

**Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München: text + kritik 2014. 789 S., Abb., CD-R, Nbsp.**

Dimitra Will (Würzburg)

Dimitra Will, Rezension zu: Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München: text + kritik 2014. 789 S., Abb., CD-R, Nbsp., in: *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance* 6 (2015), Nr. 6.

Im Zentrum der Habilitationsschrift Arne Stollbergs *Tönend bewegte Dramen* steht – wie es dem präzisen Untertitel zu entnehmen ist – die ideengeschichtliche Untersuchung einer ‚Idee‘, nämlich der Idee des ‚Tragischen‘. Diese wird in dieser Arbeit neu kontextualisiert und in den musikästhetischen Diskurs des späten 18. bis frühen 20. Jahrhundert verortet. Die Arbeit ist in fünf Kapitel und einen Anhang aufgeteilt. In den Kapiteln spürt Stollberg, nach einer ausführlichen Einführung in den Tragödien- und (musikalischen) Narrationsdiskurs, der Idee des Tragischen in den behandelten musikalischen Werken nach. Der Anhang ist zweigeteilt: Auf der beigelegten CD befinden sich die eigens für diese Publikation erstellten kritischen Editionen von Friedrich Schneiders *Ouverture tragique für ganzes Orchester* op. 45 sowie von Joseph Heinrich Breitenbachs *Tragischer Ouvertüre*, welche beide in der Arbeit thematisiert werden. Dem Buch angehängt sind die kritischen Berichte. Beide Editionen sind in Kooperation mit Florian Henri Besthorn entstanden.

Stollberg will mit seiner Arbeit keine neue Analysemethode, „keine Ontologie des Tragischen in der Orchestermusik“ (S. 35) und auch kein neues terminologisches System für dessen Betrachtung schaffen. Stollberg will dezidiert „[n]achzeichnen“ (S. 35). Er spürt musikalischen Topoi und deren Rolle nach, die sie ihnen innerhalb des Diskurses des Tragischen (in der Instrumentalmusik) zugekommen sind. So zeichnet Stollberg mit einer beeindruckenden Menge von Primärquellen (und Forschungsliteratur) diese „historische Varianz innerhalb [des] kohärenten Traditionszusammenhangs“ (S. 35) vom späten 18. bis frühen 20. Jahrhundert nach. Der Versuch interdisziplinär und schließlich – wie im Folgenden aufgezeigt wird – auch intermedial zu arbeiten und den Blick dafür zu öffnen, dass auch literaturwissenschaftliche und philosophische neben musikwissenschaftlichen Texten für die Betrachtung dieses Themas nützlich sein können, ist gewinnbringend und erfrischend.

Das erste Kapitel – „Exposition“ – leitet in Methoden, Korpus und Fragestellung der gesamten Arbeit ein. Am Beispiel der *Tragischen Symphonie* von Emil Nikolaus von Reznicek zeigt Stollberg gleich zu Beginn, wie er durch das ganze Buch hindurch arbeiten wird: Dienen Rezniceks Symphonie und der dazugehörige Einführungstext anfangs noch als Stichwortgeber, so nutzt Stollberg beide Texte auch dazu, um exemplarisch seine Methode vorzuführen: die implizite Semantisierung absolut-musikalischer Prozesse. Das Aufdecken von Narrativen in der musikalischen Formentfaltung macht den methodischen Kern seiner Arbeit aus. Unter Zuhilfenahme zeitgenössischer Schriften zu Poetik und Ästhetik kontextualisiert er die aufgedeckten Narrative und gibt ihnen einen ideengeschichtlichen Rahmen. Das erste Kapitel schließt mit einer ausgiebigen Diskussion der Narrationsfähigkeit textloser Musik auf Grundlage des wissenschaftlichen Diskurses, sowie einem Überblick über die Ideen-Debatte der frühen Romantik (Johann August Apel, Friedrich Schlegel).

In den sich anschließenden vier Kapiteln führt uns Stollberg durch die Musik- und Ideengeschichte. Alle behandelten musikalischen Werke werden ästhetisch hinterfragt und neu kontextualisiert. Das Korpus bilden hierbei Symphonien und Ouvertüren, die entweder durch das Epitheton ‚tragisch‘ oder rezeptionsgeschichtlich dieses Prädikat a posteriori erhalten haben. Korpus und Kapitel folgen einer chronologischen Ordnung. Die Herangehensweise an jedes der im Folgenden vorgestellten Werke (Kapitel „Tragische Symphonien I“: Ludwig van Beethoven *Symphonie Nr. 5 in c-Moll* op. 67, Felix Draeseke *Symphonie Nr. 3 in C* „*Symphonia tragica*“ op. 40; Kapitel „Tragische Ouvertüren“: Ludwig van Beethoven *Coriolan* op. 62, Friedrich Schneider *Ouverture tragique* op. 45, Johannes Brahms *Tragische Ouvertüre* op. 81, Max Reger *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie* op. 108; Kapitel „Tragische Symphonien II“: Franz Schubert *Symphonie Nr. 4 in c-Moll* „*Tragische*“ D 417, *Symphonie Nr. 7 in h-Moll* „*Unvollendete*“ D 759, Felix Weingartner *Symphonie Nr. 6 in h-Moll* „*La Tragica*“ op. 74; und das Kapitel „Tragische Symphonien III“: Gustav Mahler *Symphonie Nr. 6*) ist nahezu identisch: Erst wird mittels einer biographisch rückgebundenen Ästhetik das ideengeschichtliche Fundament von Komponist und Werk beleuchtet. Sodann erfolgt eine eingehende Analyse des Werkes selbst, mit besonderem Augenmerk auf harmonische Details (satzintern und werkübergreifend) und dem Binnenverhältnis der Themen. Dabei bildet die Tonartendramaturgie, die sozusagen die Matrix eines jeden Werkes darstellt, den Angelpunkt einer jeden Analyse Stollbergs in dieser Arbeit.

Allen untersuchten Werken gemeinsam ist die Verwendung der Sonatenform respektive der kompositorische Umgang der mit ihr verbundenen Theoreme (Adolf Bernhard Marx, Heinrich Christoph Koch). Der Prämisse folgend, dass eine Idee nicht identisch mit einem durch Musik evozierten Bild ist, sondern dass eine Idee erst der sinnlichen Verkörperung bedarf, um zu erscheinen (vgl. Marx) und dadurch sinnlich erfahrbar gemacht zu werden, gewinnt die Form als Kategorie an Gewicht und rückt somit in den Mittelpunkt der Analysen. Das Tragische ist folglich in der Form codiert, worin Stollberg Hans-Joachim Hinrichsen beipflichtet („Die Form bedeutet mehr als nur sich selbst, aber die Bedeutung ist unhintergebar auf den Nachvollzug des Formalen angewiesen“, S. 105). Das einzig adäquate Nachvollziehen von Form ist nur mittels narrativer Strukturen respektive der Erzeugung von Narrationen möglich. Die konkrete Ausprägung einer solchen Narration ist hierbei völlig individuell auszugestalten. Die Tatsache aber, dass eine Musik (aufgrund ihrer Form) eine Narration erlaubt, ja geradezu fordert, legitimiert ihre eigene Narrativität. Entgegen Jean-Jacques Nattiez spricht Stollberg der Musik sehr wohl die Kraft zu, Kausalitäten zu erzeugen und auszudrücken, womit sie prinzipiell die Möglichkeiten des Bildens von Narrativen in sich trägt (S. 30).

Die Reflexionen über Form – in diesem Fall konkret: der Tragödie – bilden das Zentrum eines jeden Kapitels. Im ersten Kapitel werden mit Friedrich Schiller über Heinrich Joseph und Matthäus von Collin zu Joseph Schreyvogel primär Literaten – einer der interessantesten Ansatzpunkte dieser Arbeit – zu Rate gezogen, um die

Frage nach dem Tragischen an Beethovens *Fünfter* zu erörtern. Nach eingehender Auswertung der ästhetischen Primärtexte kommt Stollberg zum Schluss, dass nicht die einzelnen musikalischen Momente der *Fünften* tragisch sind. Es ist vielmehr die konkrete Funktion eines musikalischen Moments innerhalb des gesamten ‚Dramas‘, die Sinn stiftet. Dies erfülle die *Fünfte* geradezu exemplarisch. Dass dann einzelne Motive wie das charakteristische Kopfmotiv des 1. Satzes in der anschließenden Beethoven-Rezeption zum Topos des Tragischen wurden, stellt die Ausnahme dar. Felix Draeseke's 3. *Symphonie* – womit das zweite Kapitel und somit das erste Symphonie-Kapitel schließt – gebe eine zeitgenössische Antwort auf die Frage, wie nun, da Beethoven (laut Draeseke) die Tragik zum ersten Mal in die Orchestermusik eingeführt hat, eine tragische Symphonie aussehen kann.

An dieses erste Symphonie-Kapitel schließt das Ouvertüren-Kapitel an, das der zentralen Frage nachgeht, ob reine Instrumentalmusik überhaupt Handlung in Tönen abbilden kann. Ausgangspunkt ist die eingehende Betrachtung der *Coriolan*-Ouvertüre Beethovens. Sie führt konsequenterweise fort, was sich mit Gluck und seinen Ouvertüren zu *Alceste* und *Iphigénie en Aulide* geradezu prototypisch manifestiert: die Semantisierbarkeit und schließlich Semantisierung rein musikalischer Form bis zum Punkt einer gänzlichen Umwandlung der dramatischen Inhalte in klingende Struktur. Musik verweist demnach nicht, sondern wird selbst zur Manifestation von Sinn. Somit widerspricht Stollberg Eduard Hanslick an einem zentralen Punkt, wenn dieser sagt, *Coriolan* sei „Musik und weiter nichts“ (S. 282). Im Formverlauf realisiert sich – so Stollberg – eine durchaus präzise Idee, die „tönend bewegte Form“ ist mehr als reine Hülle. Form ist der Körper respektive die sinnliche Erfahrbarmachung einer Idee, in diesem Fall der Idee des Tragischen (S. 588).

Mit musikalisch-technischen Handgriffen wie der „kontrastierenden Ableitung“ (S. 292), was die charakteristische „Auseinanderfolge“ (S. 293) – womit das Exponieren von Gegensätzen gemeint ist – bewirkt, partizipiert Beethoven am zeitgenössischen Dramendiskurs in der Ausprägung Heinrich Joseph von Collins (vgl. S. 157). Stollberg sieht die intermediale und interdisziplinäre Anwendung einer ursprünglich dezidiert auf literarische Zeugnisse bezogene Theorie auf Musik legitimiert: Findet bei Collin eine Übersetzung der Idee in Verse zu einem Bühnendrama, so übersetzt Beethoven die Idee in Musik zu einem Klangdrama. Folgerichtig handelt es sich bei Beethovens *Coriolan* um keine Nacherzählung des Collin'schen Dramas, sondern um eine Transposition der Idee des Collin'schen Dramas in Musik.

Die sich im gleichen Kapitel nun anschließenden Beispiele von Friedrich Schneider, Joseph Heinrich Breitenbach, Woldemar Bargiel, Johannes Brahms und Max Reger verwendet Stollberg vor allem, um auf den Zustand tragischen Komponierens nach Beethoven aufmerksam zu machen. Sie dienen primär zur Stützung seiner These bezüglich der Funktion der Form von Musik. Spätestens bei Brahms ist Tragik – seinem Zeitgenossen Gustav Freytag folgend – zum reinen Konstruktionsprinzip geworden (S. 333). Der Handlungsaufbau ist gänzlich durch Spannungsverläufe

strukturiert. Stollberg wagt die Anwendung des Freytag'schen Fünf-Akt-Konzepts auf Brahms' *Tragische Ouvertüre*, um die Kongruenz von zeitgenössischen ästhetischen Diskursen und kompositorische Realität aufzuweisen. Erwähnenswert ist noch das letzte Beispiel dieses Kapitels, Max Regers *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie*. Quasi als hypertropher Endpunkt einer musikhistorischen Entwicklung ist diese Ouvertüre in doppelter Weise tragisch, da sie sich zwar der traditionellen Sonatenform zur Bildung semantischer und narrativer Strukturen bedient, aber nur um deren Zerfall zu demonstrieren. Stollberg spricht hier von der Sonatenform ‚als‘ Tragödie (S. 401).

Im anschließenden zweiten Symphonie-Kapitel („Tragische Symphonien II“), setzt Stollberg seine Betrachtung tragischer Symphonien chronologisch fort. Er entscheidet sich hierbei für Franz Schuberts *Vierte* und *Siebte* (die sogenannte *Unvollendete*) und Felix Weingartners sechste Symphonie *La Tragica*, eine Hommage an Schubert. Stollberg zeigt, wie sich das Tragödienverständnis bereits kurz nach *Coriolan* mit und gegen Schiller wandelt und stärkt seine eigene These, dass Schuberts *Tragische* durchaus als ernstzunehmender Beitrag zum Tragödien-Diskurs der Zeit zu werten ist. Entgegen der gängigen ‚Schwammerl‘-Rezeption, macht Stollberg Schubert als einen Komponisten stark, der an den intellektuellen und ästhetischen Debatten seiner Zeit aktiv teilnahm. Schubert bildet geradezu ein „österreichisches Gegenmodell“ zu Beethoven (S. 419), indem er motivisch-thematische Arbeit und zielgerichtete Prozesse in seiner *Vierten* verweigert. Jeder Satz bringt die gleiche Idee zum Ausdruck. Dem Diktum der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ von Matthäus von Collin folgend und somit ganz auf der Höhe seiner Zeit, schafft Schubert die Tragödie bereits im Klang selbst. Die „Dissonanz der Gefühle“ löst sich in die „beruhigende Empfindung“ auf (S. 459). Sie nimmt somit die formalen Eigenschaften der Tragödie in ihre autonome Klangstruktur auf und ist demnach mitunter deswegen tragisch, ‚weil‘ sie musikalisch im Triumph endet (S. 488). Sie bildet allerdings keine Handlung im Sinne Lacépèdes. Der ausnahmslose Ausschluss alles Zufälligen – was Stollberg durch seine akribische Analysearbeit hervorragend zur Schau stellt – und die dadurch erzeugte unerbittliche Kohärenz ist – dem „Tugendbund“, welchem Schubert nahe stand, folgend – einem göttlichen Heilsplan semantisch gleichzusetzen.

Die *Unvollendete*, so Stollbergs These, ist Schuberts zweiter Versuch einer tragischen Symphonie, sozusagen Schuberts zweite *Vierte*. Schubert greift dabei auf das Lied als Urformel der Polarität zurück, um eine Neukonzeption des Tragischen daraus zu entwickeln. Das Individuelle (das thematische Material) und das Überpersönliche (der Rhythmus) sind wie im Lied unmittelbar miteinander verkettet. Erst die Entzweiung beider initiiert die Loslösung vom Lied hin zum Drama. Dieses Prinzip der „Selbstentzweiung“, das nach Peter Szondi, wie Stollberg betont, das Wesen des Tragischen überhaupt ausmacht, findet sich demnach bereits auf formaler Ebene. Harmonisch geht die Selbstentzweiung noch weiter, wodurch ein noch engeres „Kausalitätsband“ (S. 564) als in der *Vierten* geschnürt wird: Mittels Schar-

niertönen rückt dieses Kausalitätsprinzip auch auf die thematische Ebene. Beim letzten Beispiel dieses Kapitels – Weingartners *La Tragica* – liegt das Tragische ebenfalls in der Struktur und nicht in dahinterstehenden Bildern. Weingartners Ziel sei es „geistige Inhalte“ (S. 588) in Töne zu fassen und dabei am traditionellen Formenkanon festzuhalten. Die Verweigerung eines Dur-Schlusses ist der Nähe Weingartners zu Carl Spittellers pessimistischer Philosophie geschuldet, welche die dualistische Aufspaltung von Geist und Welt als Riss stehen lässt.

Im fünften und letzten Kapitel, „Tragische Symphonien III“, steht Mahlers ‚tragische‘ *Sechste* im Mittelpunkt. Entgegen der durch Adorno gestärkten gängigen Rezeption handelt es sich – so Stollberg – bei der *Sechsten* nicht um „Romansymphonik“ (S. 652), sondern – da Form und Inhalt zusammenfallen – um eine Tragödie. Stollberg weist zudem darauf hin, dass der Schluss nicht tragisch ist. Die Überwindung des principium individuationis, wie es auch von Collin gefordert war, findet auch hier statt. Der Geist überwindet das Kreatürliche (vgl. Lipiner, S. 642) und erlangt somit seine Freiheit.

An der sonst bestechenden Arbeit ist zu überlegen, ob Stollbergs Definition von Narrativität und Narration, gemessen an aktuellen Debatten, nicht deutlich zu kurz greift. So blendet er die grundlegenden Arbeiten zu Narrativität von Ansgar und Vera Nünning, sowie von Gérard Genette aus. Kausalität und damit Handlungsablauf sind nicht die alleinigen Kennzeichen einer Narration. Aufgrund der im gesamten Buch fehlenden Definition dessen, was eine Narration ist, wankt Stollbergs aufgestellte Begriffsmatrix. Zwar ist in der aktuellen narratologischen Debatte die Frage, ob und wie ein Drama überhaupt erzählen kann, ein hitziger Streitpunkt. Dennoch bedarf es einer eindeutigeren Positionierung des Autors, wenn er mit dem Begriff der Narration umgeht.

Zu bemerken bleibt bei dieser Arbeit auch, dass sich das Textkorpus ausschließlich aus Kompositionen zusammensetzt, die dem Sonatenmodell folgen. Diese Einschränkung ist legitim, man hätte sie aber mit einer erklärenden Erwähnung stützen können. Auch die zwar vorbildliche, aber doch allzu ausführliche Analyse der einzelnen Werke, die durch Stollbergs überlagerte narrative Strukturen – die zweifelsfrei für das, was er zeigen möchte, notwendig sind – machen den sehr eloquenten und zeitweise unterhaltsamen Text kaum flüssig lesbar. Das extreme close-reading der Partituren ist einerseits beeindruckend, andererseits könnte man es doch auch obsolet finden, dies in der gleichen Ausführlichkeit bei allen behandelten Werken auszuführen.

Stollbergs Arbeit lebt jedoch von der beeindruckenden Quantität und konsequenten Lesart der verwendeten Primärquellen. Er präsentiert eine beeindruckende Palette an Diskurs- und Textwissen, die er virtuos und adäquat zugleich zur Schau stellt. Dabei entstehende Anachronismen nimmt er bei aller Vorsicht dennoch in Kauf. Jedes der behandelten Werke lokalisiert er im Tragödiendiskurs seiner Zeit. Die

überzeugende Parallelführung von Biographie und ästhetischem Diskurs ist hierbei besonders positiv hervorzuheben.

Den Tenor bildet in Stollbergs Arbeit die Erkenntnis, dass sich das Tragische in keinem der repräsentativ analysierten Beispiele als Programm realisiert wird. Nirgends findet sich ein Verweis auf eine externe – tragische – Handlung. Es ist vielmehr so, dass mittels (narrationsbildender) Metaphern der Formenlehre absolut-musikalische Prozesse implizit semantisiert oder – um Stollberg zu zitieren – „imprägniert“ werden (S. 248). Gerade das Neudenken der Rolle, die die Gluck'sche *Alceste*-Ouvertüre als Paradigma im Sonatenformdiskurs eingenommen haben könnte (v. a. bei Marx), erscheint mir hier besonders überzeugend und fundamental für die Stützung von Stollbergs These.