Komponist und Pianist Siegfried Langgaard war Schüler von Franz Liszt, was seine gesamte musikalische Tätigkeit prägte, während der Organist Asger Juul Theorie bei dem berühmten Musiktheoretiker Hugo Riemann studiert und in Leipzig den Thomanerchor in Bachs Werken erlebt hatte, was bewirkte, dass er sich sein Leben lang mit der Chorpolyphonie der Renaissance beschäftigte.

#### August Enna

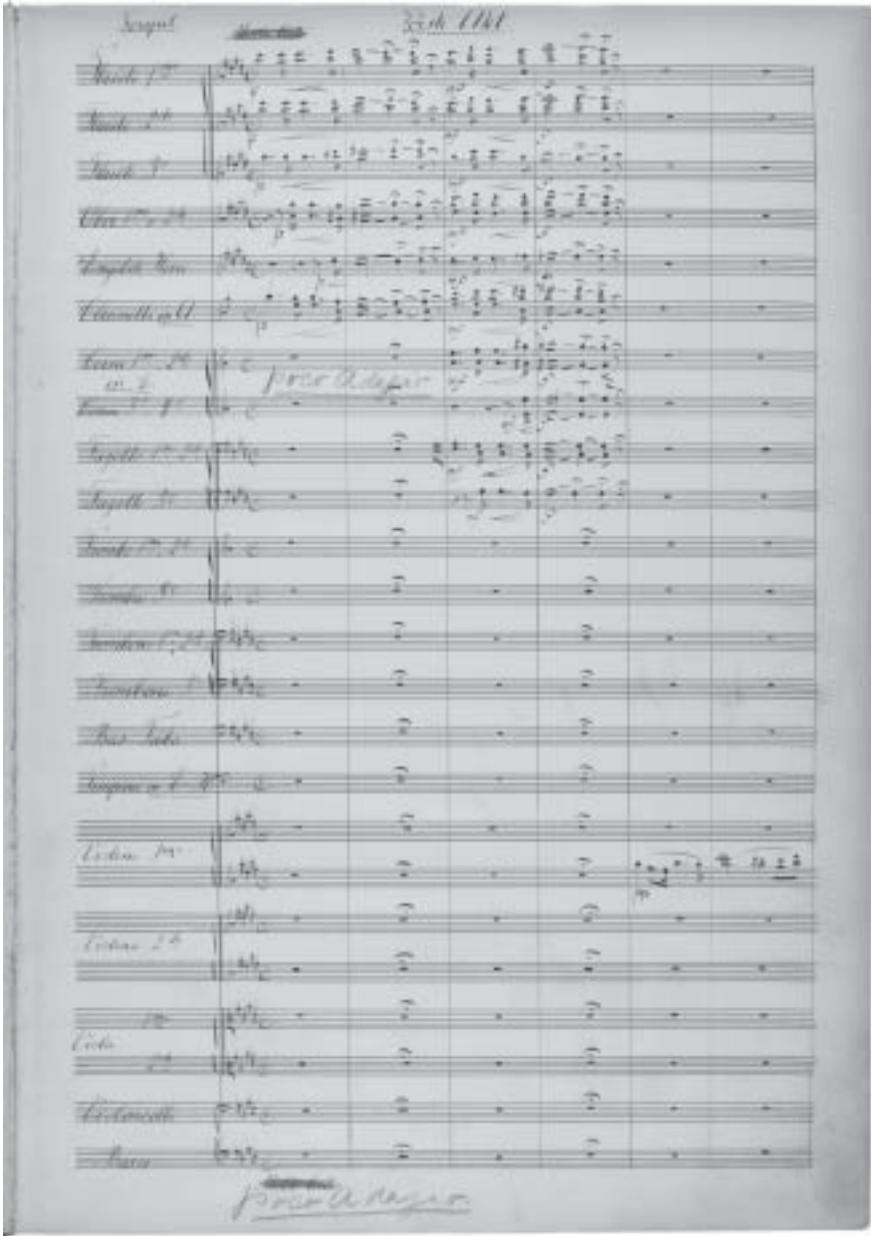
Nur wenige Komponisten der Generation um 1860 hatten mit ihren Werken in Deutschland nennenswerten Erfolg, mit einer eklatanten Ausnahme. August Enna gelang zu Beginn der 1890er Jahre eine für dänische Begriffe völlig ungewöhnliche



Opernkarriere. Das Königliche Theater in Kopenhagen brachte 1892 *Heksen* (Die Hexe), sein erstes Werk dieser Gattung. Es erregte so großes Aufsehen, dass es in den darauf folgen-

August Enna, einer der wenigen dänischen Komponisten, der sich hauptsächlich der Operngattung widmete, hatte in seinen jüngeren Jahren nicht nur in Dänemark erheblichen Erfolg, sondern bestimmt auch in Deutschland, wo *Heksen* (Die Hexe) von mehreren Opernhäusern gebracht wurde. Nach dem Ersten Weltkrieg verblasste sein Ruhm. Er starb als enttäuschter Mann im Jahr 1939.

Fotografie: S.M. Sørensen, Jægersborg.



August Enna: Die Hexe.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

den Jahren in zahlreichen Ländern aufgeführt wurde, u. a. auch in Deutschland, wo man es 1892 in Magdeburg und 1893 an der Königlichen Oper von Berlin spielte. 1894 führte das Königliche Theater mit großem Erfolg die Oper *Kleopatra* auf, der es wie *Heksen* erging: Im Laufe weniger Jahre kam sie u. a. in den Niederlanden, in Belgien, in der Schweiz und in Deutschland (in Hamburg, Köln und Berlin) auf die Bühne. 1904 wurde in Weimar die Oper *Heiße Liebe* aufgeführt, 1918 in Halle *Gloria Arsena*. Nach der Jahrhundertwende büßten Ennas Opern allerdings einen großen Teil ihrer internationalen Durchschlagskraft ein. 1907 wurde in Görlitz *Mutterliebe*, seine große Legende für Soli, Chor und Orchester, gegeben, doch zu dieser Zeit war Enna auch in Dänemark allmählich bereits ein sinkender Stern, und der deutschen Uraufführung von *Mutterliebe* folgte keine unmittelbare dänische Aufführung. Nach dem Ersten Weltkrieg geriet Ennas Name immer stärker in Vergessenheit, doch noch 1917 heißt es in einer dänischen Musikgeschichte über den Komponisten:

Den Schwung und Esprit der Verdischen Melodien will er mit der Technik des Wagnerschen Musikdramas vereinen, seine Muse ist somit am schwellenden Busen der Neuromantik und in ihren weichen Armen gereift und dazu stark und sinnlich und neigt zu leidenschaftlichen Gefühlsausbrüchen.

### Paul von Klenau

Musik dieser Art hatte nach dem Ersten Weltkrieg in Dänemark nur geringe Überlebenschancen; kennzeichnend für das dänische Musikleben jener Zeit war eine ausgeprägt antiromantische Haltung. Während Enna also in Deutschland wie in Dänemark Erfolg hatte, musste Paul von Klenau sich dagegen fast ausschließlich damit begnügen, seine Werke in Deutschland aufgeführt zu sehen. Klenau hatte in Berlin und München studiert und gerade in Stuttgart angefangen, als 1908 in München seine 1. Sinfonie uraufgeführt wurde. 1909 war er an der Stuttgarter Oper als Repetitor angestellt worden, 1912 wurde er Dirigent des Bachvereins in Frankfurt am Main, und ab 1913 war er an der Freiburger Opernbühne als 1. Kapellmeister tätig. Während des Ersten Weltkriegs kehrte Klenau



Paul von Klenau. Fotografie. Trude Fleischmann. Wien, 1924–1925.



Paul von Klenau: Sinfonie Nr. 1.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

nach Kopenhagen zurück, wo er 1920 den Konzertverein Dänische philharmonische Gesellschaft (*Dansk Filharmonisk Selskab*) gründete, der das Kopenhagener Publikum mit einer Reihe wichtiger neuer Werke bekannt machte. Zwischen 1922 und 1930 war er Dirigent in der *Wiener Konzerthaus-Gesellschaft* und ab 1924 Konzertleiter. In den 30er Jahren widmete er sich in Österreich und Oberbayern seiner Dirigentenlaufbahn und nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs kehrte er nach Kopenhagen zurück.

Klenau ist das Beispiel eines dänischen Musikers, der einen großen Teil seiner Tätigkeit nach Deutschland verlegt hatte und nach seiner Heimkehr miterleben musste, dass er völlig außerhalb des nationalen Musiklebens stand, was natürlich dazu führte, dass er nach seinem Tod fast ganz vergessen wurde. Das ändert sich inzwischen. Zum einen ist jetzt eine CD mit Orchesterwerken erschienen, zum anderen wächst in musikwissenschaftlichen Kreisen das Interesse an seinem Leben und Werk. Außerdem ist in Wiener Privatbesitz eine bisher unbekannte Sammlung von Klenaus Manuskripten (Musikalien, Aufzeichnungen und Briefen) aufgetaucht. Eine eingehendere Beschäftigung mit diesem Material wird zweifellos neue Erkenntnisse über sein Werk und seine Bedeutung für die dänische und deutsche Musikgeschichte zutage fördern.

*Claus Røllum-Larsen*

## Kapitel XI

### Deutsche Musiker zu Gast in Kopenhagen

Das gesamte 19. Jahrhundert hindurch waren zahlreiche deutsche Musiker in Kopenhagen zu Gast. Zuvor war das Erlebnis solcher Künstlerbesuche dem Königshaus, dem Adel und dem Großbürgertum vorbehalten gewesen, während sich jetzt auch zunehmend „ganz gewöhnlichen“ Musikliebhabern künstlerische Erlebnismöglichkeiten eröffneten, da das öffentliche und private Konzertwesen immer stärker ausgebaut und demokratisiert wurde.

#### Franz Liszt

Am 16. Juli 1841 gab Franz Liszt ein Konzert für die königliche Familie, am 17., 21. und 24. Juli aber auch drei Konzerte im Königlichen Theater, zu denen die Öffentlichkeit Zutritt hatte. Die Kritiken machen deutlich, dass Liszts Spiel alle Erwartungen übertraf, die sich mit dem ihm vorausseilenden Ruf verknüpften. In einer Kritik heißt es:

Sein Spiel reißt zu Bewunderung hin und versetzt den Zuhörer in Erstaunen [...] das Geistreiche, das Geniale äußerte sich in einer höchst originellen Fertigkeit, die alle Anwesenden packte [...] Natürlich erntete er stürmischen Beifall, an dem sich – etwas Neues bei uns – auch die Damen beteiligten, indem sie ihm Blumen zuwarfen; er wurde noch einmal herausgeklatscht und wiederholte seine letzte Nummer.

Interessanter ist vielleicht, dass Liszt bei seinem Besuch in Kopenhagen C.E.F. Weyse auf der Orgel der Frauenkirche improvisieren hörte. Dieses Erlebnis machte großen Eindruck auf Liszt. In einem (französisch geschriebenen) Brief an den Musikschriftsteller und Komponisten Léon Kreutzer schildert er seine Eindrücke:

[Weyses] improvisierte Fuge über zwei Themen in fünf Tempi, die ohne Übertreibung nahezu eine halbe Stunde dauerte, riss mich zur Bewunderung hin. Noch nie hatte sich mir die Orgel so im Glanz ihrer Größe und ihrer ganzen Fülle offenbart. Aber ich habe auch Mendelssohn noch nicht gehört.

Der gefeierte Virtuose besuchte Kopenhagen nur dieses eine Mal, doch bereits im Jahr darauf kam eine deutsche Musikerin in die dänische Hauptstadt, deren Spiel das Publikum im Laufe der Jahre ähnlich faszinieren sollte.

#### Clara Schumann in Kopenhagen, 1842

Die junge Clara Schumann war im März und April 1842 in Kopenhagen zu Gast und gab mehrere Konzerte. Die umschwärmte Pianistin war zu der Zeit knapp 23 Jahre alt. Bereits vor ihrer Geburt hatte sie ihr Vater, der Klavierpädagoge Friedrich Wieck, für eine große Künstlerkarriere ausersehen. Dieser Plan erfüllte sich rest-



Jugendbild von Clara Schumann, die zweimal in Kopenhagen war, einmal im März und April 1842, zum anderen im November und Dezember 1856. Beide Male gab sie Konzerte und traf mit einer Reihe der wichtigsten dänischen Kulturpersönlichkeiten zusammen.

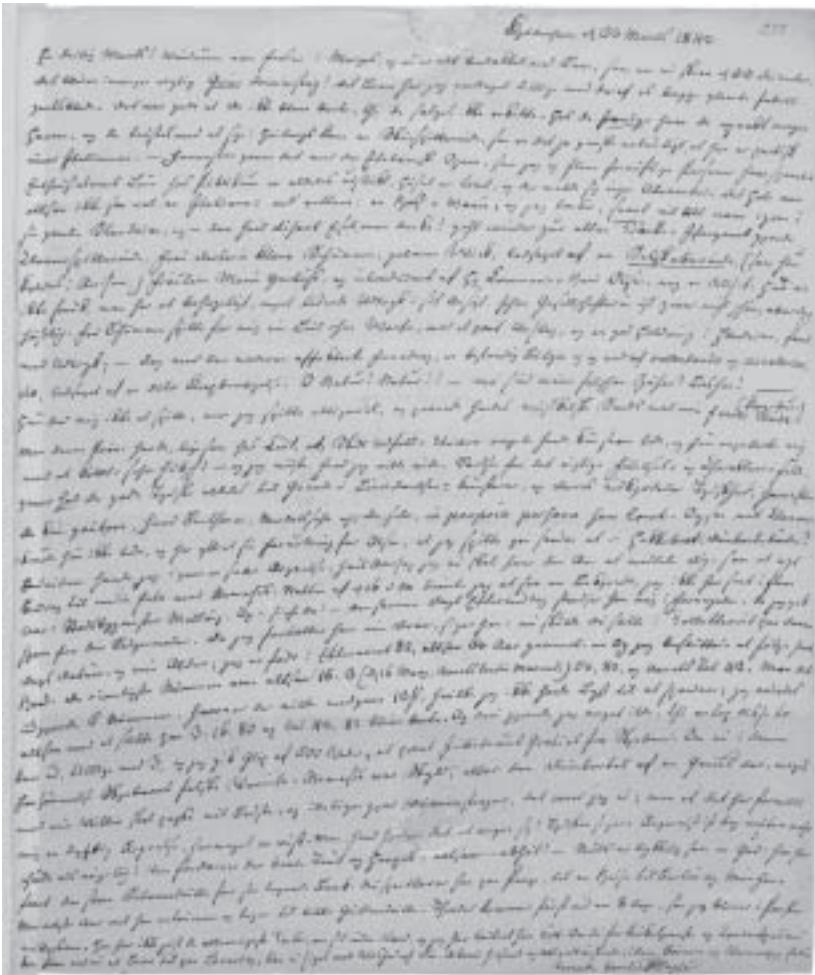
Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

los, denn als junges Mädchen galt sie international als Wunderkind und erlebte eine erfolgreiche Konzertkarriere. Gleichzeitig trat sie auch als Komponistin hervor. Ein halbes Jahr vor ihrer Reise nach Kopenhagen hatte sie dann trotz des starken Widerstands vonseiten ihres Vaters Robert Schumann geheiratet.

Clara Schumann kam am 20. März mit dem Dampfschiff „Christian VIII“ aus Kiel und besuchte am folgenden Tag Weyse, dem sie vorspielte:

...ein Lied ohne Worte, mit hübschem Anschlag und einer guten Haltung der Hände und mit Ausdruck; - doch mit dem modernen affektierten Vortrag, einem beständigen Auf und Ab von Rallentando und Accelerando, begleitet von einer entsprechenden Bewegung des Körpers. O Natur! Natur!! – wo sind meine falschen Zähne? Lieschen! – (Kotzebue)/ Sie bat mich nicht zu spielen, aber ich spielte trotzdem und erprobte ihr musikalisches Gespür an meiner f Moll-Etüde. Aber diese Probe fiel wie bei Liszt schlecht aus. Die Etüde interessierte sie herzlich wenig und sie maßregelte mich mit einem kalten: sehr hübsch! – und ich wusste, was ich wissen wollte. Der Sinn für die richtige Gefühls- und Charakterfülle geht bei den guten Deutschen völlig in den Seiltänzer-Kunststücken und in ihrem eingefleischtem Deutschtum zugrunde, wonach sie nur goutieren können, was Beethoven, Mendelssohn und sie höchstpersönlich gemacht haben. Auch mein Klavier mochte sie nicht und äußerte sich bei Olsen erstaunt darüber, dass ich überhaupt auf so einem Klimperkasten spielen könne!

Es ist Weyse, der hier das Wort führt. Man ahnt den Zusammenprall zweier musikalischer Temperamente und – nicht zuletzt – Epochen. Weyse zählte keineswegs



Der im Text zitierte Brief vom 23. März 1842 von C.E.F. Weyse an F. Schauenburg Müller, worin C.E.F. Weyse, der Nestor der dänischen Musik, das Spiel von Frau Schumann charakterisiert.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

zu den Beethovenbewunderern, sondern war mit seiner Musik stilistisch bei Mozart verankert. Durch die Begegnung mit dem Neuen, das sich hier in der Person Clara Schumanns und in ihrem Spielstil verkörperte, fühlte sich der Briefschreiber Weyse jedenfalls herausgefordert! Auffällig ist im Übrigen, dass sich Weyse, der immerhin in Deutschland geboren und im deutschen Kulturkreis aufgewachsen war, so sehr von seinem alten Vaterland distanzierte, wie das Zitat zeigt.

Später betrachtete Weyse Frau Schumann allerdings wohl mit etwas milderem Blick, denn während ihres Aufenthalts wohnte sie auch einer Aufführung von Weyses Osterkantate bei und „schien daran Gefallen zu finden“, wie Weyse schreibt. Anlässlich seines 50-jährigen Amtsjubiläums – er hatte seine Stelle an der Reformierten Kirche 1792 angetreten – hatte Clara Schumann ihm am Morgen schriftlich gratuliert, weshalb Weyse der „ausgezeichneten Virtuosa“ einen Besuch abstattete, wie er ebenfalls in einem Brief berichtete. Am 6. April wirkte Clara Schumann bei dem Konzert mit, das zu Ehren von Weyse im Hoftheater abgehalten wurde, und spielte hier Chopins Etüde in Ges-Dur, op. 10 Nr. 5 sowie die beiden letzten Sätze von Beethovens Klaviersonate in f-Moll, op. 57 (*Appassionata*). Das Konzert hatte der Musikverein arrangiert, der Clara Schumann nur nach einigem Zögern für diesen Auftritt engagiert hatte. Im Verein war man nämlich zu der Zeit besonders auf der Hut gegenüber dem insbesondere durch Liszt personifizierten „Virtuosentum“ und man verabscheute die nahezu hysterische Lisztanbetung, die sich bei seinem Besuch im Jahr zuvor Bahn gebrochen hatte. Die Furcht, dieser Musikertypus könne die Kunst völlig auf Abwege führen, bewirkte, dass der Musikverein ausländische Virtuosen nur mit äußerster Zurückhaltung engagierte. Clara Schumann fand wohl überhaupt nur Gnade vor den Augen der gestrengen Leitung des Vereins, weil sie sich der Musik Bachs und Beethovens angenommen hatte. Sie war zwar ursprünglich als eigentliche Virtuosa angetreten, „aber ihr poetisches, romantisches Musikverständnis führte sie ganz andere Wege“, wie der Musikwissenschaftler Angul Hammerich in seinem Werk über die Geschichte des Musikvereins schrieb. Als Kuriosität sei erwähnt, dass Clara Schumann als erste Künstlerin überhaupt für ihr Auftreten im Verein ein Honorar erhielt!

Während ihres Kopenhagener Aufenthalts im Jahr 1842 suchte Frau Schumann auch den Zensor des Königlichen Theaters, den Schriftsteller Johan Ludvig Heiberg und dessen Gattin Johanne Luise Heiberg, eine der bedeutendsten Schauspielerinnen des dänischen Theaters, auf. Clara Schumann bat Frau Heiberg, ihr bei einem der Konzerte im Königlichen Theater beizustehen, was diese jedoch nur notgedrungen tat. Ihr Mann schrieb für diesen Anlass ein Gedicht mit dem Titel *Ingen Deklamationer* (Keine Deklamationen), das Frau Heiberg rezitierte. In ihren Memoiren *Et Liv genoplivet i Erindringen* (1891) schildert Johanne Luise Heiberg ausführlich, welche Eindrücke sie von diesem Konzert mitnahm; sie schreibt u. a.:

Wenn sie so am Klavier saß und ihre herrlichen Musiknummern spielte, was war es denn, was uns alle ergriff? Nicht ihre Fertigkeit, die besaßen andere noch in weitaus höherem Maße als sie, es war der Geist, der sich aus ihrem Inneren mit einer Wärme, einer Innigkeit, mit einer Tiefe, einer Reinheit des Gefühls auf die toten Tasten übertrug und ihnen so tiefe, so schmelzende Töne entlockte, dass sie die Zuhörer zwangen, ehrerbietig zu lauschen und zu hören, was ihnen hier aus einem reinen Künstlergemüt und -herzen geschenkt wurde.

### Konzertbesuch 1856

Clara Schumann kam erst vierzehn Jahre später wieder nach Kopenhagen. Im November und Dezember 1856, gut vier Monate nach dem Tod ihres Mannes, gab sie im Musikverein vier Konzerte. Am 2., 11. und 13. Dezember standen Bachs Präludium und Fuge in a-Moll, Beethovens Klaviersonate in d-Moll, op. 32 Nr. 2, ein *Lied ohne Worte* von Mendelssohn, *Traumewirren* und *Des Abends* aus Schumanns Phantasiestücken, op. 12, sowie Chopins Nocturne in c-Moll und seine Polonaise in As-Dur auf dem Programm. Außerdem war sie Solistin in Beethovens 5. Klavierkonzert, dem *Kaiserkonzert*, und in Schumanns Klavierkonzert. Mehrere dieser Werke waren in Kopenhagen noch unbekannt. Clara Schumanns Leben hatte seit ihrem ersten Besuch in Kopenhagen eine entscheidende Wende genommen. Sie hatte Robert Schumann im Zeitraum 1841–1854 acht Kinder geboren und ihren Mann im Sommer 1856 verloren, nachdem sein psychisches



Programm eines Clara-Schumann-Konzerts im Musikverein 1856.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Leiden sein Dasein bereits mehrere Jahre lang verdunkelt hatte. Einen Eindruck von ihrer Gemütslage vermittelt ein noch erhaltener Brief von Clara Schumann an Niels W. Gade. Am 18. September 1856 schreibt sie aus Heidelberg zunächst über die Honorarfrage und danach heißt es weiter:

Wie ungern spreche ich mit Ihnen über Geschäfte, und doch, es muss ja sein. Wäre es nicht für meine Familie wie entschloss ich mich wohl überhaupt zu reisen, Concerte zu geben mit dem tiefsten Weh im Herzen! Sie glauben nicht, was ich durchlebe, und wie schwer wird mir noch das Leben werden ohne Ihn, der mir alles auf der Welt war! [...] oft meine ich, ich könne den Schmerz nicht fassen, nicht mehr leben, dann aber treten mir die Kinder, sein Vermächtnis, vor die Seele, auf und dann darf ich ja den Tod nicht wünschen.

Die Begeisterung für Clara Schumanns Klavierspiel war groß, so groß, dass sie noch einmal herausgeklatscht wurde, was zu dieser Zeit sonst nicht üblich war. Der Musikhistoriker Angul Hammerich schildert ihren Spielstil folgendermaßen:

Ihre Haupteigenschaft bestand genau darin, eine vollkommen getreue Reproduktion zu liefern, das Kunstwerk im Großen wie im Kleinen zu durchdringen, seine geheimen Gedanken zu erraten, es ganz im Geiste des Komponisten wiederzugeben, ohne ihre eigene Person zur Schau zu stellen und ohne subjektive ‚Genialitäten‘. Selbst die härtere Seite ihrer Kunst, ihre Scheu vor dem *tempo rubato*, und ihre Vorliebe für den ‚strengen Takt‘ wurde durch das besonders Weibliche ihres Stils aufgewogen, das einen so edlen Ausdruck für das Zarte, Leichte und Duftige, für Chopin und Schumann besaß. Wenn sie sich ans Klavier setzte, so wurde dies für ihre Zuhörer also zur Offenbarung einer besseren Welt.

Johanne Luise Heiberg schrieb über den zweiten Besuch von Clara Schumann, die Ausstrahlung, die für sie im Jahr 1841 so kennzeichnend gewesen sei, besitze sie immer noch, aber

es schien mir, dass ich in ihren Augen lesen, in ihrer Stimme hören und ihrem Sprechen entnehmen konnte, dass so manches Blatt ihrer Lebensgeschichte jetzt eng mit viel bitterer Lebenserfahrung beschrieben war, mit manch fehl geschlagener Hoffnung, dass viele Illusionen sich in Nichts aufgelöst hatten und vernichtet worden waren, dass der Kern ihres Wesens dadurch aber nur gestärkt und gefestigt worden war und ein höheres Stadium erreicht hatte, und wer wagt es wohl, sein Missgeschick zu beklagen, wenn es eine solche Wirkung haben kann, wer möchte es wohl missen, es gegen das immer glatte, lächelnde Glück eintauschen?

### Johannes Brahms

Seit den beiden Besuchen von Clara Schumann hatte sich in Dänemark viel verändert. Aus der absolutistischen war eine konstitutionelle Monarchie geworden, und 1851 war das Land aus dem von 1848 bis 1850 dauernden ersten preußisch-dänischen Krieg siegreich hervorgegangen. Doch seit Clara Schumanns zweitem und Johannes Brahms' erstem Besuch in Dänemark war 1868 eine nationale Katastrophe über das Land hereingebrochen. Im zweiten preußisch-dänischen Krieg hatte Dänemark 1864 die drei Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg verloren, ein Verlust, der das Land nicht nur geografisch schrumpfen ließ, sondern auch einen harten wirtschaftlichen Schlag bedeutete. Brahms besuchte Dänemark somit in einer Periode der dänischen Geschichte, als sich die Bemühungen um eine nationale Wiedergeburt in ihrer ersten energischen Phase befanden.



Johannes Brahms. Fotografie. C. Brasch. Portraitmaler & Hofphotograph. Berlin.

Zusammen mit seinem Freund, dem Bariton Julius Stockhausen, kam Brahms am 17. März 1868 in Kopenhagen an, wo die beiden am 17., 21. und 24. März Konzerte geben sollten. Nach einem Konzert im Musikverein waren die beiden Musiker zu einer Abendgesellschaft bei Niels W. Gade eingeladen, dessen Sohn, der Violinist und Komponist Axel Gade, später Folgendes berichtet:

Bei Tisch sagte *Brahms* in irgendeinem Zusammenhang, ‚darüber können wir ja immer noch reden, wenn das Thorvaldsen-Museum in Berlin steht‘. An diesem Abend waren viele bekannte Männer zugegen, aber keiner wollte etwas sagen. Da stand Großmutter auf und sagte scharf: ‚Herr Brahms hat wohl vergessen, dass er sich im Haus eines dänischen Mannes befindet!‘ *Brahms* brach danach ziemlich schnell auf. Die kleine Episode lieferte in der Stadt eifrigen Gesprächsstoff. *Brahms* hätte eigentlich noch ein Konzert geben sollen, gab den Plan aber auf.

Stockhausen blieb in Kopenhagen und hielt mit dänischen Musikern, u. a. Niels W. Gade, noch zwei weitere Konzerte ab. Ein anonymes Leserbriefschreiber for-

derte dazu auf, den beiden Konzerten fern zu bleiben, worauf Stockhausen unter dem Eindruck der gedrückten Stimmung die Brahmslieder aus seinem Programm herausnahm. In einer Konzertkritik heißt es über den Pianisten Brahms:

An technischer Virtuosität wird er vielleicht von vielen übertroffen, wie z. B. von Tausig oder Rubinstein, aber Brahms macht auch nicht den Eindruck, als sei er mit seinem Spielstil einzig und allein auf technische Bravour aus oder als sei dies sein höchstes Ziel. Sein Vortrag hat einen Ernst und eine Energie, die den Zuhörer zwingen, sich inhaltlich mit in die Komposition zu vertiefen und der Entwicklung des musikalischen Gedankens zu folgen.

Das ungeschickte Auftreten von Brahms hatte in Dänemark zweifellos Folgen für die Rezeption seiner Werke. Man weiß auch, dass er sich selbst daran erinnerte, da er im November 1894, als Carl Nielsen ihn in Wien besuchte, indirekt auf die Episode anspielte (s. Kap. XIV, S. 109).

*Claus Røllum-Larsen*

## Kap. XII

### Richard Wagner und Dänemark

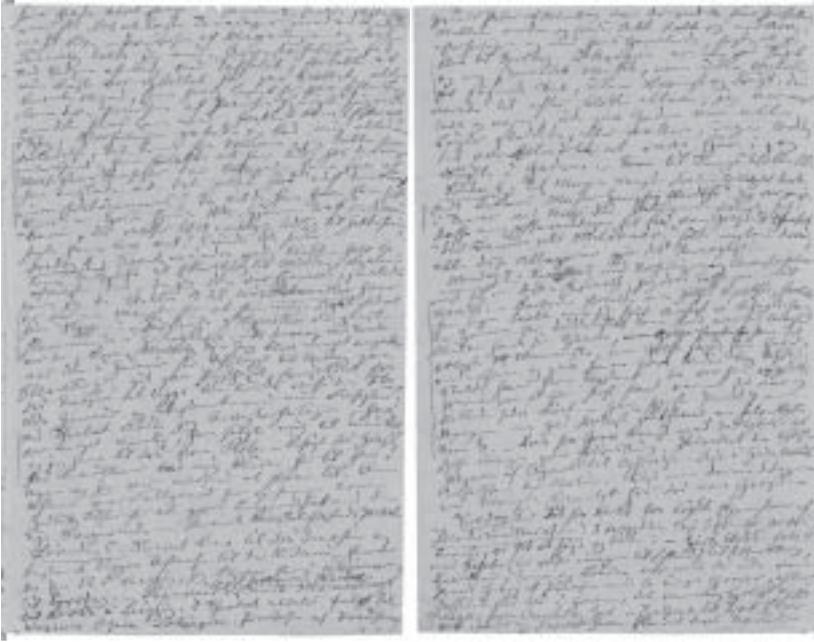
Erst 1870 konnte man in Kopenhagen ein Wagnerwerk auf der Bühne erleben. Aber sein Name war in Dänemark selbstverständlich schon jahrelang bekannt, und mehrere Dänen hatten seine Musik im Ausland kennen gelernt. Nicht weiter verwunderlich war der Dichter Hans Christian Andersen, der selbst mehrere Opernlibretti schrieb, in 1846 als eine der ersten dänischen Kulturpersönlichkeiten auf Wagners Musik gestoßen. Nachdem er am 5. Juni 1852 in Weimar eine Aufführung des *Lohengrin* miterlebt hatte, schrieb er in seinem Tagebuch: „Lohengrin ist ein guter Text und eine großartige Musik, aber ohne Melodie. Ein rauschender Baum, ohne Blüte und ohne Frucht.“ Diese Auffassung führte er wenige Jahre später in seinem Erinnerungswerk *Mit Livs Eventyr* (Das Märchen meines Lebens, 1855) noch weiter aus:

Die Musik war, als ich sie das erste Mal hörte, ein großes Tonmeer, das über mich hinweg rollte, mich geistig und körperlich faszinierte! [...] Ich sehe in *Wagner* einen denkenden zeitgenössischen Komponisten, groß durch Verstand und Willen, einen mächtigen Demontierer des verwerflichen Alten, aber ich vermisse bei ihm das Göttliche, das ein *Mozart* und ein *Beethoven* hatten.



Man war gegenüber Wagners Musik in Dänemark allgemein etwas negativ eingestellt. Beispielsweise erklärte die bedeutende dänische Schauspielerin Johanne Luise Heiberg gegenüber Hans Christian Andersen einmal, Wagners Musik gefalle ihr überhaupt nicht, sie vermisse an ihr völlig das Lyrische. Auch ihr Mann, der Schriftsteller und Theaterchef Johan Ludvig Heiberg, war kein Wagneranhänger. Im Jahr 1857 hatte er in Prag eine Aufführung des *Fliegenden Holländers* gesehen und berichtete über dieses Erlebnis:

Hans Christian Andersen.  
Fotografie von Georg E. Hansen 1865.



Hans Christian Andersens Tagebuch von 5. Juni 1862 (s. S. 92). Hans Christian Andersen schrieb selbst mehrere Opernlibretti und war als eine der ersten dänischen Kulturpersönlichkeiten auf Wagners Musik gestoßen.

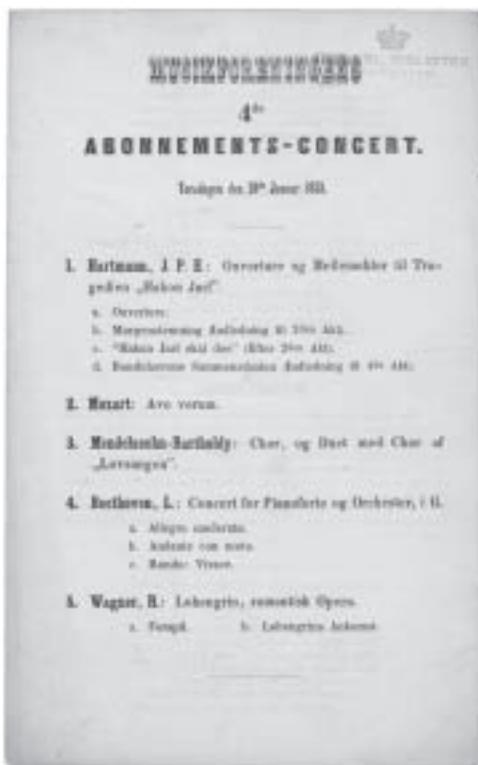
Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Je mehr ich so dasaß und mir diese wahnsinnigen Schiffe ansah, das leidenschaftliche, wilde, irrwitzige Geheule auf der Bühne vernahm und hörte, wie selbst das Orchester darin einstimmte, womit der letzte Rettungsweg versperrt war, umso mehr musste ich mich fragen: Sitzt du unter einem wirklichen Publikum, das aus der Stadt kommt und seine Plätze bezahlt hat, und siehst du eine Vorstellung im wirklich königlichen böhmischen Theater, oder bist du in einem Narrenhaus, wo Wahnsinnige ein Schauspiel für Wahnsinnige aufführen? Denn ich wusste, dass man es in Irrenanstalten zuweilen als Kur benutzte, den Verrückteren von den weniger Verrückten etwas vorspielen zu lassen, und ich war nicht ganz sicher, ob ich selbst nicht zu den ersteren gehörte. Mir war übel und zugleich war ich froh, als das Ganze vorbei war: übel wegen des unheimlichen Zeitvertreibs, froh, weil er überstanden war.

Natürlich versuchten dänische Komponisten auf ihren Reisen oder bei ihren Auslandsaufenthalten das Werk dieses kontroversen Mannes kennen zu lernen. Der Komponist Peter Heise (1830–1879), der Vater von *Drot og Marsk* (König und

Marschall), der bedeutendsten Oper der dänischen Romantik, war 1852–1853 zu einem Studienaufenthalt in Leipzig (s. auch Kap. IX). In einem Brief vom 22. Januar 1853 schreibt er:

Sehr interessant war für mich, dass bei den beiden letzten Gewandhauskonzerten ein großer Teil des ersten Aktes aus Lohengrin gespielt wurde. Es reicht natürlich bei weitem nicht aus, ihn im Konzertsaal zu hören, man muss ihn im Theater sehen, und Wagner würde es sich sicher verbitten, dass jemand vorher sein Urteil fällt. Darauf will ich mich auch nicht einlassen, aber ich muss schon sagen, dass vieles mich anspricht, sogar sehr vieles; aber eigentlich vielleicht sogar eher der schöne Text, der gefühlvoll und poetisch ist und einen ständig in wirklich schöne Situationen hineinführt; aber die Musik allein ist - nicht langweilig - keineswegs, schon gar nicht ausdruckslos oder unpoetisch, aber es ist im Grunde überhaupt keine Musik. Ja, das wage ich auch nicht so ohne weiteres zu sagen - überhaupt bin ich mit mir über die Musik noch nicht im Reinen; so viel ist aber sicher, man kann an ihr nicht gleichgültig vorbeigehen, sie verdient es ganz im Gegenteil, dass man sich um sie bemüht.



Musikverein: Programm. Im Musikverein wurde Wagner am 28. Januar 1858 mit dem Vorspiel zu *Lohengrin* vorgestellt. Dirigent war Niels W. Gade, der das Werk bereits fünf Jahre zuvor bei einem Konzert im Leipziger Gewandhaus dirigiert hatte.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Heise fühlte sich nach diesem Auszug aus dem *Lohengrin* ganz offensichtlich desorientiert. Er hegte, wie seinem Brief zu entnehmen ist, durchaus Sympathie und Respekt für wesentliche Seiten der Wagnerschen Kunst, entwickelte sich aber weder bei dieser Gelegenheit noch später zum regelrechten Wagnerianer.

Im Musikverein, dem Kopenhagener Pendant zum Leipziger Gewandhaus, vermied man es lange, Wagner in das Repertoire zu übernehmen. So wie man sich auch nicht bemüht gefühlt hatte, den Kopenhagenern die Werke von Berlioz und Liszt nahe zu bringen, verschob man es auch immer wieder, Wagner zu spielen. Im Jahr 1858 dirigierte Niels W. Gade jedoch die Ausschnitte aus dem *Lohengrin*, die er auch bereits fünf Jahre zuvor im Leipziger Gewandhaus dirigiert hatte, vermutlich bei dem Konzert, das Heise miterlebt hatte. Die Kopenhagener Musikkritiker mochten diese neue Musik nicht. Man bezeichnete sie schlecht und recht als „krankhafte, weltenschmerzliche Verirrung“ und meinte, eine ganze Oper in diesem Stil müsse „ein Kursus in Langeweile“ sein.

Es sollte noch zwölf Jahre dauern, bis die Kopenhagener wirklich Gelegenheit erhielten, sich in Wagners musikalisches Universum einzuleben. Am 30. April 1870 wurde im Königlichen Theater der *Lohengrin* gegeben. Damit war der erste Schritt zu einer Entwicklung gemacht, die Wagners Position im dänischen Musikleben grundlegend ändern sollte. H.S. Paulli, der Kapellmeister des Theaters, und Ballettmeister August Bournonville wurden 1869 beauftragt, nach München zu fahren, um sich dort den *Lohengrin* anzuschauen und damit der Aufführung des Werkes in Kopenhagen den Weg zu ebnen. August Bournonville (1805–1879) schreibt in seinen Erinnerungen *Mit Theaterliv* (Mein Theaterleben, 1847–1878) über die Kopenhagener Inszenierung:

Endlich kam gegen Ende der Spielzeit Wagners Oper *Lohengrin* auf die Bühne und der Erfolg übertraf alle Erwartungen. Die Ausführung war in jeder Hinsicht so respektabel und die Ausstattung so prächtig wie an einem größeren Theater in Deutschland. Es war mir ein wahres Vergnügen, Wagner davon berichten zu können, und er antwortete mir, es freue ihn, dass man in Dänemark jetzt deutsche Kunst und deutsche Musik kennen lerne. Diese Dosis arroganter Unwissen-



August Bournonville, der Ballettmeister des Königlichen Theaters von Kopenhagen, inszenierte die ersten Wagnervorstellungen in Dänemark.

Fotografie von Georg E. Hansen, 1866.



Der Tenor Peter Cornelius als Siegfried in der Inszenierung des Königlichen Theaters von Richard Wagners *Götterdämmerung*, Kopenhagen 1905.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

heit konnte ich nicht einfach schlucken, weshalb ich – wie üblich auf Französisch – erwiderte, zwar sei die deutsche *Politik* in Dänemark nicht gut angeschrieben, doch mit deutscher Musik seien wir groß geworden, denn Gluck, Mozart, Haydn, Weber, Beethoven und Mendelssohn hätten uns diese Musik lieben gelehrt, und wir verdankten unsere gesamte musikalische Ausrichtung vornehmlich jenen großen Meistern. Damit hörte unser Briefwechsel für immer auf.

Die Vorstellung erhielt in mehreren Tageszeitungen ausführliche Kritiken. In der *Berlingske Tidende* wurden Wagners Musik und ihre Besonderheit gründlich erläutert, wobei vor allem betont wurde, wie wichtig der Text sei.

Wagners Oper wird somit zu einem gesungenen Drama, wodurch sich eine neue Art der Melodieführung entwickelt. Das Ergebnis ist die *unendliche Melodie*, die anders als die übliche Melodie ihre Anziehungskraft nicht in sich selbst birgt und sich durch Wiederholung in unser Gedächtnis eingräbt, sondern sich als Deklamationsausdruck fortbewegt, wobei ihr nur die Handlung Grenzen setzt. [...] Wir müssen gestehen, dass es ziemliche Selbstüberwindung kostet, sich mit der gesamten Wagnerschen Theorie und Praxis vertraut zu machen, und dass selbst der vorurteilslose und wohlwollende Zuhörer seiner Musikdramen, wenn der Vorhang fällt, kaum jenem eigentümlich schlafenden und ermattenden Gefühl entgeht, das einen nach einer langen Wanderung ohne bestimmtes Ziel und ohne einen einzigen wirklichen Ruhepunkt zu überfallen pflegt. Dieses unendliche rezitative Singen, das sich in allen erdenklichen Modulationen hin- und herbewegt, ruft eine peinliche Eintönigkeit hervor.

Auf den *Lohengrin* folgten 1872 die *Meistersinger*, und 1875 kam der *Tannhäuser* auf die Bühne. In *Mit Theaterliv* gibt Bournonville anlässlich der Aufführung von 1875 sein Urteil über den *Tannhäuser* ab:

Im *Tannhäuser* findet man weitere der musikalischen Formen, die den über das lyrische Drama angenommenen Begriffen entsprechen; viele großartige Momente wirken begeisternd und namentlich in dem herrlichen Festmarsch trifft man eine außerordentliche Melodienfülle an, gleichzeitig kann man aber nur schwer mit der Wildheit vertraut werden, die die Verzückungen der Wollust im Venusberg schildern soll. – Ich, der ich zu dieser phantastischen Szene Tänze komponieren sollte, hätte nach dieser Musik mit Leichtigkeit eine Feuersturmgeschichte mit Notrufen, Volksgetümmel, Feuerwehrspritzen und Rettungskorps arrangieren können! Jetzt sind daraus also Najaden, Bacchantinnen und Gott weiß was für mythologische Wesen geworden, die Wagners Phantasie in den Berg hineingepackt hat, der ganz nahe bei der ‚Wartburg‘ liegt! [...] *Tannhäuser* fand bei unserem musikalischen Publikum wohlwollende Aufnahme, doch ungeachtet der Tatsache, dass mehrere Abschnitte dieses sonderbaren Tonwerks ihr Interesse behalten werden, wagt man der Oper selbst auf unserer lyrischen Bühne doch keine bedeutende Zukunft zu prophezeien.



Wagnerprogramme der Palais-Konzerte. Um die Jahrhundertwende war Wagner in breiten Kreisen bekannt und beliebt, was zahlreiche Programme u. a. von Volkskonzerten bezeugen. Hier ein Beispiel der Palais-Konzerte, die in Kopenhagen jahrzehntelang die wohl beliebteste Konzertreihe waren.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Man begegnete Wagners Musik zu Beginn also ziemlich zurückhaltend, wenn nicht sogar ablehnend; um 1900 herum wurden seine Werke dann jedoch außerordentlich populär. Beispielsweise war er bei den beliebten Palais-Konzerten zwischen 1895 und 1915 der weitaus am häufigsten gespielte Komponist und der absolute Favorit im Konzertsaal des Kopenhagener Tivoli. Am 22. Mai 1913 hieß es von Wagner im Programm zu dem Konzert, das im Tivoli zu Ehren des 100. Geburtstags des Komponisten gegeben wurde, er sei „die gewaltigste Künstlerpersönlichkeit, die die Welt seit den Tagen Goethes und Beethovens besessen“ habe. Weiter stand da zu lesen:

Hierzulande wurde Wagner am 30. April 1870 mit ‚Lohengrin‘ eingeführt, doch erst in den letzten zehn Jahren hat seine Beliebtheit bei uns das gleiche Ausmaß erreicht wie im übrigen Europa, wo man die Meisterwerke trotz der politischen Haltung der Nation überall in der Originalsprache aufführt. So weit die europäische Kultur reicht, feiert die Welt heute den großen Dichterkomponisten und bringt ihm ihren Dank dar für all die Schönheit und Wahrheit, mit der er die Kunst und durch sie die Menschheit bereichert hat.

Auch die Wagnerliteratur nahm in diesen Jahren zu. Nietzsches *Der Fall Wagner* aus dem Jahr 1888 erschien 1895 in dänischer Übersetzung unter dem Titel *Richard*

*Wagner. Et Musikant-Problem.* 1904 kam Poul Tuxens *Richard Wagner som Dramatiker* und 1915 wurde das Buch *Richard Wagner i hans Hovedværker* des Nobelpreisträgers Karl Gjellerup veröffentlicht. William Behrend und Peter Cornelius wollten zielgerichteter für die Ausbreitung des Wagnerschen Werkes arbeiten und gründeten deshalb am 1. Januar 1912 den dänischen Richard-Wagner-Verein (*Den danske Richard Wagner-Forening*). Behrend war Beamter und Musikschriftsteller, Cornelius dagegen Opernsänger und sang mit Vorliebe Wagners Tenorpartien. Ihm war es weitgehend zu verdanken, dass das Königliche Theater eine Reihe von Wagneropern so gut besetzen konnte. Im Laufe seiner internationalen Karriere sang er 1906 und 1907 in Bayreuth und 1908 in London an der Covent Garden Opera. Im Übrigen war Cornelius der erste, der Siegmund und Siegfried auf Englisch sang.

Am 14. Februar 1914 hatte *Tristan und Isolde* Premiere im Königlichen Theater, am 9. April 1915 folgte der *Parsifal*. Seit der ersten Aufführung des *Lohengrin* waren inzwischen fünfundvierzig Jahre vergangen. Mit dem *Parsifal* hatte das Königliche Theater endlich alle Wagnerschen Hauptwerke auf die Bühne gebracht.

*Claus Røllum-Larsen*

## Kapitel XIII

### Jens Peter Jacobsen und deutsche Musik

Jens Peter Jacobsen wurde 1847 im nordjütischen Thisted geboren und studierte nach dem Abitur zunächst Botanik. Er hatte bereits mehrere Aufsätze mit darwinistischer Thematik hinter sich, als 1872 seine erste größere literarische Arbeit, die Novelle *Mogens*, veröffentlicht wurde. Der Leser findet darin einen impressionistischen Stil, der in die tieferen Schichten der Seele vordringt und die menschlichen Seelenregungen aufdeckt. Mit *Mogens* und etwas später den Romanen *Fru Marie Grubbe* (1876) und *Niels Lyhne* (1880) wurde er schnell zu einem der wichtigsten Autoren des Modernen Durchbruchs und erreichte bereits in den 90er Jahren Kultstatus, u. a. in Wien. Mehrere bedeutende ausländische Dichter lernten Dänisch, nur um Jacobsen lesen zu können. Sein vom Umfang her bescheidenes Werk



Jens Peter Jacobsen  
Fotografie von J. Petersen & Søn.

hinterließ in der europäischen Literatur tiefe Spuren. In der deutschen Übersetzung wurde sein Werk vor allem in Mitteleuropa bekannt, doch auch außerhalb des deutschsprachigen Gebiets fanden seine Romane und Novellen Anklang. Als Lyriker machte sich Jacobsen zwar erst relativ spät einen Namen, eigentlich erst mit *Digte og Udkast* (Gedichte und Skizzen), die ein Jahr nach seinem Tod 1886 postum erschienen, doch seine Lyrik inspirierte bald eine Reihe junger dänischer Komponisten, z. B. Louis Glass, Carl Nielsen, Alfred Tofft und Fini Henriques, die die Gedichte vertonten. Zahlreiche weitere Komponisten im In- und Ausland taten es ihnen gleich. Im Ausland hatte man vor allem in Schweden Gespür für Jacobsens poetische Texte, das galt für Komponisten wie Emil Sjögren, Wilhelm Peterson-Berger und Wilhelm Stenhammar. Später ließ sich auch der englische Komponist Frederick Delius von Jens Peter Jacobsens Werk faszinieren.

Carl Nielsen hatte bereits 1887 einige Gedichte von Jens Peter Jacobsen vertont, 1891 komponierte er dann seine ersten beiden Liedersammlungen, beide nach Texten von Jacobsen. Ein Auszug aus diesen beiden, *Fem Digte af J.P. Jacobsen* op. 4 und *Viser og Vers af J.P. Jacobsen* op. 6, erschien 1895 in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Lieder von J.P. Jacobsen*. Die Jacobsen-Lieder



Carl Nielsen: Lieder von Jens Peter Jacobsen. Edition Wilhelm Hansen (1895).

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

bezeichnen eine fruchtbare Phase im Werk von Carl Nielsen, der später jedoch nicht auf die Gedichte seines Landsmanns zurückkam.

Um die Jahrhundertwende beschäftigten sich auch die Österreicher Alexander Zemlinsky und Arnold Schönberg mit Liedkompositionen zu Gedichten von Jacobsen. Zemlinsky benutzte um 1899 in seinem Opus 7 und 8 drei Gedichte von Jacobsen, nämlich *Irmelin Rose* („Seht, es war einmal ein König“) in Opus 7



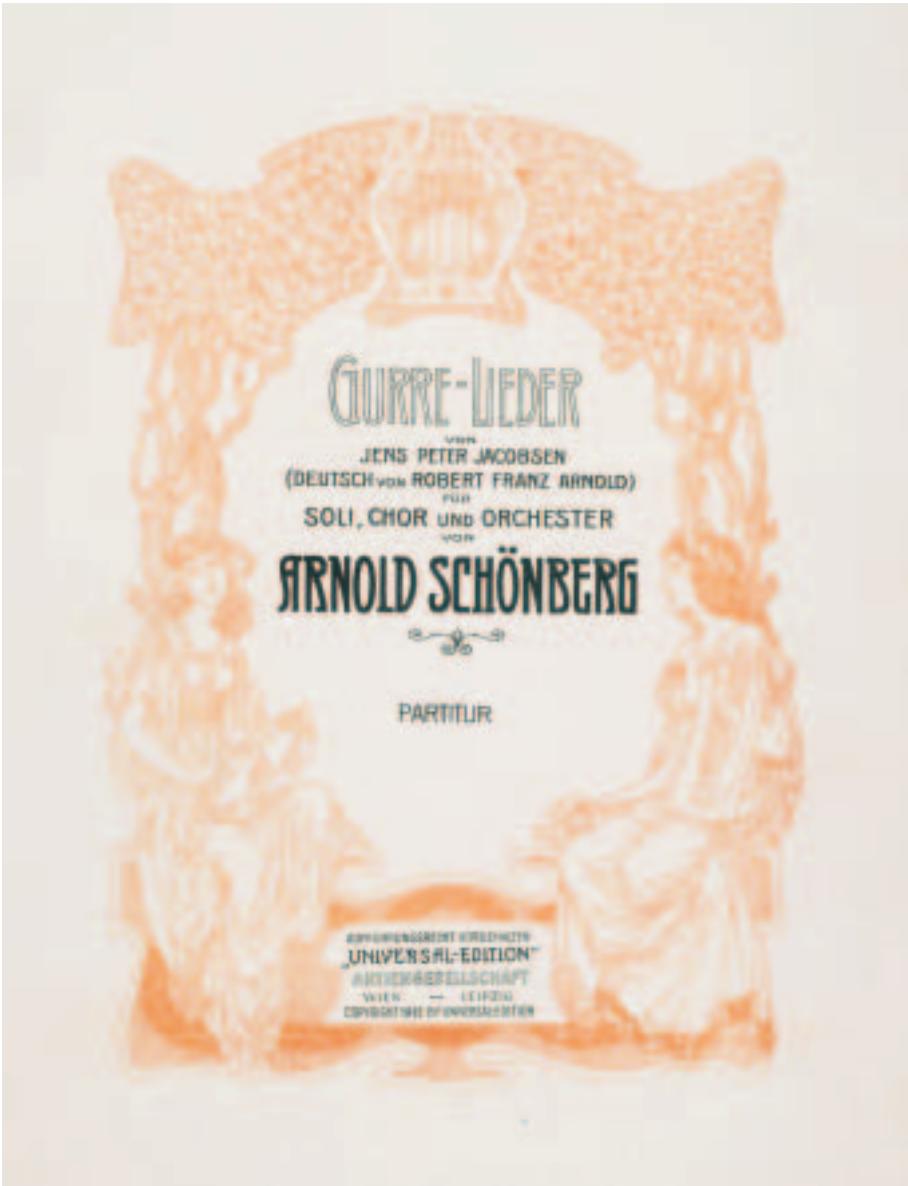
Der österreichische Komponist Alexander Zemlinsky benutzte in seinem Opus 7 und 8 drei Gedichte von Jacobsen. Die beiden Liedersammlungen wurden 1898 und 1899 komponiert und 1901 vom Kopenhagener Musikverlag Wilhelm Hansen herausgegeben.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

und *Turmwächterlied* („Nacht ist es jetzt“) sowie „Und hat der Tag all seine Qual“ in Opus 8, während Schönberg im Jahr 1900 seine Arbeit an dem Liederzyklus *Gurre-Lieder* für Gesang und Klavier begann, den er im März 1901 fertig hatte. Doch erst 1911 lag das Werk instrumentiert vor. In Schönbergs Bibliothek steht Robert Franz Arnolds (Pseudonym des Philologen und Verfassers Levisohn) Übersetzung der Jacobsengedichte in *Gesammelte Werke* Bd. I. (1903), die er zu Weihnachten 1903 von seinem Schwager Alexander Zemlinsky geschenkt bekam. Jacobsens Gedichte, die einen Teil der Rahmenerzählung *En Cactus springer ud* (Ein Kaktus erblüht) bilden, waren auszugsweise auch vorher schon in dänischen Musikwerken benutzt worden, so z. B. in Ludvig Schyttes Liederzyklus mit Klavier *Tove* op. 88 (1890) und in Gustav Helstedts *Gurresange* op. 15 für Soli, Chor und Orchester (1896).

Die Sage vom dänischen König Waldemar dem Großen und seiner Mätresse Tove wurde bereits im Mittelalter mehrmals als Liedvorlage benutzt, dann aber im 17. Jahrhundert auf den weit späteren Waldemar Atterdag übertragen und geografisch in die Gegend um Schloss Gurre in Nordseeland verlegt. In dieser späteren Version wird Tove in der Badestube des Schlosses das Opfer der Eifersucht von Königin Helwig. Das Unglück trifft König Waldemar so hart, dass er Gott anklagt. Als Strafe dafür, dass er – laut Hans Christian Andersens Auslegung der Sage – einmal gesagt hat: „Mag Gott sein Himmelreich haben, wenn ich nur Gurre behalten darf“, muss er auf ewig jede Nacht in den Wäldern von Gurre jagen.

Diese Sage beschäftigte mehrere Romantiker, u. a. B.S. Ingemann, der 1816 das Gedicht *Kong Valdemars Jagt* (*Et sjællandsk Folkesagn*) (König Waldemars Jagd. Eine Volkssage aus Seeland) veröffentlichte. Niels W. Gade vertonte das Gedicht und benutzte die Melodie in seiner 1. Sinfonie aus den Jahren 1841/42. Später vertonte Henrik Rung Hans Christian Andersens Gedicht *Gurre*. Auch für größere Bühnenwerke wurde die Sage benutzt, Asger Hamerik legte sie seiner Oper *Tovelille* (1863-1865) zugrunde, Holger Drachmann machte daraus das Melodrama *Gurre* (1901), zu dem C.F.E. Horneman die Musik lieferte.



Arnold Schönberg beendete seine Arbeit an dem Liederzyklus *Gurre-Lieder* im März 1901, doch erst 1911 lag das Werk instrumentiert vor.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.



Die Uraufführung der *Gurre-Lieder* fand 1913 in Wien statt, in Dänemark wurde das Werk jedoch erst am 28. November 1935 aufgeführt, und zwar im Rahmen eines Donnerstagskonzerts des Staatlichen Dänischen Rundfunks unter der Leitung von Nicolai Malko.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Der dänische Schönbergexperte Jan Maegaard hat gezeigt, dass die *Gurre-Lieder* so wie auch andere gleichzeitige Werke von Schönberg, u. a. *Verklärte Nacht* und *Pelleas und Melisande*, schildern, dass die Frau wegen ihrer „Vergehen“ im Umgang mit Männern leiden muss. Diese Werke vermitteln einen tiefen Einblick in die weibliche Psyche und sind der Versuch ihrer musikalischen Deutung.

Für Schönberg bedeuteten die *Gurre-Lieder* den Durchbruch, noch heute gelten sie als eines der Hauptwerke des 20. Jahrhunderts. Die Uraufführung fand 1913 in Wien statt, in Dänemark wurde das Werk jedoch erst am 28. November 1935 aufgeführt, und zwar im Rahmen eines Donnerstagskonzerts des Staatlichen Dänischen Rundfunks unter der Leitung von Nicolai Malko. Nach der Sendung wurden die *Gurre-Lieder* von der Kritik verrissen. Ein Beispiel, nämlich ein Abschnitt aus der Kritik von Professor Erik Abrahamsen in *Dagens Nyheder*, mag die damals weit verbreitete Haltung veranschaulichen, die stark dazu beitrug, dass Schönbergs Werke so wie ein Großteil der gesamten deutschen Spätromantik erst mehr als ein Menschenalter später Einzugs in die dänischen Konzertsäle hielt:

Man leidet am meisten mit dem Komponisten, der sich, ohne mit seinen Kräften zu haushalten und ohne ruhige Entwicklung sofort bis zur höchsten Ekstase steigert, während Wagner, Bruckner und Mahler händeringend zwischen den Partiturlinien herumirren.

*Claus Røllum-Larsen*

## Kapitel XIV

### Carl Nielsen und die neuere deutsche Musik

Carl Nielsen kam schon früh nach Deutschland und deutsche Musik lieferte ihm wichtige Anregungen für seine eigene Komponistentätigkeit. Der in Dänemark am Ende des 18. Jahrhunderts und im gesamten 19. Jahrhundert sehr starke Einfluss der deutschen Musikkultur bildete auch das Umfeld des jungen Nielsen. Ab 1870 nahm das Königliche Theater in Kopenhagen Wagners Musikdramen in sein Repertoire auf (s. Kap. XII), die Werke von Brahms erhielten ab Mitte der 70er Jahre in den großen Kopenhagener Konzertvereinen ihren festen Platz (s. Kap. X). Um die Jahrhundertwende setzten sich im Kopenhagener Konzertleben allmählich auch die Werke von Richard Strauss und – etwas später – von Max Reger durch. Diese vier Komponisten waren in Niensens Jugendjahren und bis etwa 1910 die wichtigsten Vertreter der neueren deutschen Musik und zählten im Übrigen zu den kontroversesten zeitgenössischen Komponisten. Wie stand Nielsen zu ihnen und änderte sich seine Auffassung im Laufe der Jahre?



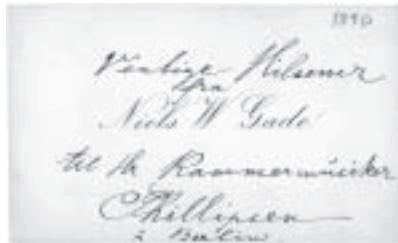
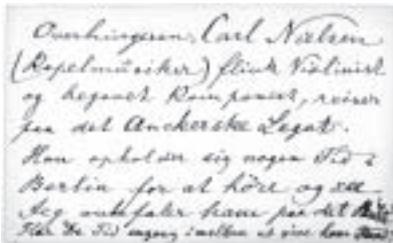
Carl Nielsen.

Fotografie von Hansen & Weller.

#### Nielsen und Wagner

Als 25-Jähriger erhielt er vom *Anckerske Legat* das begehrte Künstlerreise-stipendium und konnte mit diesen Mitteln von September 1890 bis Juni 1891 Deutschland, Frankreich und Italien bereisen. Diese Reise veränderte das Leben des jungen Künstlers, nicht zuletzt weil er in Paris die junge Bildhauerin Anne Marie Brodersen kennen lernte, die er noch auf der Reise heiratete, aber auch, weil er jetzt zum ersten Mal Gelegenheit hatte, sich gründlich mit der neueren deutschen Musik zu befassen.

Die erste Station seiner Reise war Dresden, wo er am 10. September eine Aufführung von Wagners *Rheingold* miterlebte und in sein Tagebuch eintrug: „Habe heute Abend ‚Rheingold‘ gehört. Großartig! Ein Musiker, der Wagner nicht groß findet, ist selbst sehr klein.“ Am folgenden Abend schrieb er: „War heute Abend in der ‚Walküre‘. Erster und dritter Akt hinreißend.“ Die Begeisterung nimmt auch am nächsten Tag, dem 13. September, kein Ende:



Die auf eine Visitenkarte geschriebene Empfehlung von Niels W. Gade an Carl Philipsen. Niels W. Gade bildete zusammen mit J.P.E. Hartmann den Ausschuss, der die Musikstipendien von *Det Anckerske Legat* verlieh. Gade gab seinem jungen Schüler Carl Nielsen eine Empfehlung an den dänischen Cellisten Carl Philipsen mit, der als Ensemblemitglied in der königlichen Kapelle von Berlin spielte.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

War im Theater zu Wagners ‚Siegfried‘. Der erste Akt ist meiner Meinung nach die männlichste und energischste Musik, die je geschrieben wurde; sie sprüht Stahl- und Schwertfunken. Der zweite Akt (namentlich Waldweben) ist hinreißend poetisch und stimmungsvoll.

Die vorbehaltlose Wagnerbewunderung bekam allerdings bereits zwei Tage später einen Knacks, als Nielsen die *Götterdämmerung* hört; im Tagebuch kann man nachlesen:

Ich bewundere Wagner und halte ihn für den größten Geist unseres Jahrhunderts; aber ich mag nicht, dass er dem Zuschauer alles überdeutlich eintrichtern muss. Jedes Mal, wenn ein Name fällt, auch wenn dessen Träger bereits viele Jahre tot und begraben ist, wird einem das Leitmotiv des Betreffenden vorgesetzt. Das finde ich höchst naiv und es macht auf mich einen nahezu komischen Eindruck. Kann nicht einsehen, dass Wagner schwer zu verstehen ist; das ist Blödsinn. Der Zugang zu ihm ist überhaupt nicht schwer zu finden.

In einem Brief an Emil B. Sachs, einen von Nielsens Gönnern, heißt es am 15. September:

Ich habe in dieser Woche den gesamten Nibelungen-Zyklus von Wagner gehört. Das ist ein Kerl! Himmel, was für ein Riese in unserer Zeit. Dass es Leute gibt, die Wagners Musik nicht mögen, ist unbegreiflich. Ich war überhaupt nicht sonderlich von ihm angetan, als ich hierher kam, ich hatte ja auch nur Tannhäuser und Lohengrin sowie einzelne Bruchstücke der späteren Opern gehört; aber nun finde ich nicht genug Lobesworte. Er ist ein gewaltiges Genie. Hut ab!



Gestern Abend habe ich in der Hofoper eine vorzügliche Aufführung von ‚Tristan und Isolde‘ gehört. Das Vorspiel ist ausgezeichnet und die gesamte erste Hälfte des zweiten Aktes bis zu der Stelle, als der König die Liebenden überrascht, stammt, das muss ich zugeben, von der Hand eines großen Meisters und gehört zur schönsten Lyrik, die es in der Musik gibt. Insgesamt aber bin ich weiterhin weit davon entfernt, mich als Wagner begeistert zu bezeichnen. Diese Oper enthält, wie fast alle seine Werke – vielleicht mit Ausnahme der ‚Meistersinger‘ – eine solche Menge an schlechtem Geschmack und hohler Effekthascherei, dass mich das abstoßen muss. [...] Als dramatischer Dichter taugt er nicht und als dramatischer Komponist macht er es schlecht, sobald er versucht, Leben und leidenschaftliche Bewegtheit zu erzwingen. Als Lyriker ist er groß, aber mit Lyrik baut man keine Dramen; das schmilzt.

Von 1889 bis 1905 war Nielsen in Kopenhagen zweiter Violinist der Königlichen Kapelle, 1908 wurde er Kapellmeister am Theater und dirigierte deshalb mehrere Wagneroper, 1912 *Lohengrin* und *Tannhäuser*, 1913 *Die Walküre*. Trotz seiner skeptischen Haltung zu Wagners Dramen und seiner Musik überhaupt, war Nielsen ein großer Bewunderer mehrerer Wagnerwerke, was das folgende Zitat aus einem Brief an den stellvertretenden Theaterleiter A.P. Weis vom Dezember 1912 beweist. Nielsen kommt darin auf das Wagner-Repertoire des Königlichen Theaters zu sprechen:

Denn wir haben ja noch – oder es fehlt uns noch Wagners – neben den ‚Meistersingern‘ wundervollstes Werk, der ‚Tristan‘, in dem das verdichtetste Stimmungsleben der Romantik seinen schönsten Ausdruck gefunden hat. Ich freue mich ungemein auf die Arbeit mit diesem Werk und hoffe, es stimmt, dass es im Mai auf den Spielplan kommen soll. Für jeden Musiker ist das ja vielleicht Wagners großartigstes und sonderbarstes Werk, auf das er ständig wieder zurückkommt.

### Nielsen und Brahms

Offensichtlich war Niensens Verhältnis zu Wagner äußerst zwiespältig und diese Gefühlsgegensätze lassen sich nur schwer unter einen Hut bringen. Ganz im Gegensatz zu Wagner sollte Brahms für Nielsen jedoch zu einem unbedingten Ideal werden. Brahms interessierte sich für ältere musikalische Formen, für die Renaissance und das Barock, was Niensens um die Jahrhundertwende gehegter Haltung sehr entgegenkam, die ihren Ausdruck in *Hymnus amoris* und *Saul og David* fand. Im Oktober 1894 hörte er in Leipzig Brahms' 1. Sinfonie, die er als „ein bedeutendes Werk; von seiner gesamten Anlage her groß“ bezeichnete. In Berlin hörte er im Dezember Brahms' neues Streichquintett op. 111, das er „prächtig!“ fand. Den Händelvariationen für Klavier, die er im Januar 1891 in Leipzig hört, verleiht er das Prädikat „Meisterlich!“. Im Februar hört er wiederum in Berlin die 3. Sinfonie und kennzeichnet sie als „ein großes Werk und unter Bülow ein göttlicher Genuss.“

Als Nielsen 1894 Deutschland und Österreich bereiste, besuchte er auch Brahms. Die Begegnung hat er in seinem Tagebuch ausführlich festgehalten. Dort heißt es:

Er begrüßte mich ziemlich gleichgültig und bat mich Platz zu nehmen und ich sank auf den erstbesten Stuhl, zufällig ein Schaukelstuhl, der mich gegen meinen Willen ganz zurückkippte, und dann redeten er und Schiff über alle möglichen Sachen, ohne die geringste Notiz von mir zu nehmen, was mir gut passte, weil ich ihn auf diese Weise in aller Ruhe ansehen und einen richtigen Eindruck von ihm bekommen konnte, was nicht so gut möglich ist, wenn man selber mit dem beschäftigt ist, was man sagen möchte. Brahms ist ein mittelgroßer, stark untersetzter Mann, gut gebaut und gedungen, steht sicher und fest auf den Beinen und macht einen recht kraftvollen Eindruck. Er hat einen sehr kurzen Hals und geht etwas gebückt, wenn man ihn von hinten sieht, hat er den Kopf eingezogen und der Rücken ist leicht gerundet. Sein Gesichtsausdruck wechselt während des Gesprächs, seine Augen funkeln sarkastisch, fast boshaft, und strahlen gleich darauf wieder unendlich herzlich und gütig. Man erzählt sich so viel von seiner schlechten Laune und ich glaube gern, dass er fürchterlich bissig sein kann, aber es gibt ja auch viele und aufdringliche Leute, und ich bin ziemlich sicher, dass er nur diesen einen Hieb versetzt. [...] Plötzlich drehte er sich zu mir um und sagte in ziemlich scharfem Ton: ‚Na, was macht Thorvaldsens Museum?‘ Ich kannte die Geschichte von Brahms und Gades Schwiegermutter und antwortete bloß: ‚Doch, es steht noch, Herr Doktor.‘ Ich merkte, dass er mich, wenn ich beiseite sah, ab und zu gleichsam forschend anblickte, und begegnete so mehrmals seinem Blick; aber es reicht schon, dass er allmählich freundlicher zu mir wurde, weshalb ich annehmen muss, dass ihm mein Aussehen gefallen hat.“

Die Begegnung endete damit, dass Brahms einige von Niensens Werken durchsehen wollte und sie sich noch ein weiteres Mal treffen wollten, woraus jedoch nichts wurde. Die Bemerkung über Thorvaldsens Museum bezog sich auf die in Kapitel X erwähnte, reichlich peinliche Episode bei einer Abendgesellschaft im Haus des Komponisten Niels W. Gade (s. S. 90).

### **Richard Strauss, Max Reger**

Dem fast gleichaltrigen Richard Strauss begegnete Nielsen zum ersten Mal im Februar 1891 in Berlin nach einem Konzert, bei dem Strauss *Tod und Verklärung* dirigiert hatte. Das Werk machte großen Eindruck auf Nielsen, der sich nach dem Konzert mit Strauss darüber unterhielt. Im November 1894 kam es in München erneut zu einer Begegnung, die Nielsen in seinem Tagebuch als nicht sonderlich fruchtbar beschreibt:

Der Mensch ist mir höchst unsympathisch, ein Emporkömmling, der schon den großen Mann spielen will. Sein ganzes Wesen war hochgradig dumm und affektiert, sein Händedruck weibisch und schlaff, als sei da nur Knorpel,



Max Reger. Die Harmonik der Regerschen Musik entwickelte sich in eine Nielsen absolut nicht genehme Richtung, seine polyphonische Arbeit zeugte jedoch von dem Bemühen, die klassische Satzkunst wiedererstehen zu lassen, was ganz im Sinne von Carl Nielsen war.

Karikatur um 1909. Breitkopf & Härtel.

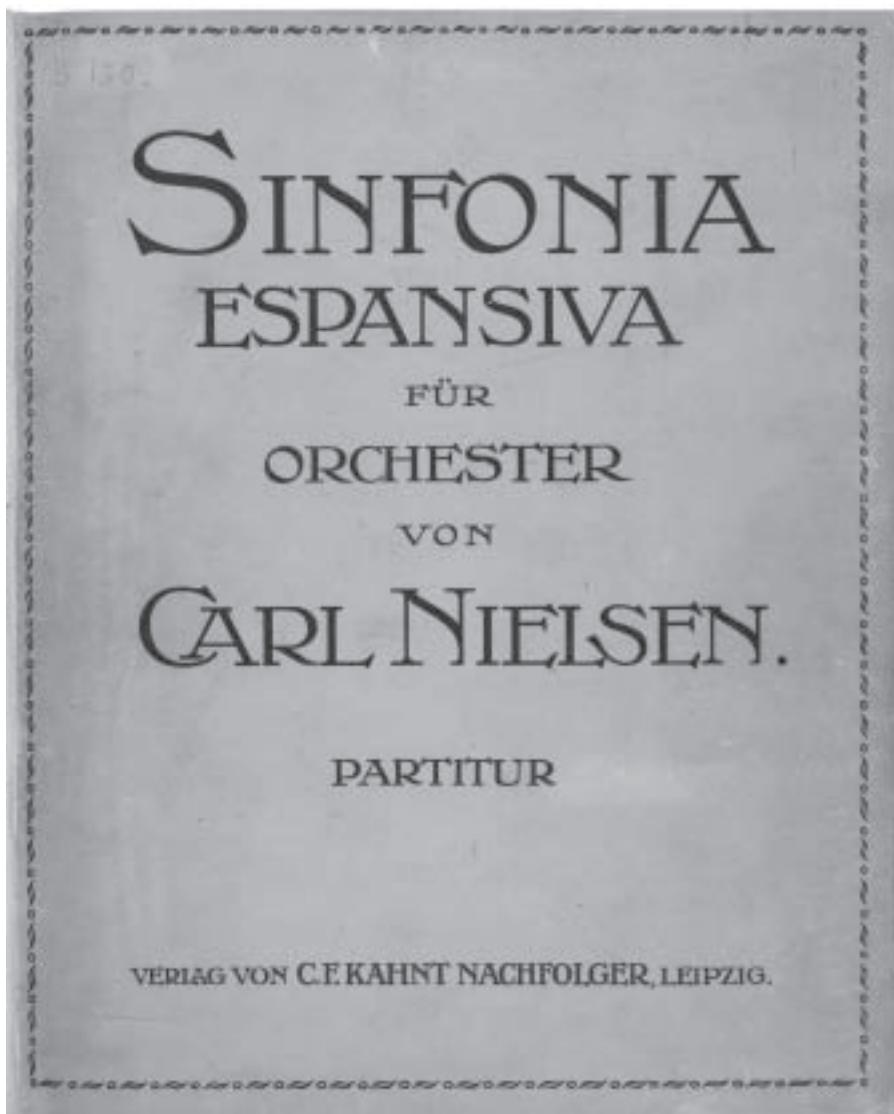
und wenn man hinzunimmt, dass er ein ordinäres und gewöhnliches Gesicht hat, so ist meine Antipathie wohl berechtigt. Er behandelte mich in höchstem Maße von oben herab und ich ging gleich wieder. Ich wüsste nicht, dass mir jemals ein Mensch begegnet ist, der so sehr mein ganzes Gegenteil ist.

Die Werke des acht Jahre jüngeren Max Reger interessierten Nielsen. Nachdem er sich eingehend mit zwei Sätzen einer Regerschen Sonate befasst hatte, schrieb Nielsen im September 1904 an seinen Freund, den niederländischen Komponisten Julius Röntgen:

Bisher habe ich mich nur mit den beiden Sätzen beschäftigt; nach meiner vorläufigen Einschätzung hat er einen ausgeprägten Formsinn und die rhythmische Prägnanz wird ihm über vieles hinweghelfen. Das harmonisch-modulatorische Element ist auch gut. Vorläufig vermisse ich aber die wirklich melodische Erfindungsgabe.

Besonders bewunderte Nielsen an Reger die polyphone Arbeit. In einem Brief vom Februar 1907, in dem er den jungen dänischen Komponisten Knud Harder auffordert, sich an Reger zu wenden und ihn zum Lehrer zu nehmen, schreibt Nielsen über Reger:

Er ist ein Mann, der alles kann, was durch die Ungunst der Zeiten fast ganz in Misskredit geraten ist. Ich meine: die wirkliche Polyphonie, die durch Wagner und vor allem seine *Nachfolger* zu einer charakterlosen Quasi-Kontrapunktik verschwommen ist, die nichts ausdrückt als eine schwüle Sentimentalität oder



Nielsens Sinfonie Nr. 3 op. 27, *Sinfonia Espansiva*, wurde ein Jahr nach der Kopenhagener Uraufführung von 1912 vom Leipziger Verlag C.F. Kahnt Nachfolger herausgegeben. Das Werk trug entscheidend dazu bei, Nielsens Musik bekannt zu machen. Seine Berühmtheit verdankt es nicht zuletzt der kongenialen Plattenaufnahme von 1965 mit der Königlichen Kapelle unter der Leitung von Leonard Bernstein.

Foto: Fotografisches Atelier, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

hohle, stürmische Leidenschaft. Diese Kunst muss zu ihren Grundprinzipien zurückgeführt werden, ja, ganz zurück zu ihrem einstimmigen Ursprung mit seinen Naturgesetzen für jede Bewegung und jeden Tonschritt. Ich will nicht behaupten, dass Reger das getan hat; er hat sich auch im Wald verirrt, aber trotzdem haben seine Arbeiten etwas von dem, was ich meine, und ich glaube, dass er das als Lehrer noch deutlicher machen würde denn als Komponist.

Reger als Exponent der absoluten Musik, genau das spricht Nielsen an. Hier steht Reger im krassen Gegensatz zu Richard Strauss. Im Dezember 1909 schreibt Nielsen an Julius Röntgen:

Ich meine auch, dass das breite Publikum Regers Werke absolut nicht kopieren kann, aber trotzdem ist mir sein Streben weitaus sympathischer als die Richtung, die Richard Strauss mit seiner Dilettantenphilosophie und seinen klangtechnischen Problemen vertritt. Reger will doch nur Musik um der Musik willen; es ist zwar bei weitem nicht gleichgültig, was er schreibt - ihm geht sowohl Innigkeit wie guter Geschmack ab -, aber es ist doch der richtige Weg.

Um 1910 hatte Nielsen seinen frühen, u. a. von Johan Svendsen und Johannes Brahms beeinflussten Stil aufgegeben und einen stark persönlichen Stil gefunden, bei dem Polyphonie und Klarheit einen immer höheren Stellenwert erhielten, während er sich von der vieldeutigen spätromantischen Harmonik entfernte. Bei dieser Entwicklung ging Nielsen von Zügen der Renaissancepolyphonie aus und stützte sich in seiner Arbeit überhaupt auf die gründliche Kenntnis der alten Meister. Niensens Haltung zu Wagner, Brahms, Strauss und Reger ist also von daher zu sehen. Bei Brahms fand er Bemühungen, die seinen eigenen entgegenkamen, nämlich den Versuch, ausgehend von den älteren Formen eine Grundlage für die Weiterführung der romantischen Musik zu schaffen. Zum Teil fand er das auch in den Werken von Max Reger, wobei er wohl eine neue Zeit mit einfachem und starkem Ausdruck heraufziehen sah, als er 1909 an Röntgen schrieb:

Ich bin erstaunt über die technische Versiertheit der Deutschen heutzutage und muss annehmen, dass sich diese ganze Kompliziertheit bald müde gelaufen haben wird. Vor meinem geistigen Auge sehe ich eine ganz neue Kunst von reinstem archaischem Charakter. Was sagst du zu einer einstimmigen Musik? Wir müssen zurück – nicht zum Alten –, sondern zum Reinen und Klaren.

*Claus Røllum-Larsen*

## NAMENVERZEICHNIS

von *Camilla Bødker Thomsen*

- Abildgaard, Nicolai Abraham (1743-1809) . . . 43  
 Abrahamsen, Erik (1893-1949) . . . . . 104  
 Abrahamson, Werner Hans Frederik  
 (1744-1812) . . . . . 53  
 Andersen, Hans Christian (1805-1875) . . . . 74,  
 92, 93, 102  
 Andersen, Rasmus (1789-1870) . . . . . 40  
 Arnold, Robert Franz (1872-1938) . . . . . 102
- Bach, Carl Philipp Emanuel  
 (1714-1788) . . . . . 11, 39  
 Bach, Johann Sebastian (1685-1750) . . . . 75,  
 87, 88  
 Baggesen, Jens (1764-1826) . . . . . 33, 42, 43, 44  
 Barth, Christian Samuel (1735-1809) . . . 13, 20  
 Barth, Frederik Philip Carl August  
 (1774-1804) . . . . . 13  
 Bechgaard, Julius (1843-1917) . . . . . 68f  
 Becker, Carl Ferdinand (1804-1877) . . . . . 68  
 Becker, Rudolph Zacharias (1759-1822) . . . 40  
 Beethoven, Ludwig van (1770-1827) . . . . 26,  
 30ff, 77, 85, 87, 88, 92, 97, 98  
 Behrend, William (1861-1940) . . . . . 99  
 Bellmann, Carl Gottlieb (1772-1861) . . . . 46  
 Berlioz, Hector (1803-1869) . . . . . 95  
 Bernstein, Leonard (1918-1990) . . . . . 111  
 Bernstorff, Andreas Peter (1735-1797) . . . 38, 42  
 Birch, Hans Jørgen (1750-1795) . . . . . 40  
 Bland, John (1750-1840) . . . . . 24  
 Blümner, Heinrich (1765-1839) . . . . . 66  
 Böhme, Ferdinand (1805-?) . . . . . 68  
 Boie, Heinrich Christian (1744-1806) . . . . 33  
 Bournonville, August (1805-1879) . . . . . 95, 97  
 Brahms, Johannes (1833-1897) . . . . . 90f, 105,  
 108, 109, 112  
 Brendel, Franz (1811-1868) . . . . . 69  
 Brodersen, Anne Marie: Anne Marie Carl-Nielsen  
 Bruckner, Anton (1824-1896) . . . . . 104  
 Brun, Constantin (1746-1836) . . . . . 15, 16, 44  
 Brun, Friederike (1765-1835) . . . . . 15f, 44  
 Bülow, Hans von (1830-1894) . . . . . 32, 108  
 Bülow, Johan (1751-1828) . . . . . 42  
 Busoni, Ferruccio (1866-1924) . . . . . 79  
 Buxtehude, Dieterich (1637-1707) . . . . . 7
- Carl-Nielsen, Anne Marie (1863-1945) . . . . 105  
 Celestino, Eligio (1739-1812) . . . . . 24  
 Chemnitz, Matthäus Friedrich (1815-1870) . 46  
 Chopin, Frédéric (1810-1849) . . . . . 87, 88, 89  
 Christian II (1481-1559) . . . . . 7
- Christian IV (1588-1648) . . . . . 7  
 Christian VII (1749-1808) . . . . . 25, 41  
 Christian VIII (1786-1848) . . . . . 64  
 Collin, Edvard (1806-1886) . . . . . 55  
 Cornelius, Peter (1865-1934) . . . . . 96, 99  
 Cramer, Carl Friedrich (1752-1807) . . . . 11, 15,  
 20, 33, 37, 41, 42, 43, 44
- David, Ferdinand (1810-1873) . . . . . 55, 66, 69  
 Degen, Johan Philip (1737-1789) . . . . . 37  
 Delius, Frederick (1862-1934) . . . . . 100  
 Dittersdorf, Carl Ditters von (1739-1799) . . 50  
 Drachmann, Holger (1846-1908) . . . . . 102
- Enna, August (1859-1939) . . . . . 79ff  
 Ewald, Johannes (1743-1781) . . . . . 9, 10, 18,  
 42, 44
- Faber, Peter (1810-1877) . . . . . 48  
 Fiedler, Max (1859-1939) . . . . . 79  
 Fils, Anton (1733-1760) . . . . . 18  
 Frederik V (1723-1766) . . . . . 10  
 Frederik VI (1768-1839) . . . . . 19  
 Frederik VII (1808-1863) . . . . . 53  
 Friedrich August II (1797-1854) . . . . . 66  
 Fuhrmann, Carl Wolfgang (1763-1802) . . . 13
- Gade, Axel (1860-1921) . . . . . 90  
 Gade, Niels W. (1817-1890) 7, 29, 31, 32, 55ff,  
 68ff, 73ff, 78, 89, 90, 94, 95, 102, 106  
 Gassmann, Florian Leopold (1729-1774) . . . 18  
 Gjellerup, Karl (1857-1919) . . . . . 99  
 Gläser, Franz (1798-1861) . . . . . 23, 26, 30ff  
 Glass, Louis (1864-1936) . . . . . 79, 100  
 Gluck, Christoph Willibald (1714-1787) . . . 19,  
 26, 77, 97  
 Goethe, Johann Wolfgang von  
 (1749-1832) . . . . . 98  
 Graun, Carl Heinrich (1703-1759) . . . . . 11, 13  
 Grieg, Edvard (1843-1907) . . . . . 68  
 Grimm, Wilhelm (1786-1859) . . . . . 33  
 Grose, Michael Ehregott (1747-1795) . . . . 13  
 Gruner, Johan Gottfried (1730-ca. 1816) . . 13  
 Grønland, Peter (1761-1825) . . . . . 33, 34  
 Guldenchrone, Christian Frederik  
 (1741-1788) . . . . . 25
- Hamerik, Asger (1843-1923) . . . . . 102  
 Hammerich, Angul (1848-1931) . . . . . 87, 89  
 Hansen, Constantin (1804-1880) . . . . . 72

- Harder, Knud (1885-1967) . . . . . 110  
Hartmann, Carl (1837-1901) . . . . . 48  
Hartmann, Emil (1836-1898) . . . . . 7, 76ff  
Hartmann, Johann (1726-1793) . . . . . 10, 13,  
17, 18, 34, 37  
Hartmann, J. P. E (1805-1900) . . . . . 26, 48, 70,  
72ff, 76, 106  
Hasse, Johann Adolph (1699-1783) . . . . . 11  
Hauch, Adam Wilhelm (1755-1838) . . . . . 30  
Hauptmann, Moritz (1792-1868) . . . . . 67, 69, 75  
Haydn, Franz Joseph (1732-1809) . . . . . 13, 24ff,  
77, 97  
Heiberg, Johan Ludvig (1791-1860) . . . . . 87, 92  
Heiberg, Johanne Luise (1812-1890) . . . . . 87,  
89, 92  
Heiberg, Peter Andreas (1758-1841) . . . . . 41, 45  
Heise, Peter (1830-1879) . . . . . 75, 93, 94, 95  
Helsted, Carl (1818-1904) . . . . . 74f  
Helsted, Gustav (1857-1924) . . . . . 102  
Henriques, Fini (1867-1940) . . . . . 100  
Herder, Johann Gottfried (1744-1803) . . . . . 33  
Hertz, Hans Peter Boye (1793-1868) . . . . . 52  
Hertz, Henrik (1798-1870) . . . . . 78  
Hertz, Jens Michael (1766-1825) . . . . . 52  
Hiller, Ferdinand (1811-1885) . . . . . 58, 64, 68  
Hiller, Johann Adam (1728-1804) . . . . . 40  
Himmel, Friedrich Heinrich (1765-1814) . . . . . 13  
Hoffmeister, Franz Anton (1754-1812) . . . . . 10  
Hölty, Ludwig Heinrich Christoph  
(1748-1776) . . . . . 33  
Holzbauer, Ignaz (1711-1783) . . . . . 18  
Horneman, Christian (1765-1844) . . . . . 30  
Horneman, Christian Frederik Emil  
(1840-1906) . . . . . 68f, 76, 102  
Horneman, J. O. Emil (1809-1870) . . . . . 48  
Hunger, Gottlieb Gottwald (1736-1796) . . . . . 40  
Hviid, Andreas Christian (1749-1788) . . . . . 41, 44  
Ingemann, Bernhard Severin  
(1789-1862) . . . . . 102  
Jacobsen, Jens Peter (1847-1885) . . . . . 100ff  
Juil, Asger (1874-1919) . . . . . 79  
Keil, Johann Georg (1781-1857) . . . . . 65f  
Keyper, Franz Leopold Anton Joseph  
(1756-1815) . . . . . 13  
Kierkegaard, Søren (1813-1855) . . . . . 29  
Kirchhoff, Johann Andreas (1722-1799) . . . . . 10  
Klenau, Paul von (1883-1946) . . . . . 7, 81ff  
Klopstock, Friedrich Gottlieb  
(1724-1803) . . . . . 42  
Kreutzer, Léon (1817-1868) . . . . . 84  
Kuhlau, Friedrich D.R. (1786-1832) . . . . . 22, 31, 52ff  
Kunzen, F. L. Ae. (1761-1817) . . . . . 7, 11, 13,  
14, 15, 16, 18, 21, 22, 26, 28, 29, 33, 34,  
36, 37, 38, 42, 43, 44, 45  
Lange, Joseph (1751-1831) . . . . . 29  
Langgaard, Rued (1893-1952) . . . . . 79  
Langgaard, Siegfried (1852-1914) . . . . . 79  
Laub, Thomas (1852-1927) . . . . . 37  
Levisohn (1872-1938) . . . . . 102  
Liszt, Franz (1811-1886) . . . . . 74, 79, 84,  
85, 87, 95  
Lütken, Otto Diderik (1713-1788) . . . . . 40  
Maegaard, Jan (1926-) . . . . . 104  
Mahler, Gustav (1860-1911) . . . . . 77, 78, 104  
Malko, Nicolai (1883-1961) . . . . . 104  
Marschner, Heinrich (1795-1861) . . . . . 23, 72  
Mendelssohn Bartholdy, Felix  
(1809-1847) . . . . . 56ff, 64, 65, 66, 67,  
68, 69, 72, 73, 74, 77, 84, 85, 88, 97  
Milder-Hauptmann, Anna (1785-1838) . . . . . 16  
Moldenhauer, Peter Wilhelm (1800-1864) . . . . . 70  
Moscheles, Ignaz (1794-1870) . . . . . 16, 32,  
68, 69  
Mozart, Constanze (1762-1842) . . . . . 26, 27, 29  
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791) . . . . . 13,  
22, 26ff, 43, 77, 86, 92, 97  
Müller, Ferdinand Schauenburg  
(1810-1851) . . . . . 86  
Naumann, Johann Gottlieb (1741-1801) . . . . . 11,  
12, 13, 16, 18, 19, 20  
Nielsen, Carl (1865-1931) . . . . . 7, 37, 69, 79,  
91, 100, 101, 105ff  
Nietzsche, Friedrich (1844-1900) . . . . . 98  
Nikisch, Arthur (1855-1922) . . . . . 71  
Nissen, Georg Nikolaus (1761-1826) . . . . . 26,  
27, 29  
Numsen, Christian Frederik  
(1741-1811) . . . . . 19, 39  
Nyerup, Rasmus (1759-1829) . . . . . 33, 53  
Oehlenschläger, Adam (1779-1850) . . . . . 28  
Paulli, Holger Simon (1810-1891) . . . . . 70, 95  
Peterson-Berger, Wilhelm (1867-1942) . . . . . 100  
Philipsen, Carl (1843-1901) . . . . . 106  
Pohlenz, Christian August (1827-1843) . . . . . 68  
Puy, Edouard du (1770-1822) . . . . . 29  
Racine, Jean (1640-1699) . . . . . 11  
Rahbek, Knud Lyne (1760-1830) . . . . . 20, 29,  
35, 36, 45, 53

- Reger, Max (1873-1916) . . . 105, 109, 110, 112  
 Reichardt, Johann Friedrich  
 (1752-1814) . . . . . 11, 34  
 Reinecke, Carl (1824-1910) . . . . . 64, 71  
 Rellstab, Ludwig (1799-1860) . . . . . 73  
 Reventlow, Christian Ditlev  
 (1748-1827) . . . . . 38, 42  
 Reventlow, Ludvig (1751-1801) . . . . . 40  
 Riber, Hans Wilhelm (1760-1796) . . . . . 40  
 Richter, Ernst Friedrich (1808-1879) . . . 23, 69  
 Riemann, Hugo (1849-1919) . . . . . 79  
 Rietz, Julius (1812-1877) . . . . . 61, 68, 69  
 Rolle, Johann Heinrich (1716-1785) . . . 11, 13  
 Romberg, Bernhard (1767-1841) . . . . . 16  
 Röntgen, Engelbert (1829-1897) . . . . . 69  
 Röntgen, Julius (1855-1932) . . . . . 110, 112  
 Rosenkrantz, Frederik Christian  
 (1724-1802) . . . . . 42  
 Rosing, Michael (1756-1818) . . . . . 43  
 Rossini, Gioacchino (1792-1868) . . . . . 52, 53  
 Rung, Henrik (1807-1871) . . . . . 102  
 Ryge, Immanuel Christian (1734-1821) . . . 37
- Sachs, Emil Bertel (1855-1920) . . . . . 106  
 Sander, Levin Christian (1756-1819) . . . . . 34  
 Schall, Andreas (1772-1810) . . . . . 26  
 Schall, Claus (1757-1835) . . . 22, 24, 26, 28, 35  
 Scheibe, Johann Adolph (1708-1776) . . . 7, 9,  
 10, 11  
 Schildt, Melchior (1592-1667) . . . . . 7  
 Schiller, Friedrich (1759-1805) . . . . . 42  
 Schimmellmann, Charlotte (1757-1816) . . 11,  
 12, 15  
 Schimmellmann, Heinrich Ernst  
 (1747-1831) . . . . . 11, 12, 42  
 Schiørring, Niels (1743-1798) . . . . . 35  
 Schlegel, Friedrich (1772-1829) . . . . . 42  
 Schleinitz, Conrad (1802-1881) . . . . . 57, 60, 66  
 Schönberg, Arnold (1874-1951) . . . 101, 102,  
 103, 104  
 Schop, Johann (1595-1667) . . . . . 7  
 Schott, Anton (1846-1913) . . . . . 48  
 Schröder-Devrient, Wilhelmine  
 (1804-1860) . . . . . 73  
 Schubart, Christian Friedrich Daniel  
 (1739-1791) . . . . . 18  
 Schulz, J. A. P. (1747-1800) . . . 7, 11, 12, 13,  
 14, 15, 16, 20, 21, 22, 33, 34, 35, 36, 37,  
 38, 39, 40, 44, 45  
 Schumann, Clara (1819-1896) . . . 84ff, 88f, 90  
 Schumann, Robert (1810-1856) . . . . . 59, 60,  
 68, 72, 74, 75, 85, 88, 89  
 Schütz, Heinrich (1585-1672) . . . . . 7  
 Schytte, Ludvig (1848-1909) . . . . . 102
- Siboni, Giuseppe (1780-1839) . . . . . 22, 70  
 Sjögren, Emil (1853-1918) . . . . . 100  
 Spohr, Ludwig/Louis (1784-1859) . . . . . 73, 74  
 Stamitz, Carl (1745-1801) . . . . . 10, 18  
 Stenhammar, Wilhelm (1871-1927) . . . . . 100  
 Stockhausen, Julius (1826-1906) . . . . . 90, 91  
 Storm, Edvard (1749-1794) . . . . . 35  
 Strauss, Richard (1864-1949) . . . 105, 109, 112  
 Struensee, Johann Friedrich (1737-1772) . . 41  
 Svendsen, Johan (1840-1911) . . . . . 48, 112  
 Swane, Henrik (1818-1897) . . . . . 68
- Tauer, Johann Gottfried (1722-1781) . . . . . 10  
 Tofft, Alfred (1865-1931) . . . . . 100  
 Tutein, Julie (1783-1865) . . . . . 50  
 Tuxen, Poul (1880-1955) . . . . . 99  
 Tuxen, Johan Peter (1731-1818) . . . . . 13
- Vogler, Georg Joseph (Abbé) (1749-1814) . . 16
- Wagenseil, Georg Christoph  
 (1715-1777) . . . . . 10, 18  
 Wagner, Richard (1813-1883) . . . 32, 48, 69, 75,  
 92ff, 104, 105ff, 106, 107, 108, 110, 112  
 Warnstedt, Hans Wilhelm von  
 (1743-1817) . . . . . 19  
 Weber, Carl Maria von (1786-1826) . . . 14, 22,  
 23, 74, 77, 97  
 Weis, Andreas Peter (1851-1935) . . . . . 108  
 Weiße, Felix (1726-1804) . . . . . 40  
 Weyse, C. E. F. (1774-1842) . . . . . 13, 15, 16,  
 22, 26, 28, 29, 33, 44, 49ff, 84, 85, 86, 87  
 Wieck, Friedrich (1785-1873) . . . . . 84  
 Wieland, Christoph Martin  
 (1733-1813) . . . . . 43, 44  
 Wolf, Ernst Wilhelm (1735-1792) . . . . . 13
- Zelter, Carl Friedrich (1758-1832) . . . . . 34  
 Zemlinsky, Alexander (1871-1942) . . . 101, 102  
 Zeyer, Franz Peter (1742-1828) . . . . . 10, 13  
 Zielche, Hans Hinrich (1741-1802) . . . 10, 13,  
 19, 37  
 Zinck, Hardenack Otto Conrad  
 (1746-1832) . . . . . 13, 21, 37, 39, 40



# Göttinger Bibliotheksschriften

(lieferbare Titel)

1. Edith Stein. Studentin in Göttingen 1913-1916. Ausstellung zum 100. Geburtstag 7.10. - 28.10.1991. 1991. € 4,-
2. Der Brocken und sein Alpengarten. Erinnerungen - Dokumentationen. Ausstellung vom 17.3.-5.6.1993. 1993. € 4,-
3. Übersicht über die Systematik des Bandrealkataloges der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. Bearb.: G.-J. Bötte u. D. Sickmüller. 1993. € 5,-
4. Neues Heimatland Brasilien. Texte und Bilder zur kulturellen Entwicklung der deutschbrasilianischen Bevölkerung in Südbrasilien. Begleitband zur Ausstellung vom 10.1.-19.2.1994 / Sandra Messele-Wieser, Lothar Wieser. 1994. € 4,-
5. Möglichkeiten der Beschaffung und Bereitstellung digitaler Karten im Sonder-sammelgebiet. DFG-Projektstudie. Bearb. von Christiane Beckert. 2002. € 10,-
6. Kröger, Detlef: European and international Copyright protection. Microcopies and databases. 1995. € 19,-
7. Bestandserhalt durch Konversion: Microverfilmung und alternative Tech-nologien. Beiträge zu drei Fachtagungen des EU-Projekts MICROLIB. 1995. € 16,-
10. Sibirien Finnland Ungarn : Finnisch-ugrische Sprachen und Völker in der Tradition eines Göttinger Sondersammelgebiets. Ausstellung in der Pau-linerkirche vom 28.02.-09.04.1998. € 6,-
13. „Göthe ist schon mehrere Tage hier, warum weiß Gott und Göthe“: Vorträge zur Ausstellung „Der gute Kopf leuchtet überall hervor“ – Goethe, Göttingen und die Wissenschaft. 2000. € 14,-
14. Towards consensus on the electronic use of publications in libraries: strategy issues and recommendations / Thomas Dreier. 2001. € 7,-
16. Zehn Jahre Pica in Niedersachsen und Deutschland. Skizzen eines Erfolges. 2001. € 5,-
17. „Wohne immer in meinem Herzen und in den Herzen meiner Freunde alles-belebende Liebe!“ Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750-1819). Aus der literarisch-historischen Sammlung des Grafen Franz zu Stolberg-Stolberg, 1210-1750-2001 / Bearb. von Paul Kahl. 2001. € 10,-
18. Johann Heinrich Voß. 1751-1826. Idylle, Polemik, Wohllaut. 2001. € 15,-
19. Weltbild – Kartenbild. Geographie und Kartographie in der frühen Neuzeit / Bearb. von Mechthild Schüler. 2. Aufl. 2002. € 10,-

20. LIBER – Ligue des Bibliothèques Européennes de Recherche. Architecture Group Seminar. Leipzig, March 19 - March 23, 2002. The Effective Library. Vision, Planning Process and Evaluation in the Digital Age. **Documentation of new library buildings in Europe.** 2002. € 35,-
21. Das Göttinger Nobelpreiswunder – 100 Jahre Nobelpreis. 2. Aufl. 2002. € 22,-
22. 300 Jahre St. Petersburg – Russland und die „Göttingische Seele“. 2. Aufl. 2004. € 14,-
23. Das Göttinger Nobelpreiswunder – 100 Jahre Nobelpreis. Vortragsband. 2004. € 11,-
24. Daniela Grebler, Kornelia Priesel-Agidigbi, Dirk Steinert: In Sachen AACR2. Eine Bibliographie zur Second edition der Anglo-American cataloguing rules mit originalsprachigen und übersetzten Ausgaben sowie englisch- und deutschsprachiger Sekundärliteratur 1978-2002. 2004. € 10,-
25. LIBER – Ligue des Bibliothèques Européennes de Recherche. Architecture Group Seminar. Bozen/Bolzano, March 17-March 19, 2004. The Renaissance of the Library – adaptable library buildings. **Documentation of new library buildings in Europe.** 2004. € 36,-
26. Edward S. Curtis: The North American Indian. Die Indianer Nordamerikas. Ausstellung in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 29.2.–18.4.2004 / Mit einer Einf. von Hans Christian Adam. 2004. € 9,-
27. Dieter Cherubim, Ariane Walsdorf: Sprachkritik als Aufklärung – Die Deutsche Gesellschaft in Göttingen im 18. Jahrhundert. 2004. € 16,-

## CD-ROM der SUB Göttingen

(lieferbare Titel)

- Die ganze Welt ist aus Papier. Graphiken und Objekte zu allen Gelegenheiten 1800-1930. € 18,-
- „Der gute Kopf leuchtet überall hervor“ – Goethe, Göttingen und die Wissenschaft. € 15,-
- Gutenberg digital. Göttinger Gutenberg-Bibel, Musterbuch und Helmaspergersches Notariatsinstrument. € 54,-
- Weltbild – Kartenbild. Geographie und Kartographie in der frühen Neuzeit. € 20,-
- Das Göttinger Nobelpreiswunder – 100 Jahre Nobelpreis. € 18,-
- 300 Jahre St. Petersburg – Russland und die „Göttingische Seele“. € 14,-
- The North American Indian – Fotografien von Edward S. Curtis. 6,-