

Musik und Wissenschaft
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 15

Elemente des Umschlagbilds, zusammengestellt durch Michael Braun und Patricia Hahn:

Carl Philipp Emanuel Bach, Brief vom 4. September 1786 an Baron Dietrich Ewald de Grotthuss,
Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr.Cim. Bach, Carl Philipp Emanuel.2, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3)>

Carl Philipp Emanuel Bach, *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des H. Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*,
Hamburg 1790, S. 1, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 3885, S. 1, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9)>

Adrian Willaert, *Musica Nova* [...], Venedig 1559, Stimmbuch Quintus, S. 15,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 47, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8)>

Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi che si cantano a vespro et compieta* [...], Venedig 1571, Stimmbuch Cantus, S. 2,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 175#Beibd.10, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4)>

Jan Dismas Zelenka, *Magnificat D-Dur* ZWV 108, handschriftliche Kopie Wilhelm Friedemann Bachs, Violinstimme,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3019, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9)>

Joseph Rheinberger, *Zum Abschied* op. 59,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 4537, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3)>

Metronom von Johann Nepomuk Mälzel, 32 × 14 × 14 cm, lackiertes Blech, Fleur-de-Lys und Löwenfüßchen vergoldet,
Universität Regensburg, Historische Instrumentensammlung, zur Verfügung gestellt durch Prof. em. Dr. Christoph Meinel

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

© 2021 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch
auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages. Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Dr. Fabian Weber, Regensburg
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Musik und Wissenschaft
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von

Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und
Michael Wackerbauer



» ... diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht!«

Wolfgang Horn, »Die *Marienvesper* von Joseph Riepel (1709–1782)« (2019)

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----|
| Verzeichnisse | |
| Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen | 8 |
| Abkürzungen · Bibliothekssigel | 14 |
| Einleitung | 17 |
| Autor*innen | 20 |
| | |
| David Hiley | |
| Der Apostel Paulus und das Einhorn. Liturgische Gesänge zum Fest Pauli Bekehrung in Klosterneuburger Handschriften des Mittelalters | 27 |
| Andreas Pfisterer | |
| Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts | 51 |
| Martin Christian Dippon | |
| Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den <i>Missae Benedicta es</i> und <i>Papae Marcelli</i> von Giovanni Pierluigi da Palestrina | 71 |
| Franz Körndle | |
| Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren | 113 |
| Kateljne Schiltz | |
| Bernardino Borlascas <i>Fioretti musicali</i> (1630–1631) und das <i>cantare con affetto</i> | 129 |
| Siegfried Gmeinwieser | |
| Notizen zu einer unbekanntenen Quelle des <i>Te Deum</i> in G-Dur von Johann Adolf Hasse in der Musiksammlung der Theatinerkirche München | 157 |
| Bettina Berlinghoff-Eichler | |
| Vom Kaufmann zum Komponisten und Musikverleger. Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés (1741–1799) | 167 |
| Laurenz Lütteken | |
| Beendet durch Mozart: das Singspiel bei Kayser und Goethe | 187 |
| Ulrich Konrad | |
| »Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen | 201 |

| | |
|--|-----|
| Markus Waldura | |
| Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption? | |
| Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns <i>Violinkonzert</i> | 213 |
| Raymond Dittrich | |
| Alte Musik in der Bibliothek des Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch (1794–1864) | 235 |
| Michael Wackerbauer | |
| <i>Frithjof</i> , Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen. | |
| Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts | 263 |
| Theresa Henkel | |
| »Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«. | |
| Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis | |
| des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis | 313 |
| Arnfried Edler | |
| Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen | |
| aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr | 341 |
| Thomas Röder | |
| Bruckner improvisiert | 351 |
| Nina Galushko-Jäckel | |
| Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov | 369 |
| Andreas Wehrmeyer | |
| Zur Vorgeschichte von Sergej Taneevs Kantate <i>Ioann Damaskin</i> op. 1 | 405 |
| Rainer Kleinertz | |
| Rezeption, Struktur und Charakter. Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske« | |
| von Gustav Mahlers <i>Neunter Symphonie</i> | 425 |
| Michael Braun | |
| Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung | |
| in Instrumentalwerken Béla Bartóks | 453 |
| Sebastian Werr | |
| Choralforschung als Politikum. Heinrich Himmler und die | |
| Germanisierung mittelalterlicher Musik im Nationalsozialismus | 479 |
| Schriftenverzeichnis von Wolfgang Horn | 499 |
| Register | 505 |

Frithjof, Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts

Michael Wackerbauer

Folgt man Ferdinand Hiller, einem der einfluss- und kenntnisreichsten Musiker, Musikmanager und Musikschriftsteller des 19. Jahrhunderts, so waren die Gattungsbereiche oratorischer Kompositionen für die Zeitgenossen von besonderer Attraktivität. Er sah hier ein Repertoire entstehen, das er für ausgesprochen zeittypisch hielt, wie aus seinem 1881 veröffentlichten Aufsatz *Die Tonkunst seit 150 Jahren* hervorgeht, in dem er sich veranlasst sieht,

einer Gattung musikalischer Kunstwerke zu gedenken, die, mehr als andere den Stempel unserer Zeit tragend, durch einige Prachtexemplare sich eine dauernde Stellung in unserer Literatur erworben – es ist die größerer vokal-instrumentaler Compositionen, die, von der frühern Cantate abstammend, durch die Mannigfaltigkeit der ihnen zu Grunde liegenden Dichtungen und die musikalische Freiheit in der Behandlung derselben weder der Kirchen- noch der Oratorienmusik angehörend, recht eigentlich der großen Bedeutung unseres heutigen Concertes entsprechen. [...] Einer der begabtesten Symphonisten, N. W. Gade, ferner Joh. Brahms, Max Bruch und Andere haben auf diesem Gebiete, dem unangebautesten, welches die Neuern und Neuesten vorfinden, bekanntlich sehr hervorragende Werke geschaffen [...].¹

Der außergewöhnliche Stellenwert dieser Werke im Repertoire der Zeit wird von Hiller in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Zugriff auf ein weit gefächertes Spektrum an Stoffen und den bereits sehr flexibel gehandhabten Möglichkeiten ihrer musikalisch-formalen Gestaltung gebracht. Unter den Protagonisten stellt Hiller neben Brahms und dem von Mendelssohn sehr geförderten Dänen Niels W. Gade insbesondere seinen eigenen Schüler Max Bruch heraus, der heute nur noch sehr selektiv rezipiert und kaum mehr mit einem umfangreichen Vokalschaffen verknüpft wird. Tatsächlich feierte Bruch mit einer größeren Zahl vielgestaltiger Werke aus dem von Hiller angesprochenen Gattungsbereich außerordentliche Erfolge, die einst seinen Ruhm als Komponist bedeutender Beiträge im Bereich des weltlichen Oratoriums begründeten – Werke, die inzwischen allerdings weitgehend vergessen sind. Bruch beschäftigte sich mit Stoffen,

¹ Anfang 1881 veröffentlicht in der »Jubiläumsnummer« der *Hamburger Correspondenz*; zitiert nach *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers, Band IV (1876–1881)*, hrsg. von Reinhold Sietz (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 60), Köln 1965, S. 154 f.

die für die Zeitgenossen offenbar von besonderer Bedeutung, eben zeittypisch waren, heute aber teils völlig aus dem Blick geraten sind. Zu diesen gehört die altnordische Frithjof-Saga in der 1825 vollendeten Neufassung des schwedischen Dichters Esaias Tegnér (1782–1846), die schnell in vielen Übersetzungen in ganz Europa verbreitet war und nicht wenige Komponisten zu Werken in verschiedenen musikalischen Gattungen inspirierte. Bruch setzte sich zwischen 1857 und 1868, also über einen Zeitraum von elf Jahren, in mehreren konzeptionellen Anläufen kompositorisch und literarisch mit dem Stoff auseinander. Unter den von ihm verworfenen und vollendeten Versionen sollten die 1864 uraufgeführten *Scenen aus der Frithjof-Saga* bis Anfang des 20. Jahrhunderts einen immensen internationalen Erfolg haben und richtungweisend für ein spezielles Repertoire werden, wie etwa Hermann Kretzschmar als unmittelbarer Beobachter rückblickend konstatiert: »So hat denn auch der ›Frithjof‹ Bruchs ein großes Gefolge dramatischer Kantaten für Männerchor gefunden. Unter denjenigen Arbeiten der Gattung, deren bleibende Bedeutung inzwischen festgestellt ist, sind die ältesten der ›Rinaldo‹ von J. Brahms und der ›Hakon Jarl‹ von Carl Reinecke.«²

Der Blick auf Bruchs *Frithjof*-Vertonungen und deren literarische Vorlage vermag nicht nur die Etappen zu veranschaulichen, die einer der wichtigsten Komponisten oratorischer Werke im 19. Jahrhundert bei der Suche nach neuartigen formalen Lösungen zwischen den traditionellen Gattungen beschränkt, sondern auch gesamteuropäische Rezeptionsprozesse einer bestimmten Textsorte zu beleuchten. Diese Stränge sollen im vorliegenden Text verfolgt werden.³

Angesichts der Diskrepanz zwischen der zeitgenössischen und der heutigen Rezeption des Frithjof-Stoffes und seiner kompositorischen Umsetzungen im Kontext eines seinerzeit bereits sehr breit ausdifferenzierten Gattungsspektrums in der Vokalmusik ist der Blick auf historische Kontexte unerlässlich, will man sich nicht mit dem wohlfeilen Hinweis auf etwaige künstlerische Mängel begnügen. Im Folgenden wird nach einer Beschreibung der literarischen Vorlage daher zunächst der Frage nachgegangen, warum die Stoffwahl für Bruch und viele seiner Zeitgenossen so attraktiv war. Ein Überblick über die Anfänge der musikalischen Rezeption der *Frithjof*-Dichtung mit ihren internationalen Verflechtungen soll anschließend verdeutlichen, in welchem Kontext Bruch nach kompositorischen Lösungen suchte, die dann auch eingehend

2 Hermann Kretzschmar, *Oratorien und Weltliche Chorwerke* (= Führer durch den Konzertsaal II/2), Leipzig 1920, S. 659.

3 Mit dem Themenkreis der oratorischen Gattungen bewegen wir uns in einem Bereich, der eines der Interessen von Wolfgang Horn berührt; als eindrucksvolles Dokument seiner Forschungen auf diesem Gebiet wird der von ihm herausgegebene Band mit Chorbalden Rheinbergers im Rahmen der Gesamtausgabe bleiben: Josef Gabriel Rheinberger, »Das Tal des Espingo (op. 50), Wittekind (op. 102), Die Rosen von Hildesheim (op. 143)«, in: *Chorbalden II für Männerchor und Orchester*, hrsg. von Wolfgang Horn (= Rheinberger, Sämtliche Werke 4/17), Stuttgart 2003.

Mir ist es ein Anliegen, darauf hinzuweisen, dass ich Wolfgang Horn auch unmittelbar die Beschäftigung mit den *Frithjof*-Vertonungen verdanke, die mit einer kritischen Edition der Kompositionen Max Bruchs ihren Abschluss finden wird. Sie war ursprünglich ein von der VolkswagenStiftung geförderter Bestandteil eines geplanten Editionsprojektes »Bürgerliche Musikkultur in Deutschland im 19. Jahrhundert. Edition – Dokumentation – Reflexion« der Musikgeschichtlichen Kommission in der Nachfolge der Denkmälerpublikationen »Das Erbe deutscher Musik«, dessen Konzeption und Beantragung von Wolfgang Horn, der seinerzeit den Vorsitz hatte, federführend vorangetrieben wurde.

vorgestellt werden. Ein Gang durch die Rezeptionsgeschichte der erfolgreichen *Frithjof*-Szenen Bruchs leitet abschließend in eine Diskussion über, wie das Konzept der Szenenfolge im dynamischen Feld oratorischer Kompositionen der Zeit verortet werden könnte.

Tegnér's *Frithjof* – zur Neufassung eines altnordischen Stoffes

Als Bruch Ende der 1850er-Jahre eine Vertonung des *Frithjof*-Stoffes ins Auge fasste, war dieser im deutschsprachigen Raum seit über dreißig Jahren prominent auf dem Buchmarkt vertreten. Im Kern handelt es sich um eine altnordische Saga aus dem 14. Jahrhundert,⁴ die Anfang der 1820er-Jahre eine ebenso kunstvolle wie populäre neue dichterische Interpretation durch den bereits erwähnten lutherischen Bischof und schwedischen Dichter Esaias Tegnér erfuhr. Auf der Suche nach einem nationalen Stoff fand Tegnér in der Saga von »*Frithjof dem Starken*« eine Vorlage⁵ für eine zeitgemäße Verknüpfung nordischer Mythologie mit einem Heldenepos, dem eine innige Liebesgeschichte eingeschrieben ist: Es geht um den Konflikt zwischen persönlichen Gefühlen, gesellschaftlichen Konventionen und den mythischen Kultus, um Rache und Versöhnung in der Auseinandersetzung des Bauernsohns *Frithjof* mit der königlichen Familie seiner Jugendfreundin *Ingeborg*, um deren Hand er anhält. *Frithjof* muss sich den Brüdern *Ingeborgs* fügen, die sich gegen die nicht standesgemäße Verbindung stellen und ihre Schwester nach einer kriegerischen Niederlage gegen das Nachbarreich an den alten König *Ring* verheiraten müssen. Die religiös-kultische Ebene tritt in die Entwicklung ein, als der gedemütigte *Frithjof* nach der Vernichtung seines Besitzes bei einem zornigen Auftritt versehentlich den Tempel des Gottes *Balder* in Brand setzt und damit vernichtet. *Frithjof* muss fliehen, zieht als Krieger über die Meere, stellt seinen Gefährten mit dem »*Wikingerbalk*« des Seemanns Gesetz auf, bleibt aber der klagenden *Ingeborg* innig verbunden. Durch seine Gefühle zur Rückkehr getrieben, wird *Frithjof* nach Bestehen einer Vertrauensprobe vom greisen König *Ring* zu seinem Nachfolger bestimmt und damit nach dessen Ableben zum Gatten *Ingeborgs*. Dass sich damit erst ein Teil der Problemebenen auflöst, erkennt *Frithjof* am Grabhügel seines Vaters, an dem er beschließt, zur Versöhnung mit dem gütigen Gott *Balder* den Tempel wieder zu errichten. Um am Ende mit *Ingeborg* zusammenzukommen, genügt dieses Sühnzeichen nicht. *Balders* Oberpriester mahnt *Frithjof*, dass es darauf ankomme, den Hass gegen seine Widersacher zu überwinden: »Mit Steinen sühnt man *Balder* nicht; Versöhnung wohnt / Hienieden nur, wie droben, wo der Friede wohnt. / Versöhne dich mit deinem Feind und mit dir selbst, / Dann bist du mit dem lichtgelockten Gott versöhnt.«⁶

4 Die anonym in zwei Fassungen überlieferte »Geschichte von *Frithjof dem Kühnen*« kann nicht genau datiert werden, wird aber in der Gattung der Vorzeitsagas der älteren Gruppe aus dem 14. Jahrhundert zugerechnet, vgl. Wilhelm Heizmann, Art. »*Friðþjófs saga ins frœkna*«, in: *Kindlers Literatur Lexikon Online* <www.kll-online.de> (Stand: 3. 9. 2020).

5 Vgl. hierzu Klaus Düwel, »Die *Frithjofs Saga* von Esaias Tegnér. Ein Kapitel aus der schwedischen Romanantik«, in: *Grenzerfahrung – Grenzüberschreitung. Studien zu den Literaturen Skandinaviens und Deutschlands. Festschrift für P.M. Mitchell*, hrsg. von Leonie Marx u. a., Heidelberg 1989, S. 127–137, hier S. 129.

6 Esaias Tegnér, *Die Frithjofs Sage*, aus dem Schwedischen von Gottlieb Mohnike, Leipzig 31836, S. 164.

Tegnér's 24-teiliges Versepos erschien im schwedischen Original zwischen 1820 und 1825 in einzelnen Romanzen⁷ und setzt sich aus folgenden Nummern zusammen (Tabelle 1):⁸

| Nr. | Schwedischer Titel | Deutscher Titel |
|-----|------------------------------------|--|
| 1. | Frithiof och Ingeborg | Frithjof und Ingeborg |
| 2. | Kung Bele och Thorsten Vikingsson | König Bele und Thorsten Wikingssohn |
| 3. | Frithiof tager arv efter sin fader | Frithjof tritt die Erbschaft von seinem Vater an |
| 4. | Frithiofs frieri | Frithjofs Brautwerbung |
| 5. | Kung Ring | König Ring |
| 6. | Frithiof spelar schack | Frithjof spielt Schach |
| 7. | Frithiofs lycka | Frithjofs Glück |
| 8. | Avskedet | Der Abschied |
| 9. | Ingeborgs klagan | Ingeborgs Klage |
| 10. | Frithiof på havet | Frithjof auf dem Meer |
| 11. | Frithiof kommer till Angantyr | Frithjof bei Angantyr |
| 12. | Frithiofs återkomst | Frithjofs Rückkehr |
| 13. | Balders bål | Balders Scheiterhaufen |
| 14. | Frithiof går i landsflykt | Frithjof wird landflüchtig |
| 15. | Vikingabalk | Wikingerbalk |
| 16. | Frithiof och Björn | Frithjof und Björn |
| 17. | Frithiof kommer till kung Ring | Frithjof kommt zu König Ring |
| 18. | Isfarten | Die Eisfahrt |
| 19. | Frithiofs frestelse | Frithjofs Versuchung |
| 20. | Kung Rings död | König Rings Tod |
| 21. | Rings drapa | Rings Drapa [= Preislied] |
| 22. | Konungavalet | Die Königswahl |
| 23. | Frithiof på sin faders hög | Frithjof auf seines Vaters Hügel |
| 24. | Försoningen | Die Versöhnung |

Tabelle 1: Esaias Tegnér: *Frithiofs Saga*, Verzeichnis der Romanzen

Bereits ein Jahr nach Abschluss des Gesamtwerks, das 1825 bei H. A. Nordström in Stockholm in den Druck ging, kam die erste von mehr als zwanzig deutschen Übersetzungen⁹ aus der Feder

7 Vgl. Gerd Wolfgang Weber, »Tüchtigkeit, Frömmigkeit, »natürlicher Adel«: Tegnér's Frithiofs saga als Spiegel bürgerlicher Identität«, in: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Klaus von See, Bd. 16: *Europäische Romantik III. Restauration und Revolution*, Wiesbaden 1985, S. 405–409, hier S. 405.

8 Die deutschen Titel sind der Übersetzung Gottlieb Mohnikes entnommen, die im Folgenden eine zentrale Rolle spielt.

9 Vgl. Art. »Tegnér Esaias. Frithiofs Saga«, in: *Kindlers Literatur Lexikon Online* <www.kll-online.de> (Stand: 17.3.2020).

der Schriftstellerin Amalie von Helvig (1776–1831)¹⁰ heraus, die in ihrer Geburtsstadt Weimar als Hofdame zum literarischen Zirkel der Herzogin Anna Amalia gehörte, von Goethe und Schiller zu eigener literarischer Produktion ermutigt wurde, ab 1815 einen der bedeutendsten Salons in Berlin führte und dort als »wichtigste Repräsentantin der Weimarer Klassik« galt.¹¹ Die Übersetzung ist Goethe gewidmet, der sich bereits 1825 in seiner Zeitschrift *Ueber Kunst und Alterthum* mit einem ausführlich eingeleiteten Vorabdruck des Abschnitts »Die Königswahl« für sie einsetzte. An dem zu diesem Zeitpunkt noch in Entstehung begriffenen Werk Tegnér's lobt er in der von Helvig »mit Glück übersetzten« Version »daß die alte, kräftige, gigantisch-barbarische Dichtart [der spätmittelalterlichen Vorlage], ohne daß wir recht wissen wie es zugeht, uns auf eine neue, sinnig zarte Weise, und doch unentstellt, höchst angenehm entgegen kommt.«¹²

Auch wenn Helvigs Übertragung über Jahrzehnte in vielen Auflagen gedruckt und breit rezipiert wurde, war eine weitere ebenfalls bereits 1826 erschienene Übersetzung von noch größerem Einfluss auf die *Frithjof*-Rezeption in Deutschland. Sie stammt von dem evangelischen Theologen und Nordisten Gottlieb Mohnike (1781–1841)¹³ und hat – laut zeitgenössischer Einschätzung – unter den frühen deutschen »Bearbeitungen« den »allgemeinsten und wohlverdienten Beyfall erhalten, da sie die treueste und der Form nach, wenn gleich mitunter noch von Härten, Geschraubtheiten und Steifheiten gedrückt, dennoch die wohl gelungenste war.«¹⁴

Zusammen mit ein paar Übernahmen aus Helvigs Version sollte auch für Bruch vor allem diese Übersetzung Grundlage für die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Stoff werden, bei dem ein Rezensent schon 1833 davon ausgehen konnte, dass er »bereits in Deutschland allgemein verbreitet, und demnach anerkannt [sei], daher aber auch die Fabel dieses lieblichen Epos ausführlich darzulegen und zu entwickeln unnöthig ist.«¹⁵ Gottfried Leinburg, der 1846 eine Prosaübertragung herausbrachte, konnte darauf verweisen, dass »Tegnér's unsterbliches gedicht [...] bereits ein gemeingut aller germanischen völker geworden« sei.¹⁶

10 Esaias Tegnér, *Die Frithjofs Sage*, aus dem Schwedischen übersetzt von Amalie von Helvig, geborene Freiin von Imhoff, Stuttgart/Tübingen 1826.

11 Vgl. Petra Wilhelmy, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914)*, Berlin/New York 1989, S. 126–128.

12 Johann Wolfgang von Goethe, »Frithjof's Saga«, in: *Ueber Kunst und Alterthum* 5 (1824), S. 139–149, hier S. 143; vgl. hierzu auch: Düwel, »Die *Frithjofs Saga* von Esaias Tegnér«, S. 127.

13 Vgl. Dietmar Gohlisch, Art. »Mohnike, Gottlieb«, in: *Neue Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 17, Berlin 1994, S. 698 f.

14 Ct. H., »Schöne Künste« [= Sammelbesprechung verschiedener Übersetzungen und Werke Tegnér's], in: *Ergänzungsblätter zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* 21 (1833), Nr. 47, Sp. 369–376 und Nr. 48, Sp. 377–379, hier Nr. 47, Sp. 370.

15 Ebd., Sp. 371.

16 Esaias Tegnér's *Frithjofsage. Urschrift und Übertragung in Prosa*, hrsg. von Gottfried von Leinburg, Frankfurt am Main 1846, S. XI; die Kleinschreibungen entsprechen der Vorlage. Dieser Einschätzung folgt auch der Skandinavist Detlef Brennecke, der Mohnike das Verdienst zuschreibt, dass Tegnér's *Frithjof* für lange Zeit »zum Gemeingut des Deutschen Volkes« avancierte, s. *Tegnér in Deutschland. Eine Studie zu den Übersetzungen Amalie von Helvigs und Gottlieb Mohnikes* (= Skandinavische Arbeiten 1), Heidelberg 1975, S. 94.

Bruchs Stoffwahl im Zeichen des Kulturkampfes

Der Erfolg des *Frithjof*-Textes ist nicht allein literarischen Qualitäten zuzuschreiben. Vielmehr gibt es auch einen sozialgeschichtlichen Grund, den der Skandinavist Gerd Wolfgang Weber benannt hat: Die Bearbeitung des mittelalterlichen Frithjof-Stoffes konnte als »Spiegelbild bürgerlicher Identitätsfindung« fungieren; Tegnér hatte mit dem für die Zeit so typischen Thema der sentimentalischen Liebe zweier Kinder unterschiedlichen Standes einen Ort »kollektiver Sublimierung aller Hoffnungen, Ansprüche und Legitimationsmechanismen des Bürgertums« im 19. Jahrhundert geschaffen.¹⁷ Dass Frithjof und Ingeborg nach einigen tragischen Verwicklungen doch zusammenfinden, lässt sich als Bild für die Vermählung der Stände Bürgertum und Adel, als Widerspiegelung des bürgerlichen Wunsches nach Ebenbürtigkeit interpretieren.

Zugleich spielen auf einer weiteren Interpretationsebene politisch-religiöse Motive mit hinein, die gerade für Bruchs späteres Schaffen eine große Bedeutung erlangen sollten. Die Zerstörung des Götzentempels durch Frithjof und die anschließende Neuerrichtung eines Gotteshauses unter den Vorzeichen einer gewandelten, vom Versöhnungsgedanken getragenen humanisierten Religion, deutet Weber im Hinblick auf das »Geschichtsmodell der protestantischen Romantik« als ein Bild für den Niedergang der Ur-Religion im verweltlichten Katholizismus und die anschließende Wandlung zur christlich-humanen Vernunftreligion.¹⁸

Während der schwedische Protestantismus angesichts der katholischen Allianz der Metternich-Ära vor allem innerhalb der Kirche auf die reinigende Wirkung einer zweiten Reformation im Gefolge der Französischen Revolution setzte, gingen Bruchs Interessen nachfolgend konform mit den dezidiert nationalen Zielen, die sich im 19. Jahrhundert auf unselige Weise mit dem deutschen Protestantismus verbanden. Offen zu Tage tritt dies in seinen großen weltlichen Oratorien, die einen herausragenden Stellenwert in der zeitgenössischen Rezeption von Bruchs Schaffen einnahmen. Sie entstanden erst ab 1871 und fanden ihren Abschluss mit dem 1897/98 komponierten *Gustav Adolf*, mit dem Bruch den größten Erfolg als Oratorienkomponist feierte und zu einem der prominentesten musikalischen Exponenten des nationalistisch geprägten Kulturprotestantismus avancierte.

Zwar eröffnete Bruch die Reihe seiner weltlichen Oratorien im zeitlichen Kontext mit der deutschen Reichsgründung noch mit dem klassischen Stoff des *Odysseus* (1871/72) in einer Szenenfolge, mit der er wohl bewusst der germanischen Mythologie entsagte, um sich nicht der direkten Konkurrenz mit Wagners seinerzeit noch nicht fertiggestellter, aber in Grundzügen bekannter Ring-Tetralogie auszusetzen.¹⁹ Und er versuchte gut zehn Jahre später mit *Achilleus* (1882–85) aus dem gleichen Stoffkreis stilistisch an den Erfolg dieses Werks anzuknüpfen.²⁰

17 Weber, »Tüchtigkeit, Frömmigkeit, >natürlicher Adel«, S. 405.

18 Vgl. hierzu ebd., S. 407 f.

19 Vgl. Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums* (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 3), Leipzig 1911, S. 496 f.

20 Vgl. Martin Geck, »Max Bruchs weltliche Oratorien«, in: *Max Bruch-Studien. Zum 50. Todestag des Komponisten*, hrsg. von Dietrich Kämper (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 87), Köln 1970, S. 80–88, hier S. 85.

Doch reihte er sich mit seinen beiden anderen weltlichen Oratorien nachdrücklich in die Riege derjenigen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein, die in ihren groß besetzten Chorwerken auf unmissverständliche Weise die aktuellen ideologischen Richtungskämpfe im deutschen Reich aufgriffen und – insbesondere nach dem gewonnenen deutsch-französischen Krieg – die deutschnationale Idee zu festigen suchten. In seinem Oratorium *Arminius* (1875) verlagerte Bruch den Sieg der Germanen gegen die Romanen noch in die ferne Vergangenheit. Deutlich näher an den aktuellen politisch-kulturellen Auseinandersetzungen stand Bruch mit *Gustav Adolf*, einem eindrucksvollen Dokument des sogenannten »Kulturkampfes« auf einen Text von Albert Hackenberg, in dem es entsprechend der ideologischen Zuspitzung der Zeit um die Befreiung Deutschlands vom römisch-katholischen Joch geht.²¹ Bruch stand damit in einer Reihe mit weiteren Komponisten, die in massentauglicher Musik für die weit verbreiteten Oratorienvereine ein wirksames Instrument zur Durchsetzung der preußisch-protestantischen Vormachtstellung innerhalb des deutschen Nationalstaates gegen den Einfluss der von Rom gesteuerten katholischen Kirche sahen. So steht *Gustav Adolf* im unmittelbaren Zusammenhang mit mehreren Werken protestantischer Stoßrichtung – überwiegend Luther-Oratorien –, die bereits seit Mitte des Jahrhunderts nachweisbar sind²² und dann speziell zur Reichsgründung und insbesondere zum »Lutherjahr« 1883 entstanden,²³ als der Reformator anlässlich seines 400. Geburtstages zur deutschen Symbolfigur stilisiert wurde. Bruch macht im Vorwort des Klavierauszugs zu *Gustav Adolf* keinen Hehl aus seinen Zielen: In dem Werk, in dem Bruch »zahlreiche geistliche und weltliche Lieder aus den Tagen des großen Krieges« verarbeitete, sollten »bezeichnende Momente« des Siegeszuges musikalisch festgehalten werden, der »die Sache des Protestantismus rettet«, in der Hoffnung, »dass die deutsche Volksseele allzeit in Treue dem Heldenkönig verbunden« bleibe.²⁴

Mit dem musikalischen Waffengang seines letzten Oratoriums schließt sich somit ein ideeller Kreis, den Bruch mit der Wahl des Frithjof-Stoffes nicht minder kriegerisch, aber in seiner Motivationslage weit weniger plakativ eröffnet hatte.

21 Vgl. hierzu ausführlich: Martin Geck, »Max Bruchs Oratorium ›Gustav Adolf‹ – ein Denkmal des Kultur-Protestantismus«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 27 (1970), S. 138–149.

22 Zu nennen wären hier etwa die »Oratorische Tondichtung« *Martin Luther* von Friedrich Nohr (1850), ein nicht vollendetes Luther-Oratorium von Robert Schumann, dessen Entwürfe von 1851 im Schumann-Haus in Zwickau verwahrt werden, das »Oratorium« *Luther* von Julius Schneider (1854) oder das Oratorium *Luther in Worms* op. 36 von Ludwig Meinardus. Vgl. hierzu ausführlich ebd., S. 142 f.

23 Für das Luther-Jahr komponierten etwa Bernhard Schick das zweiteilige Oratorium *Luther in Erfurt* und Heinrich Zöllner das Oratorium *Luther* op. 24 für achtstimmigen Chor und Orchester; in diesem Zusammenhang ist auch das Oratorium *Luther auf dem Reichstage zu Worms* von Raphael Klose zu nennen, zu dem der Druck des Librettos auf 1886 datiert ist.

24 Max Bruch, *Gustav Adolf für Chor für Solostimmen, Orchester und Orgel*, Klavierauszug, Berlin 1898, S. [5].

Nordische Traditionen, Crusell und die Anfänge der musikalischen *Frithjof*-Rezeption

Während die Nachverfolgung der thematisch-ideologischen Orientierung Bruchs Licht auf die von gesellschaftspolitischen Interessen gesteuerten Präferenzen in seinem oratorischen Schaffen wirft und damit auch die Beschäftigung mit Tegnér's *Frithjof* inhaltlich nachvollziehbar macht, eröffnet die Einordnung seiner Kompositionen in das Corpus zeitgenössischer *Frithjof*-Vertonungen eine europäische Perspektive, die der Rezeption von Anfang an eingeschrieben ist und von Bruch mit Sicherheit wahrgenommen wurde. Denn die Vorworte der mehrfach wiederaufgelegten *Frithjof*-Übersetzungen Mohnikes, deren sich Bruch bei der Konzeption seines eigenen Librettos maßgeblich bediente, enthalten jeweils aktualisierte Übersichten über zeitgenössische Vertonungen. Sie zeigen, wie virulent die musikalische Umsetzung des Stoffes von Anfang an war, und legen offen, dass Bruch mit seinen Plänen in eine bestehende Tradition eintrat, in der er selbst erst tastend zu einer Lösung fand.

Anders als Amalie von Helvig beschäftigte sich Mohnike in den Vorworten der vier zu seinen Lebzeiten erschienenen Auflagen der Jahre 1826, 1831, 1836 und 1839 sehr intensiv mit den von ihm zur Kenntnis genommenen musikalischen Bearbeitungen und neuen Übersetzungen. Die fünfte Auflage, die ein Jahr nach seinem Tod 1842 erschien, wurde von Mohnikes Sohn Otto mit kurzen Hinweisen auf weitere Übersetzungen ins Deutsche herausgegeben. Die sechste von 1847 ist dann nurmehr ein »unveränderter« Neudruck. Um Bruchs Informationsstand über die vorangegangenen *Frithjof*-Vertonungen einschätzen zu können, sollen Mohnikes Hinweise kurz umrissen werden. In der tabellarischen Übersicht (Tabelle 2), in der auch weitere kompositorische Auseinandersetzungen mit dem *Frithjof*-Stoff bis zur Vollendung der letzten *Frithjof*-Komposition Bruchs aufgenommen wurden, sind die von Mohnike genannten Werke fett hervorgehoben.

| Jahr ²⁵ | Komponist(in) | Werktitel | Übersetzer(in) / Librettist |
|--------------------|------------------------|---|------------------------------------|
| 1826 | Crusell, Bernhard | <i>Tio Sångar ur Frithiofs Saga</i> | |
| 1827 | Crusell, Bernhard | <i>Tolf Sångar ur Frithiofs Saga</i> | |
| 1827 | Crusell, Bernhard | <i>Zwölf Gesänge aus der Frithiofs Sage</i> | Mohnike |
| 1828 | Wrangel, Hedda | <i>Tre Sångar utur Frithiofs Saga</i> | |
| 1828 | Boman, Per Conrad | <i>Sångar ur Frithiofs Saga</i> | |
| 1829 | Ridderstolpe, Caroline | <i>Schwedische Lieder aus Axel und Frithiof</i> | Schley (Axel) u. Helvig (Frithjof) |
| 1829 | Sandberg, Adolf | <i>Fyra sånger utur Frithiofs saga</i> | |
| 1830 | Zanders, S. M. | <i>Tre Sångar ur Frithiofs Saga</i> | |

25 Die Jahreszahlen geben bei Crusell, Mangold, Bruch, Jensen, Rheinberger, Hopffer und Draeseke das Kompositionsdatum an, bei den übrigen das Jahr der Drucklegung.

| Jahr | Komponist(in) | Werktitel | Übersetzer(in) / Librettist |
|---------------|--|--|--|
| 1832 | Klein, Bernhard J. | <i>Gesänge aus den Bildern des Orients und der Frithjofsage</i> | Tegnér/ Heinrich Stieglitz |
| 1832 | Panny, Joseph | Wikingerbalk (des Seemanns Gesetze) , 15. Gesang aus Frithjof's Sage mit Benüt- zung der Originalmelodie op. 34 [gemeint ist Crusells Vertonung] | Mohnike |
| 1836 | Silcher, Friedrich | Drey Lieder aus der Frithiofs Sage op. 20 | Helvig |
| 1839 | Stephens, George Drake, E. Montgomery, Mathilde Anonym, alte Melodie | 6 Lieder als Beigabe zum Buch <i>Bihang till Frithiofs Saga</i> | |
| 1839 | Crusell, Bernhard Stephens, George Drake, E. Montgomery, Mathilde Anonym, alte Melodie | 12 Songs als Beigabe zur englischen Über- setzung der <i>Frithiofs Saga</i> von »G. S.« [= George Stephens] | Tegnér/Stephens |
| 1853 | Gervais, Rudolf | <i>Frithjof. Oper in drei Akten</i> | Schlieben (nicht nach Tegnér) |
| 1856 | Mangold, Carl Amand | <i>Frithjof. Dramatisches Gedicht nach Jesaias Tegnér</i> | Mohnike/Helvig |
| 1857 | Smetana, Bedřich | <i>Frithjof Saga</i> [Fragment zu einer Symphoni- schen Dichtung] | |
| 1857– 1860 | Bruch, Max | <i>Frithjof</i> , 1. Fassung [= Particell zu geplantem Oratorium] | Mohnike |
| 1858 | Jensen, Adolf | <i>Frithjof</i> , Nr. 2: <i>Der Abschied</i> [= Fragment zu geplantem Oratorium] | |
| 1858– 1863 | Rheinberger, Joseph G. | <i>Ingeborgs Klage</i> op. 22/4, aus: <i>Vier Gesänge</i> op. 22 (Druck 1869) | Mohnike |
| 1861 | Hopffer, Bernhard | <i>Frithjof. Große Oper in drei Aufzügen</i> (UA 1871) | Emil Hopffer (nicht nach Tegnér) |
| 1857– 1864 | Bruch, Max | <i>Frithjof. Scenen aus der Frithjof-Sage</i> op. 23 | Mohnike/Helvig |
| 1859– 1865 | Draeseke, Felix | <i>Frithjof. Tondichtung f. Orchester</i> WoO 7 | |
| 1868 | Bruch, Max | <i>Frithjof auf seines Vaters Grabhügel</i> | Mohnike |

Tabelle 2: Zeitgenössische *Frithjof*-Vertonungen

Die zuerst genannten schwedischen Gesänge von Bernhard Crusell (1775–1838), Hedda Wrangel (1793–1833), Per Conrad Boman (1804–1861), Adolf Sandberg (1808–1863) und S. M. Zanders²⁶, auf die hier im Einzelnen nicht näher eingegangen werden kann, verweisen auf eine spezielle Gesangstradition in Schweden und Skandinavien. Es handelt sich um Melodien, mit denen es möglich sein sollte, das Werk singend zu rezitieren. Diese Praxis ist im Kontext einer volkstümlichen musikalischen Vortragspraxis zu sehen, die wesentlich mit dem Namen des berühmten schwedischen »Liedersängers« Carl Michael Bellman (1740–1795) verbunden ist.²⁷

Eine besonders nachhaltige Wirkung übte der an erster Stelle genannte Bernhard Crusell aus, ein seinerzeit namhafter Klarinettist und führendes Mitglied der Stockholmer Hofkapelle, der sich in den 1820er-Jahren insbesondere als Liedkomponist hervortat mit einer Vorliebe für Texte Esaias Tegnér.²⁸ Seine Gesänge, die schnell einen Klassikerstatus erlangten, entstanden im engen zeitlichen Zusammenhang mit der Herausgabe von Tegnér's *Frithjof*-Dichtung. Bereits ein Jahr nach der schwedischen Erstausgabe veröffentlichte Crusell 1826 unter dem Titel *Tio Sångur Frithjofs Saga satta i Musik och tillegnade Frithjofs Skald*²⁹ die zehn Gesänge »Frithjof och Ingeborg« (Frithjof und Ingeborg), »Frithjof spelar Schack« (Frithjof spielt Schach), »Frithjofs Lycka« (Frithjofs Glück), »Ingeborgs Klagan« (Ingeborgs Klage), »Frithjof går i landsflykt« (Frithjof wird landflüchtig), »Vikingabalk« (Wikingerbalk), »Frithjof och Björn« (Frithjof und Björn), »Frithjof kommer till Kung Ring« (Frithjof kommt zu König Ring), »Kung Rings död« (König Rings Tot) und »Konungavalet« (Die Königswahl) zu den Nummern 1, 6, 7, 9, 14, 15, 16, 17, 20 und 22 der Dichtung Tegnér's, der seinerseits den Notentext (Singstimme mit Klavier- bzw. Harfenbegleitung) zu »Ingeborgs Klagan« und »Vikingabalk« sogleich der zweiten Auflage seines Versepos als Anhang beigab, was Mohnike in der Erstausgabe seiner Übersetzung dann ebenfalls tat, um der deutschen Leserschaft eine Probe der »geistvollen musikalischen Compositionen« zu geben.³⁰ Nachdem Crusell die Sammlung im darauffolgenden Jahr noch um die beiden Nummern 11 »Frithjof hos Angantyr« (Frithjof bei Angantyr) und 22 »King Rungs drapa« (König Rings Drapa) vermehrt und damit zur Hälfte der Romanzen Melodien geschaffen hatte,³¹ erschien unmittelbar darauf auch eine deutsche Ausgabe der *Zwölf Gesänge* bei Peters in

26 Die Vermutung, es könne sich bei S. M. Zanders, zu der/dem keine Lebensdaten recherchiert werden konnten, etwa um die mit Bruch mätzenatisch verbundene Maria Zanders (1839–1904) aus Bergisch Gladbach handeln, kann schon aufgrund der Lebensdaten ausgeschlossen werden. Die Gesänge erschienen 1830 auf Schwedisch in Stockholm.

27 Vgl. James Massengale, Art. »Bellmann, Carl Michael«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/19222>.

28 Vgl. Fabian Dahlström, Art. »Crusell, Bernhard Henrik«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/21474>;

ausführliche Informationen finden sich zudem auf den Internet-Seiten des Swedish Musical Heritage <www.swedishmusicalheritage.com/composers/crusell-bernhard/?action=composers&composer=crusell-bernhard>.

29 Bernhard Crusell, *Tio Sångur Frithjofs Saga satta i Musik och tillegnade Frithjofs Skald* [Zehn Gesänge aus der Frithjofs Saga in Musik gesetzt und Frithjofs Dichter gewidmet], Stockholm 1826.

30 Esaias Tegnér, *Die Frithjofs Sage*, aus dem Schwedischen von Gottlieb Mohnike, Stralsund 1826, S. VIII f. u. Anhänge.

31 Bernhard Crusell, *Tolf Sångur Frithjofs Saga satta i Musik och tillegnade Frithjofs Skald af B. Crusell*, Stockholm 1827. Zur Popularisierung der Gesänge trug das Arrangement *Sångur Frithjofs Saga af Crusell, arrange-*

Leipzig in Mohnikes Übersetzung,³² der die »Arbeiten des auch in Deutschland längst berühmten schwedischen Tonkünstlers« an die »Spitze« der frühen Vertonungen der Dichtung stellte.³³

Die von Crusell nicht berücksichtigten Nummern versahen zeitnah in den Jahren 1828 und 1829 Hedda Wrangel (Nr. 4, 5, 19),³⁴ Per Conrad Boman (Nr. 2, 4, 5, 13, 23)³⁵ und Adolf Sandberg (Nr. 2, 4, 13, 23)³⁶ im Schwedischen mit eigenen Kompositionen, womit 18 der 24 Gesänge musikalische Fassungen bekamen. In Deutschland lieferten ebenfalls um diese Zeit Caroline Ridderstolpe (1793–1878) in ihren *Schwedischen Liedern aus Axel und Frithjof*³⁷ zu den Nummern 4, 11, 13, 17, 18 und 19 und der von Mohnike in seinen Vorworten nicht erwähnte Bernhard Joseph Klein (1793–1832) in seinen *Gesängen aus den Bildern des Orients und der Frithjofsage*³⁸ zu den Nummern 1, 4 und 9 Liedkompositionen, sodass in der frühen Rezeptionsphase bereits zu 16 der 24 Romanzen Musik mit deutschen Texten auf dem Markt waren. Auch Friedrich Silcher (1789–1860), der sich bekanntermaßen intensiv mit dem deutschen und internationalen Volksliedrepertoire auseinandersetzte und viele Arrangements für das Chorgesangswesen anfertigte, kam am Frithjof-Stoff nicht vorbei und lieferte mit drei klavier- bzw. gitarrenbegleiteten Gesängen weitere Alternativen zu den Nummern 9, 14 und 21 in der Übersetzung von Amalie von Helvig, von denen er das Preislied *König Ring's Drapa* zudem in einem homophonen vierstimmigen Satz für Männerschor anbot.³⁹

In der letzten von Mohnike noch selbst herausgegebenen Auflage seiner Übersetzung von 1839 wird noch auf den in Stockholm erschienenen *Bihang till Frithiofs Saga*⁴⁰ hingewiesen, eine neue schwedische Textausgabe, die mit sechs Gesängen zu den Nummern 11, 13, 17, 18, 21 und 23 des englischen Skandinavisten George Stephens (1813–1895), der schwedischen Komponistin und Sängerin Mathilda Montgomery (1796–1863) und auf eine anonym überlieferte schwedische »Original«-Melodie zwar nicht die Lücken der bislang noch nicht berücksichtigten Nummern 3, 8, 12 und 24 schließt, aber in englischer Übersetzung und ergänzt um sechs Gesänge Crusells⁴¹ die internationale Verbreitung der Musik vorantrieb.

rad för Guitarre af Hildebrand bei, auf das Mohnike im Vorwort der 2. Auflage seiner Übersetzung von 1831 auf S. xxix hinweist.

32 Bernhard Crusell, *Zwölf Gesänge aus der Frithiofs Sage von E. Tegnér aus dem Schwedischen von C.G.F. Mohnike mit Begleitung des Pianoforte*, Leipzig [1827].

33 Esaias Tegnér, *Die Frithiofs Sage*, aus dem Schwedischen von Gottlieb Mohnike, Stralsund² 1831, S. xxviii.

34 Hedda Wrangel, *Tre Sångere utur Frithiofs Saga. Musik tillegnad Frithiofs Skald*, Stockholm [1828].

35 Per Conrad Boman, *Sångere ur Frithiofs Saga*, Stockholm 1828.

36 Adolf Sandberg, *Fyra sångere utur Frithiofs saga med accompagnement af Forte Piano*, Stockholm [1829].

37 Caroline Ridderstolpe, *Schwedische Lieder aus Axel und Frithiof in Musik gesetzt und ihrer königlichen Hoheit der Prinzessin [sic] Wilhelm [sic] von Preussen unterthänigst zugeeignet*, Stockholm 1829.

38 Bernhard Joseph Klein, *Gesänge aus den Bildern des Orients und der Frithjofsage*, Elberfeld [1836]; die Kompositionen müssen vor 1832 (Kleins Todesjahr) entstanden sein.

39 Friedrich Silcher, III. *Lieder aus der Frithiofs-Sage [...] mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre in Musik gesetzt und Herrn Hofkaplan Grüneisen hochachtungsvoll gewidmet* op. 20, Tübingen [1836].

40 Esaias Tegnér, *Bihang Till Frithiofs Saga. Episk Dikt*, Stockholm 1839.

41 Esaias Tegnér, *Frithiofs Saga, A Legend of the North, [...] Translated from the Original Swedish. by G. S. [= George Stephens] Revised and Illustrated with an Introductory Letter, by the Illustrious Author himself. With xvii Engravings, xii Musical Accompaniments, and Various Other Addenda*, Stockholm/London 1839.

Das Streben nach dem »Original« – Aspekte des Kulturtransfers in den frühen oratorischen Bearbeitungen des Stoffes

Interessant ist der *Bihang till Frithjofs Saga* insbesondere auch deshalb, weil die angegebene Verwendung der schwedischen »Original«-Melodie zur singenden Interpretation eines Abschnitts des schwedischen Nationalepos exemplarisch auf einen weiteren zeittypischen Aspekt verweist, der in der Rezeption des Frithjof-Stoffes explizit bedient wurde: die Erforschung und Konstruktion identitätsstiftender Kulturgüter als Akt nationaler Selbstvergewisserung, ein Prozess, der im internationalen Abgleich je nach empfundener oder dekretierter Verwandtschaft zur Abgrenzung wie auch zu Momenten eines fruchtbaren Kulturtransfers führen konnte.

Auch hier war Crusell im Blick auf die deutschsprachige *Frithjof*-Rezeption vermittelt Mohnike von besonderer Bedeutung, der bereits im Vorwort der ersten Auflage seiner Übersetzung auf einen spezifisch archaischen Ton im achten Gesang hinweist, für den Crusell »eine alte Scala«⁴² gewählt habe, womit er – ohne weiter darauf einzugehen – Crusells Hinweis »Efter gamla Scalan«⁴³ wiedergibt, der dem Druck des Gesangs, der tatsächlich dem äolischen Modus zuzuordnen wäre, vorangestellt ist (Abbildung 1).

Offenbar sah man recht bald in Crusells Gesängen eine adäquate und typische musikalische Fassung der nordischen Dichtung, die im deutschsprachigen Raum auch sogleich kompositorisch rezipiert wurde. Zwei Beispiele aus dem oratorischen Bereich, der ja gerade im Blick auf Bruch besonders interessant ist, zeigen dies recht eindrucksvoll. Beide verarbeiten Crusells Melodie zu »Vikingabalk« (Abbildung 2).

Bereits die erste überlieferte oratorische *Frithjof*-Vertonung, auf die auch Mohnike hinweist, basiert auf dieser Melodie: *Wikingerbalk – des Seemanns Gesetz* op. 35 für Tenor-Solo, Männerchor und Orchester aus dem Jahr 1832 von Joseph Panny (1796–1838). Der in Wien ansässige Komponist gibt auf dem Titelblatt des teils strophisch angelegten Satzes explizit den Hinweis »Mit Benützung der Original Melodie«,⁴⁴ womit – wie seinerzeit offenbar selbstverständlich – Crusells »Wikingerbalk«-Melodie gemeint ist. Zitate der Melodie, die sich laut Panny »in Skandinavien bereits volkstümlich gemacht« habe, prägen weite Teile des Soloparts.

Panny hatte nach Mitteilung an Mohnike »im Jahr 1831 Norwegen bereist, die Natur und die Menschen des Nordens kennen gelernt und sich als Musiker mit den skandinavischen Volksweisen bekannt gemacht, bevor er den Gedanken fasste, aus einer ursprünglich nordischen Melodie ein Gesangstück zu formen, das geeignet sei, von Deutschen benutzt zu werden, ohne dass das Eigenthümliche der nordischen Declamation darüber eingebüßt werde.«⁴⁵ Panny dachte an eine internationale Vermarktung und ließ neben der deutschen Fassung Mohnikes noch das schwedische Original und eine dänische Übersetzung abdrucken.

42 Tegnér, *Die Frithjofs Sage*, Übers. Mohnike (1. Aufl.), S. IX.

43 Crusell, *Tio Sångar ur Frithjofs Saga*, S. 21.

44 Joseph Panny, *Wikingerbalk (des Seemanns Gesetze)*, 15^{ter} Gesang aus *Frithjof's Sage mit Benützung der Original Melodie* op. 35, Mainz u. a. 1832.

45 Tegnér, *Die Frithjofs Sage*, Übers. Mohnike (3. Aufl.), S. xLI f.

VIII. Frithjof kommer till Kung Ring.
(Efter gamla Scalas)

Mättligt fort.

Rösten.

Portepiano

*Kung Ring hans sätter hög bänk om julen och drack
nygöd, hos ha. nom satt hans drottning så hvet och rosen röd. Som vär och hört dem väl da man
såg bredvid kvar. ann, hon vär den friska vä ren den kulna höst var han.*

Abbildung 1: Bernhard Crusell, *Frithjof kommer till Kung Ring (Efter gamla Scalas)*, in: *Tio Sånger ur Frithjofs Saga*, Stockholm 1826, S. 21

Auch in der einzigen großdimensionierten oratorischen *Frithjof*-Vertonung vor Bruch findet sich in vergleichbarer Weise eine solch unmittelbare Bezugnahme auf Crusell. Es handelt sich um das 1856 vollendete und 1857 in Darmstadt uraufgeführte⁴⁶ »Dramatisches Gedicht« *Frithjof* für Soli, Chor und Orchester op. 72 von Carl Amand Mangold (1813–1889). Mangolds *Frithjof* ist – die Bezeichnung »Dramatisches Gedicht« verrät es bereits – im Grenzbereich zwischen oratorischen Werken und Oper angesiedelt. Der Klavierauszug enthält zahlreiche Anweisungen für eine szenische Aufführung.

46 Ursula Kramer, Art. »Mangold, Carl (Ludwig) Amand«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/370153>.

VI. *Vikingabalk.*

41.

Rösten.

Maestros.

Portepiano.

Nu han svälvade kring på det

öd-sti-ga haf, han för vi äa, som jagande folk; men för kämpar om bord skred han lagar och rådd. Vill du

kö-ra hans Vi-kin-ga balk?

Abbildung 2: Bernhard Crusell, Vikingabalk, in: Tio Sånger ur Frithiofs Saga, Stockholm 1826, S. 11

Zweite Abtheilung.

Eine reizende Gegend an der Küste Griechenlands. Frithjofs Schiff Ellida vor Anker. Frithjofs Gefährten und Schiffmannschaft (die Wikinger, Seefahrer) bei heitrem Spiel und Gelage.

N^o 19. Wikingerbalk.*) (Seemannsgesetz)

Allegro moderato. (♩ = 100.)



[...]

A Björn.



1. Breit kein Zelt ü. berm Schiff, such' kein La. ger im Haus, drin der
2. Kurz von Schaft ist der Ham. mer des sie. gen. den Thor, ei. ne

G. 5 Th.

*) Mit Benutzung der schwedischen Volksweise.

Abbildung 3: Carl Amand Mangold, *Wikingerbalk* (*Seemannsgesetz*), Nr. 19 aus dem »Dramatischen Gedicht« *Frithjof*, Darmstadt [1857], S. 108 (T. 1–4 und T. 19 f.)

Die mit *Wikingerbalk* (*Seemannsgesetz*) betitelte Nummer 19, mit der die »Zweite Abtheilung« des Werks eröffnet wird, ist in einer Fußnote mit dem Hinweis »Mit Benutzung der schwedischen Volksweise« versehen (Abbildung 3).⁴⁷ Bei der musikalischen Vorlage handelt es sich wiederum um Crusells »Wikingerbalk«-Melodie, die auch hier im Solopart über weite Strecken notengetreu zitiert wird, deren Herkunft für die Zeitgenossen wiederum auf der Hand lag und nicht weiter erklärt werden musste.

Diese Beispiele, die abseits des heute primär wahrgenommenen Höhenkamms der musikalischen Produktion im 19. Jahrhundert angesiedelt sind, zeigen eindrucksvoll, wie nicht nur nordische Stoffe, sondern auch musikalische Traditionen Skandinaviens – oder was man dafür hielt – im deutschsprachigen Raum eingeführt wurden, wie sie Popularität erlangten und wiederum Grundlage für Kompositionen wurden, die einen intertextuellen Komplex bildeten und ein internationales Publikum ansprachen.

⁴⁷ Carl Amand Mangold, *Frithjof. Dramatisches Gedicht nach Jesaias Tegnér mit Benutzung der Uebersetzungen von Monike [sic] und A. v. Helvig* op. 72, Darmstadt [1857] (Klavierauszug), S. 108.

Exkurs: *Frithjof* auf der Szene und *Frithjof* ohne Worte – Eckpunkte der musikalischen Vermittlung

Dass das Gattungsspektrum der *Frithjof*-Vertonungen in dem Zeitraum, in dem Bruch sich selbst mit dem Sujet beschäftigte, neben dem oratorischen Bereich bereits die wichtigsten sujetgebundenen Genres der Zeit erreicht hatte, vermögen Beispiele von teils namhaften Komponisten aus den Bereichen Musiktheater und symphonischer Instrumentalmusik zu illustrieren, von denen Bruch aber im Gegensatz zu den voranstehenden wohl keine Kenntnis hatte oder gar nicht haben konnte.

Bereits zwei Jahre vor Mangolds szenisch gedachtem »Dramatischen Gedicht« war die dreiaktige Oper *Frithjof* von dem bislang noch nicht erforschten Komponisten Rudolf Gervais (1815–1858) fertiggestellt worden, ein großdimensioniertes Werk, zu dem im Druck lediglich das Libretto von 1853 aus Königsberg überliefert ist,⁴⁸ wo auch für das Jahr 1856 Aufführungen dokumentiert sind.⁴⁹ 1861 schuf Bernhard Hopffer (1840–1877) mit der »Großen Oper« *Frithjof* in drei Aufzügen dann wenig später einen weiteren umfangreichen Beitrag zum Musiktheater. Das Textbuch stammt von Hopffers Bruder Emil, der später auch das Libretto zu Bruchs dritter Oper *Hermione* (1872) verfasste. In den Druck ging das Werk allerdings erst im Jahr der Uraufführung 1871 in Berlin⁵⁰ und somit drei Jahre nach Bruchs letzter kompositorischer Beschäftigung mit dem Stoff.

Am anderen Ende des Spektrums sujetbezogenen Komponierens finden sich in dieser Zeit zwei Projekte von Komponisten, die sich eng an Liszt und seinen programmgebundenen Konzeptionen der Symphonischen Dichtung orientierten.

Bei dem einen handelt es sich um den Fragment gebliebenen ersten Versuch Bedřich Smetanas (1824–1884) in dieser Gattung, mit der er sich nach seiner Übersiedlung in das schwedische Göteborg im Herbst 1856 intensiv auseinandersetzte. Wohl angeregt durch das neue kulturelle Umfeld seiner Wahlheimat entschied er sich sogleich für die Komposition eines Orchesterwerks *Frithjof Saga*, von dem Smetana im Januar 1857 allerdings nur 147 Takte ausarbeitete. Über das Stadium der Skizzen kam auch sein zweites – ebenfalls nordisch geprägtes – Orchesterwerk-Projekt *Schiffahrt der Wikinger* im April 1857 nicht hinaus.⁵¹

Zwei Jahre später nahm Felix Draeseke (1835–1913) in einer dramatischen persönlichen und künstlerischen Umbruchsphase das langwierige, sich bis 1865⁵² hinziehende Kompositionsvorhaben einer dreiteiligen »Tondichtung für Orchester« *Frithjof* WoO 7 in Angriff, ein Werk, das

48 Rudolf Gervais, *Frithjof, Oper in drei Akten von Erwin Schlieben*, Königsberg 1853 (Libretto).

49 Theaterzettel von zwei Aufführungen am 10. 1. und 15. 5. 1856 im Stadttheater Königsberg sind in der Theaterzettelsammlung Königsberg der Akademie der Künste Berlin überliefert; Verzeichnis abrufbar unter <kultur-in-ostpreussen.de/images/stories/AdK/Listen%201853-61/A%20-%20Datum%201856.pdf> (Stand: 22. 5. 2020).

50 Bernhard Hopffer, *Frithjof. Grosse Oper in drei Aufzügen. Dichtung von Emil Hopffer*, Berlin 1871 (Klavierauszug).

51 Vgl. Thomas Järmann, »Im Geiste Liszts und doch ganz anders. Bedřich Smetana komponiert seine ersten Symphonischen Dichtungen«, in: *Die Tonkunst* 8 (2014), S. 74–85, hier S. 74 f.

52 Martella Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke. Chronik seines Lebens* (= Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften 3), Bonn 1989, S. 221.

er zwar vollendete, das Zeit seines Lebens aber ungedruckt bleiben sollte.⁵³ Dass Draeseke mit der Komposition nicht an die Öffentlichkeit ging, mag weniger am Stoff gelegen haben als damit zusammenhängen, dass der zunächst flammende Parteigänger Wagners und Liszts nach der für ihn traumatisch verlaufenden 2. Tonkünstlerversammlung von 1861 in Weimar ab Oktober 1862 für mehrere Jahre ins selbstgewählte Schweizer Exil ging, das er selbst als »verlorene Jahre« bezeichnete⁵⁴ und das letztendlich zu einer ästhetischen Neuorientierung führte.⁵⁵ Wo Draeseke zur Zeit der Komposition aber noch die Stärken einer rein instrumentalen Nachdichtung des Frithjof-Stoffes sah, geht aus dem ausführlichen Vorwort hervor, das er dem Partiturmanuskript voranstellte:

Die Frithjof Saga ist das Liebes-Epos des Nordens, wie der Süden ein solches in Romeo und Julia gefunden. Genug der tragischen Momente entfaltend, schließt es doch dem letzterem ungleich, – versöhnend und erklärend mit der durch Opfer errungenen Wiedervereinigung der Liebenden. Aber dieser Wiedervereinigung vorangehen alle Seligkeiten und Verdammnisse die Liebe über den Sterblichen ausströmen kann; vernehmen wir doch von den zarten Lauten der entsagenden, Trennung und Unheil ahnungsvoll vorhersehenden Ingeborg bis zum Prasseln des durch Frithjofs Schuld entflamnten Baldur-Tempels,⁵⁶ einzig die Accente dieser höchsten menschlichen Leidenschaft. Diese Accente erklingen zu lassen und aus der Gruppierung solcher Klänge symphonische Tongemälde zu gestalten, müsste demnach die Aufgabe der Musik sein, wollte sie, ohne ihrer Schranken uneingedenk zu bleiben, dem Inhalte des nordischen Epos gerecht werden. Denn nur das Unausprechliche künstlerisch zu ermöglichen, Stimmungen darzustellen, auf Stimmungen zurückzuführen, kann ihre eigenste Aufgabe sein, will sie des gesungenen Wortes enttrathen. Die Darstellung äußerlicher Momente und Begebenheiten, zu welcher die episodenreiche Frithjof-Saga wol verführen mochte, mußte demnach unterbleiben, in

53 Das Partiturautograph wird in der Sächsischen Universitäts- und Landesbibliothek unter der Signatur Mus.7099-N-503 verwahrt und wurde erst posthum von Sigrid Brandenburg übertragen. Zuvor war für eine begrenzte Zeit ein Digitalisat abrufbar unter <digital.slub-dresden.de/fileadmin/data/353864382/353864382_tif/jpegs/353864382.pdf> (Stand: 4. 6. 2013), mit dem ich arbeitete. Den drei Sätzen sind folgende Hinweise zu den dargestellten Szenen vorangestellt: »I. Allegro con brio: Frithjof und Ingeborg – Liebesszene – Gewaltsame Trennung – Schmerzliche Resignation. leuchtende Hoffnung, Abschied« (S. 2); »II. Andante con moto: Herrannahen König Rings. Ingeborgs Klage. Wegführung der Verzweifelten. – Rückkehr und Hoffnungsseligkeit Frithjofs. Enttäuschung, Wut, Rache im Tempelbrand und der Verfluchung gipfelnd« (S. 23); »III. Allegro moderato: Frithjofs ruhelose Verbannung und Meerfahrt in hoffnungsloser Verzweiflung endend. – Vision des neubauten Baldur Tempels, Entlastung vom ihn bedrückenden Fluche, Verklärung seiner Liebesehnsucht. Wiedervereinigung mit Ingeborg.« (S. 57).

54 Vgl. hierzu ausführlich Gutiérrez-Denhoff, *Felix Draeseke. Chronik seines Lebens*, S. 45.

55 Vgl. Michael Wackerbauer, »»flüssig wie ein Strom, aber doch übersichtlich in seinem Aufbau«. Zur Kammermusik Felix Draesekes«, in: *Die Tonkunst* 13 (2019), S. 320–333, hier S. 320 f.

56 Draeseke verwendet – wie auch Bruch – die von der originalen Schreibweise »Balder« abweichende Alternative »Baldur« für den Namen des Gottes; die Variante wird in den Zitaten beibehalten.

leiser Anlehnung an die Hauptmomente der Heldensage, – durften nur die Herzensstim- mungen der beiden Liebenden je nach ihrer Entfaltung, Steigerung oder Niedersenkung vorgeführt werden.⁵⁷

Interessant für die weiteren Ausführungen ist, dass Draeseke mit der selektiven Herangehens- weise zugleich die Problematik umschiffte, den ganzen Handlungsbogen des umfangreichen Versepos musikalisch darzustellen, eine Problematik, mit der sich – wie noch zu zeigen ist – auch Bruch bei seinem zweiten Versuch, den Stoff musikalisch zu fassen, etwa zeitgleich be- schäftigte – mit ähnlichen strukturellen Überlegungen, allerdings im Rahmen eines oratori- schen Werkes. Werfen wir aber zunächst einen Blick auf Bruchs ersten Versuch.

***Frithjof* als Oratorium – Dokumente einer Annäherung bei Jensen und Bruch**

Nicht lange nach der Uraufführung von Carl Amand Mangolds auch szenisch umsetzbarem »Dramatischen Gedicht« *Frithjof* arbeiteten Ende der 1850er-Jahre etwa zeitgleich Max Bruch und der Komponist Adolf Jensen (1837–1879) an den ersten *Frithjof*-Oratorien im engeren Sinne.

Von Jensen sind in der Bayerischen Staatsbibliothek lediglich auf circa 1858 datierte Ma- nuscriptseiten zu einem Libretto-Abschnitt,⁵⁸ einem Particell⁵⁹ und einer begonnenen Partit- ur-Ausarbeitung⁶⁰ zu einer geplanten Nummer 2 »Der Abschied« überliefert, also zur achten Romanze Tegnér's. Jensen, der (wie wohl auch Gervais) schwerpunktmäßig in seiner Geburts- stadt Königsberg wirkte, war zu diesem Zeitpunkt als Kapellmeister an der neu gegründeten deutschen Oper in Kopenhagen engagiert, wirkte somit im skandinavischen Kulturbereich und stand im Kontakt mit Niels W. Gade,⁶¹ den Hiller im eingangs zitierten Text neben Bruch als einen der wichtigsten Protagonisten bei der Entwicklung neuer oratorischer Formen nennt.⁶²

Auch Bruch sollte mit seinem *Frithjof*-Projekt zunächst nicht zu einem Abschluss kommen. Allerdings entwickelte sich seine Beschäftigung mit dem Stoff zwischen 1857 und 1868 zu einem längerfristigen Vorhaben. Für die Bearbeitung des Librettos musste auch er eine Auswahl aus Tegnér's groß angelegtem Versepos treffen. Über die Jahre entstanden Textbücher für drei Kom- positionen, von denen allerdings die erste nicht über eine umfangreiche Entwurfsfassung hi- nauskam. Die beiden anderen wurden abgeschlossen und gingen in den Druck. Paul Mies hat sich 1970 erstmals und bislang am ausführlichsten mit der Entstehungsgeschichte in einem sehr

57 Partituroautograph, Rückseite des Titelblattes.

58 D-Mbs, Mus.ms. 10133, fol. 1^r, Digitalisat unter <daten.digital-e-sammlungen.de/~db/0008/bsb00085725/images> (Stand: 28. 5. 2020).

59 D-Mbs, Mus.ms. 10133, fol. 1^v–7^r, ebd.

60 D-Mbs, Mus.ms. 10132, Digitalisat unter <daten.digital-e-sammlungen.de/~db/0008/bsb00085726/images/> (Stand: 19. 5. 2020).

61 Vgl. Friedhelm Loesti, Art. »Jensen, Adolf«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/27477>.

62 Vgl. *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel, Band IV (1876–1881)*, S. 155.

lesenswerten Aufsatz⁶³ beschäftigt, der – neben den handschriftlichen Quellen Bruchs – auch für die folgenden Ausführungen grundlegend ist. Bei ihm findet sich bereits eine eingehende Beschreibung der Quellen mit den vorhandenen Datierungen Bruchs, ein Vergleich der Libretti mit der dichterischen Vorlage Tegnér's und eine Gegenüberstellung der unterschiedlichen Fassungen Bruchs in inhaltlicher und musikalischer Hinsicht. Diese Aspekte müssen hier daher nicht in aller Ausführlichkeit nochmals dargestellt werden. Im Rahmen einer musikalischen Stoffgeschichte, die um die besonders erfolgreichen Kompositionen Bruchs kreisen, soll in der vorliegenden Studie neben der Rekonstruktion einer nicht fertig ausgearbeiteten und daher nicht veröffentlichten ersten Fassung insbesondere eine Einordnung in das bereits angedeutete Gattungsspektrum vorgenommen werden.

Bruch's Particell – Rekonstruktion eines unvollendeten Oratoriums

An der ersten Fassung arbeitete Bruch zwischen 1857 und 1861, wobei es offenbar nicht zur Ausarbeitung einer Partitur kam. Im Max-Bruch-Archiv des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Universität zu Köln⁶⁴ werden hierzu (neben wenigen Skizzen) ein nicht ganz vollständig überliefertes Particell in Form eines Klavierauszuges mit einigen Instrumentierungshinweisen und ein Satz Singstimmen zu den Protagonisten Ingeborg, Frithjof, Björn und einer Tempeljungfrau sowie für einen achtstimmigen gemischten Chor verwahrt.⁶⁵ Separat findet sich in einem Manuskriptkonvolut zur zweiten Fassung auch ein Particell zu einer »Ouvertüre zu Frithjof«,⁶⁶ die allerdings der ersten Fassung zuzuordnen ist. Es ist davon auszugehen, dass Bruch die erste Fassung lediglich bis zu diesem Entwurfsstadium verfolgt hat. Die Anfertigung der Singstimmen, die nicht alle Teile des Werkes enthalten, legen nach Paul Mies die Vermutung nahe,⁶⁷ dass Bruch den weit gediehenen Entwurf im kleinen Kreis erprobte und anschließend eine weitere Ausarbeitung in dieser Form nicht mehr in Betracht zog.

63 Paul Mies, »Zur Entstehung des »Frithjof, Szenen aus der Frithjofsage von Esaias Tegnér« op. 23 von Max Bruch«, in: *Max Bruch-Studien. Zum 50. Todestag des Komponisten*, hrsg. von Dietrich Kämper (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 18), Köln 1970, S. 46–56.

64 Frank Hentschel sei für die unkomplizierte Bereitstellung von Reproduktionen des Quellenmaterials herzlich gedankt.

65 Sie sind dort (D-KNm) unter folgenden Signaturen zu finden: Particell: Br.autogr.2, Ingeborg: Br.autogr.2.1, Frithjof: Br.autogr.2.4, Björn: Br.autogr.2.3, Tempeljungfrau: Br.autogr.2.2, Chorstimmen: Br.autogr.2.5–2.18.

66 D-KNm, Br.autogr.3a. Neben dem Titel findet sich als Notiz »später Loreley Einleitung«, womit Bruch auf seine 1863 komponierte erste Oper verweist, in dessen Vorspiel der Anfang der Ouvertüre in veränderter Form einging, vgl. hierzu Mies, »Zur Entstehung«, S. 50f.

67 Vgl. ebd., S. 46.

| Nr. | Particell | | | Stimmen | |
|-----|----------------|-----------------|--|---------|---|
| | Nr. | Teil/Nr. | Kopftitel. Tempo | Nr. | Kopftitel. Tempo |
| 1 | 1 | | <i>Chor. Andante maestoso</i> | | [Stimmen fehlen] |
| 2 | II | | <i>Recit. Moderato</i> | | [Stimmen fehlen] |
| 3 | III | | <i>Ensemble. Allegro</i> | | [Stimmen fehlen] |
| 4 | 4 | | <i>Chor u. Solo. Andante cantabile</i> | III | <i>Chor der Tempeljungfrauen und Solo (Ingeborg). Andante cantabile</i> |
| | | I/4 | <i>Recit. u. Duett. Agitato</i> | 5 | <i>Recit. u. Duett. Agitato</i> |
| | | | <i>Duett. Animato</i> | IV | <i>Duett. Animato</i> |
| 5 | | | <i>Tempelbrand u. Zweikampf (= Finale 1. Teil) [Particell fehlt]</i> | | [Stimmen fehlen] |
| 6 | 7 korr in 6 | II/1 | <i>Marsch, Solo und Chor. Tempo giusto</i> | 7 | <i>Marsch, Solo und Chor. Moderato</i> |
| 7 | 7 | | <i>Auf der See. Leben auf und in den Wellen ... Adagio ma non troppo</i> | | [nur Orchester] |
| 8 | 8 | II/2 | <i>Wikingerbalk (Des Seemanns Gesetze).</i> | | [Stimmen fehlen] |
| 9 | 9 | II/3 | <i>Recit. Björn.</i> | IX | <i>Recit: Björn. (Tenor)</i> |
| 10 | 10 | II/4 | <i>Björn. Allegro energico</i> | X | <i>Solo mit Chor. Allegro energico</i> |
| 11 | | | [Particell fehlt] | | [Stimmen fehlen] |
| 12 | | | [Particell fehlt] | | [Stimmen fehlen] |
| 13 | | II/Ende | [Part. Fragment (nur letzte Seite)] | 12 | <i>Recit: und Solo mit Chor. Andante</i> |
| 14 | 14 | III/1 | <i>Ingeborg's Klage. Andante cantabile</i> | 13 | <i>Ingeborg's Klage. Andante cantabile</i> |
| 15 | 15 | III/2 | <i>Chor mit Solo. Grave</i> | 14 | <i>Chor u. Solo</i> |
| 16 | 16 | III/3 | <i>Recit. [u. Arie] Frithjof.</i> | 15 | <i>Recit. Andante</i> |
| 17 | 17 | III/4 | <i>Chor-Recit. (Die Priester). Andante molto maestoso</i> | | [Stimmen fehlen] |
| 18 | 18 | III/5 | <i>König Ring's Drapa. (Lob) Chor. Allegro maestoso</i> | | [Stimmen fehlen] |
| 19 | | | <i>Finale. Maestoso</i> | 18 | <i>Quartett mit Chor (aus dem Finale). Adagio ma non troppo [= Takte 251–306]</i> |

Tabelle 3: Erstfassung von Bruch's *Frithjof*: zusammenfassende Rekonstruktion des Aufbaus

Führt man Particell und Stimmen zusammen und berücksichtigt man die vorhandenen Marginalien mit Hinweisen auf verlorengegangene Nummern und Passagen, lässt sich der Aufbau dieser ersten Fassung weitgehend rekonstruieren. In der Übersicht (Tabelle 3), in der versucht wird, die

überlieferten Notentexte in einen sinnvollen Ablauf zu sortieren, sind in den Spalten »Particell« und »Stimmen« neben den originalen Kopftiteln und den Tempoangaben jeweils die in den Manuskripten zu findenden Zählungen angegeben, die weder vollständig vorhanden noch durchweg konsistent sind. Im Particell gibt es zwei Zählungen, von denen die eine das Werk in drei große Teile gliedert. Die linke Spalte wurde zur Zählung der einzelnen Nummern hinzugefügt.

Bruch hatte demnach ursprünglich ein umfangreiches Oratorium für sieben Solostimmen, gemischten Chor und Orchester konzipiert, das aus drei Teilen mit insgesamt 19 Nummern bestehen sollte. Es handelt sich um eine Abfolge von Chören, Arien, Rezitativen und Duetten, die teils innerhalb einzelner Nummern flexibel kombiniert werden. Deren Vielgliedrigkeit und formaler Abwechslungsreichtum lassen sich der detaillierten Ablaufskizze im Anhang 1 entnehmen, in der die Struktur der einzelnen Nummern mit Tempo- und Metrumangaben, den jeweils beteiligten Sängerinnen und Sängern sowie den Textincipits genau erfasst wird. Außerdem werden die in den Notenmanuskripten zu findenden Kommentare Bruchs und die Nummern der Romanzen, die neben Passagen freier Dichtung in das Libretto eingingen, wiedergegeben.

Für das Libretto der 19 Nummern wählte Bruch Verse aus 14 der 24 Romanzen Tegnér's aus, wobei er die Reihenfolge an einigen Stellen gegenüber der Dichtung veränderte. Die Teile 1–3, 6, 11 und 16–20 berücksichtigte Bruch nicht. Eine synoptische Gegenüberstellung von Libretto und Vorlage zeigt, dass Bruch Verse in Mohnikes Übersetzung teils wörtlich, teils in freier Adaption verarbeitete, darüber hinaus aber auch ganze Abschnitte neu dichtete. Trotz einiger Auslassungen entspricht der dramaturgische Bogen von Bruchs Textkompilation insgesamt der literarischen Vorlage mit dem versöhnlichen Schluss: Die letzten vier Nummern sind neben freigedichteten Phasen vor allem mit Versen aus den letzten vier Teilen von Tegnér's *Frithjof* gestaltet. Bruch versuchte also, in seinem ersten Anlauf, Tegnér's Dichtung in ihrem ideellen Gehalt weitgehend musikalisch umzusetzen.

Reduktion im Dienste der Fasslichkeit – Bruchs Komposition der Szenen aus der *Frithjof-Sage*

Einen anderen Weg schlug Bruch ein, als er sich drei Jahre später 1864/65 erneut mit dem *Frithjof*-Stoff beschäftigte. Bruch beschränkte sich nun auf eine wesentlich kleinere Werkgestalt aus sechs Szenen, in denen nur noch das zentrale Paar *Frithjof* und *Ingeborg* als Solisten und ein Männerchor in unterschiedlichen Funktionen auftreten, begleitet von einem großen symphonischen Orchesterapparat.⁶⁸

Wie aus einem Brief Bruchs an Rudolf von Beckerath vom 3. Februar 1867 hervorgeht, entstand das Textbuch nun in Zusammenarbeit mit Ludwig Bischoff (1797–1867), der für Bruch auch das Libretto zu einer nicht ausgeführten Oper über den schwedischen König *Gustav Wasa*,

68 Dem Partiturdruk kann man folgende Orchesterbesetzung entnehmen: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in A, 2 Fagotte, 2 Hörner in E, 2 Hörner in C, 2 Trompete in E, 2 Tenor-Posaunen, Bass-Posaune, Tuba, Pauken (C–G), Streicher (die Stimmungen der Bläser und Pauken beziehen sich auf die Tonart der 1. Szene; sie ändern sich in den späteren Szenen).

also zu einem weiteren nordischen Stoff, geschrieben hatte. Bruch teilte Beckerath mit, dass der »Frithjofstext« in der »jetzigen Form wesentlich seine [Bischoffs] Arbeit« sei, was allerdings weder im Druck des Librettos noch in einer der Notenausgaben vermerkt ist. Möglicherweise schätzte Bruch die eigenständige Leistung Bischoffs nicht hoch genug ein, denn er führte in dem Brief weiter aus, dass der Text »allerdings fast durchweg auf das Tegnér'sche Gedicht und den Tegnér'schen Wortlaut begründet« sei.⁶⁹ Vergleicht man das Libretto mit Tegnér's Dichtung, so lässt sich nur die erste der beiden Aussagen bestätigen. Anders als in der ersten Fassung gibt es hier tatsächlich fast keine zusätzlich hinzugefügten Verse. Allerdings wird Tegnér's Vorlage auch in der zweiten Fassung nur in Teilen wörtlich übernommen, über weite Strecken dagegen wiederum frei adaptiert. Als Grundlage diente neben Mohnikes Übersetzung nun auch die von Amalie von Helvig, aus der – in allerdings nur sehr geringem Umfang – einzelne Verse wörtlich Eingang fanden. Die Textanteile können wiederum der letzten Spalte der detaillierten Ablaufskizze im Anhang 2 entnommen werden.

Dass Bischoff, der zur Entstehungszeit Herausgeber der von ihm gegründeten *Niederrheinischen Musik-Zeitung* war,⁷⁰ einen besonderen Bezug zu Bruchs *Frithjof*-Szenen hatte, macht die Lektüre der sehr eingehenden Werkbesprechung deutlich, die er kurz nach der Uraufführung in seinem Periodikum veröffentlichte. Einleitend geht er ausführlich auf die Entscheidung für die neu gewählte oratorische Fassung ein, die er – im Rückblick auf Vorgängerwerke – an der Textgestalt des in Deutschland »geschätzt[en] und geliebt[en]« Stoffes festmacht:

Trotz der schönen lyrischen Ergüsse, die das Gedicht enthält, ist es doch im Ganzen so episch, dass es sich gegen eine dramatische Bearbeitung als Schauspiel oder als Operntext sträubt, zumal wenn diese den ganzen Inhalt des Gedichtes und den ganzen Zeitraum, welchen die Erzählung umfasst, in dramatische Handlung verwandeln wollen. Dieses Bestreben hat zu einigen Versuchen geführt, die hauptsächlich eben dadurch erfolglos geblieben sind, dass sie den ganzen Stoff in den Rahmen eines Drama's oder einer Cantate zwängen wollten. Eine Vermischung des Epischen mit dem Lyrischen durch das Auftreten eines Erzählers hielt der Componist mit Recht ebenfalls für durchaus ungeeignet für musicalische Darstellung.

Um diese Abwege zu vermeiden, wählte er eine Zusammenstellung der Hauptmomente der ersten Hälfte der Sage, genommen aus den ersten vierzehn von den vierundzwanzig Gesängen, welche sie bei Tegnér umfasst. Daraus bildete sich eine Cantate, welche in dramatisch-lyrischer Form ein Ganzes bildet, in welchem zwei Personen: Ingeborg (Soprano), Schwester König Helge's und Gattin des alten Königs Ring, und Frithjof (Bariton), Führer eines Wikinger-Schiffes und Held der Sage – auftreten und die Chöre der Gefährten Frithjof's, der Priester des Gottes Baldur und des Volkes den Hintergrund bilden.

69 Max Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, hrsg. von Petra Riederer-Sitte (= Musik-Kultur. Eine Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf 1), Essen 1997, S. 61.

70 Zu Ludwig Bischoff vgl. James Deaville, Art. »Bischoff, Ludwig«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/19621>.

Natürlich mussten Alle mehr oder weniger handelnd erscheinen, was Umbildungen einzelner Stellen und einige Zusätze zum Original-Texte nöthig machte.⁷¹

Bischoff scheint hier die Diskussionen zusammenzufassen, die er mutmaßlich bei der Neukonzeption des *Frithjof* mit Bruch führte. Zu den »erfolglosen« Versuchen zählte für die beiden neben den bereits aufgeführten Werken der großen vokalen Gattungen sicherlich auch Bruchs eigener erster Versuch, den man in seiner epischen Länge als missglückt ansah.

Wie oben bereits angedeutet, treffen sich Bischoff und Bruch im Bestreben, den lyrischen Gehalt herauszuarbeiten, im Kern mit den oben zitierten Gedanken, die Draeseke aus dem Blickwinkel der Neudeutschen etwa zur gleichen Zeit seiner Tondichtung *Frithjof* voranstellte, in der er der Verführung entsagend, die »äußerliche[n] Momente und Begebenheiten« der »episodenreiche[n] Frithiof-Saga« darzustellen, sich »in leiser Anlehnung an die Hauptmomente der Heldensage« auf die Vorführung der »Entfaltung, Steigerung oder Niedersenkung« der »Herzstimmungen der beiden Liebenden« konzentrierte.⁷²

Die Reduktion bedeutete zugleich einen Eingriff in den Ablauf von Tegnér's Dichtung: die zweite *Frithjof*-Vertonung Max Bruchs endet nicht glücklich mit der Vereinigung der beiden Liebenden, sondern katastrophal mit der Verbannung Frithjofs als Strafe für seine Einäscherung des Tempels. Zudem ließ Bruch die Vorgeschichte weg, deren Inhalt im Vorwort des Textbuches lediglich kurz skizziert wird:

König *Helge* bewahrt seine Schwester *Ingeborg*, die *Frithjof* liebt, in Baldur's Tempel und Hain vor fremdem Blick. *Frithjof* begehrt sie von ihm zum Weibe. Der König aber, der ihn haßt, weist ihn stolz zurück und, weil er den Hain Baldur's, wo er *Ingeborg* bei Nacht gesprochen, entweiht habe, verbannt er ihn, bis er vom *Jarl Anganthy* den verweigerten Tribut herbeischaffe. *Frithjof* vollbringt das Gebot und kehrt mit den tapfern Gefährten auf seinem Schiff *Ellida* zur Heimath zurück. (Scene I.)

Unterdessen hat *Helge* den alten König *Ring*, der um *Ingeborg* freite, verhöhnt. *Ring* besiegt ihn in der Schlacht, *Helge* flieht, verwüstet im Grimm *Frithjof's* Haus und Hof, und erkaufte sich den Frieden durch die Zusage von *Ingeborg* an *Ring*. Er entreißt ihr *Frithjof's* Armring, den er dem Gott Baldur weiht, und sendet die Maid, die sich dem Opfer für den Bruder fügt, in feierlichem Zuge dem alten Könige zu. (Scene II.)

Frithjof landet, findet seinen Hof verbrannt und seine Braut verkauft, erstürmt den Tempel und erschlägt *Helge*. Der Tempel geht in Flammen auf. Priester und Volk verdammen *Frithjof*. Er scheidet von der Heimath, vertraut sich von neuem dem blauen Meere und steuert mit den treuen Gefährten nach südlichen Zonen. (Scenen III.–VI.)⁷³

71 Ludwig Bischoff, »Scenen aus der Frithiof-Sage. Für Solostimmen, Männerchor und Orchester in Musik gesetzt von Max Bruch«, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 12 (1864), Nr. 50 (10.12.1864), S. 393 f.; Nr. 51 (17.12.1864), S. 401–403, hier S. 393.

72 Partituraautograph, Rückseite des Titelblatts.

73 Esaias Tegnér/Max Bruch, *Frithjof. Scenen aus der Frithjof-Sage für Männerchor, Solostimmen und Orchester* op. 23, Textbuch, Leipzig⁸ o. J., S. [3].

Für ein adäquates Verständnis des Werkes mussten die Zuhörer Tegnér's *Frithjof* kennen – und diese Kenntnis konnte Bruch von den bildungsbürgerlichen Adressaten seiner Komposition freilich erwarten.

Tatsächlich gingen in die sechs Nummern der *Frithjof*-Szenen nur Verse aus den mittleren Teilen von Tegnér's Dichtung in folgender Aufteilung ein (Tabelle 4):

| Nr. | Titel | Nummern bei Tegnér |
|------|-------------------------------------|--------------------|
| I. | Frithjofs Heimfahrt | 10, 12, 13, 15 |
| II. | Ingeborgs Brautzug zu König Ring | 12 |
| III. | Frithjofs Rache. Tempelbrand. Fluch | 12, 13, 14, 16 |
| IV. | Frithjofs Abschied von Nordland | 13, 14 |
| V. | Ingeborgs Klage | 9 |
| VI. | Frithjof auf der See | 15 |

Tabelle 4: Max Bruch: *Frithjof. Szenen aus der Frithjof-Sage*, Verzeichnis der Szenen mit Verweis auf die Textgrundlage bei Tegnér

Bruch schuf im zweiten Zugriff auf den Stoff ein neues Werk, das im Libretto nur punktuell Überschneidungen mit der ersten Fassung aufweist. Wie schon bei Paul Mies ausgeführt,⁷⁴ diente Tegnér's Versepos nun als eine Art Steinbruch, aus dessen Textbausteinen eine inhaltlich neu ausgerichtete Geschichte zusammengestellt wurde. So steht im Gegensatz zur ersten Fassung nun der Tempelbrand, der bei Tegnér von Frithjof versehentlich verursacht wurde, als Racheaktion im Zentrum des Werks mit der Konsequenz der Flucht des Protagonisten am Ende, die von Ingeborg in ihrem großen Soloauftritt beklagt wird, den Bruch nun an die vorletzte Stelle versetzte. Die starke Straffung geht also mit einer deutlichen Zuspitzung der Dramaturgie auf die emotional stärker belegten Szenen einher, die am Ende ihren Höhepunkt findet.

Wie aus der detaillierten Übersicht in Anhang 2 hervorgeht, gestaltet Bruch die einzelnen Nummern wiederum in abwechslungsreich zusammengestellten Szenenkomplexen aus Rezitativen, Arien und Chören, denen in den ersten beiden Nummern Orchestervorspiele vorangehen. Insgesamt ergibt sich eine deutlich übersichtlichere und damit leichter fassliche Struktur als in der ersten Version, mit der es auch musikalisch kaum Überschneidungen gibt. So entschied Bruch etwa, die prominente Klage Ingeborgs, mit der der dritte Teil der ersten Fassung eröffnet wird, sowohl textlich als auch musikalisch für die *Szenen* neu zu gestalten.

74 Vgl. Mies, »Zur Entstehung«, S. 49 f.

Kraftvolles Markenzeichen mit Tradition – Frithjofs »Wikingerbalk«

Da die wenigen musikalischen Korrespondenzen zwischen den beiden Fassungen bereits von Paul Mies thematisiert wurden,⁷⁵ soll in dem hier vorgenommenen übergreifenden Blick auf die Stoffgeschichte der Fokus auf eine Nummer gelegt werden, die sowohl in der Tradition der *Frithjof*-Vertonungen als auch bei Bruch eine herausragende Rolle spielte: der »Wikingerbalk«, in dem Frithjof sehr eindringlich und mit kriegerischer Rhetorik seine Gefährten beim Aufbruch auf des »Seemanns Gesetze« einschwört.

Anders als Joseph Panny und Carl Amand Mangold, die in den einzigen beiden oratorischen Vorgängerwerken, dem »Gesang« *Wikingerbalk* und dem »dramatischen Gedicht« *Frithjof*, auf die weithin bekannte Melodie Crusells zurückgriffen, um sich damit in einer Art Kulturtransfer auf eine »originale« nordische Musiksprache zu stützen, erfand Bruch ein eigenes Wikingerbalk-Thema, das in der ersten Fassung mehrfach Verwendung findet und in der zweiten Fassung sogar den abschließenden Höhepunkt bildet.

Bruch gestaltet den Kopf des Themas als markantes Signal in einprägsamer Rhythmisierung und Intervallstruktur, bestehend aus Terz-, Quint und Oktavsprüngen, eine Art Ruf, der erstmals als Hornmotiv zur Eröffnung des Oratoriums in der langsamen Einleitung der Ouvertüre erklingt (T. 9–14) und wenig später von einem Bläusersatz (mittleres System T. 23–29) aufgegriffen wird (Notenbeispiel 1).⁷⁶ Der Einsatz ist schon deshalb nicht zu übersehen, weil Bruch die Stelle im Notentext mit »Wikingerbalk« beschriftet hat.

Der Ruf klingt hier im Pianissimo noch wie von Fern und erschallt dann als Höhepunkt und Abschluss der Ouvertüre – wiederum im Particell entsprechend gekennzeichnet – in einem massiven »Blech«-Fortissimo in den letzten 32 Takten mehrfach in einem sich sukzessive steigernden Orchestersatz. Bruch spielt damit in der Ouvertüre, die er wohl erst nach Abschluss des Oratorien-Particells komponierte,⁷⁷ bereits eindrücklich auf den in der ersten Fassung zentral positionierten »Wikingerbalk« (Nr. 8 bzw. Nr. 2 des 2. Teils) an.

Auch diese Nummer wird von einem Instrumentalsatz eingeleitet, der den Titel »Auf der See. Leben auf und in den Wellen« trägt und in seinem ersten Teil, in dem wiederum das Wikingerbalk-Motiv intoniert wird, mit dem Beginn der Ouvertüre fast identisch ist.⁷⁸

75 Vgl. ebd., S. 50 f.

76 Wie bereits angemerkt, ging der Anfang der Ouvertüre in veränderter Form in das Vorspiel zu Bruchs erster Oper *Loreley* ein, wo auch eine Variante des Wikingerbalk-Motivs zu finden ist. Vgl. hierzu ebd., S. 50 f.

77 Die Ouvertüre ist am Ende des Manuskripts mit »März 1860« datiert (Br.autogr.3a, S. 17), die dem »Wikingerbalk« nachfolgenden Nummern 14, 16 und das Finale mit 5. 9. 1859, 5. 3. und 12. 3. 1860 (Brautogr.2, S. 126, 141 u. 190).

78 Die Abweichungen beschränken sich auf einen gestrichenen Takt in der Ouvertüre und die Tonartenwahl: Ouvertüre E-Dur, »Auf der See« Es-Dur. Die jeweils nachfolgenden schnellen Teile unterscheiden sich, werden aber durch drei nochmals übereinstimmende Takte im »Tempo 1^{mo}« mit der Anweisung »dolce« unterbrochen (Ouvertüre: T. 59–61, »Auf der See«: T. 68–70).

Adagio ma non troppo

Bläser

Bläser

Celli e Viol.

pp

f

decresc.

9

Corno

Wikingerbalk

pp

pp

15

segue

segue

p

22

dis

cres.

cres.

26

trem.

pp

pp trem.

Viol. Corno

Celli Fagotti

mf espress.

Notenbeispiel 1: Max Bruch, Particell des Beginns der Ouvertüre zur ersten Fassung des *Frithjof* mit dem Wikingerbalk-Thema, D-KNm, Br.autogr.3a, S. 1f. (T. 1–29)

Das Signal des »Blechs« aufnehmend setzen vier Soli aus dem vierstimmigen Männerchor anschließend zunächst im schlichten Unisono mit dem Wikingerbalk-Thema zu dem Text ein: »Auf dem Schiffe nicht zelt', und im Hause nicht schlaf'; es sind drinnen nur Feinde gestellt.« (Notenbeispiel 2).

Der Chor wird zwar später vorübergehend in einen vierstimmigen homophonen Satz verzweigt, der kurzzeitig sogar in imitatorische Strukturen gelockert wird, wenn unter lautmalerei-scher Einbettung die Lust an der stürmischen See artikuliert wird, doch bleibt die kraftvoll auftrumpfende Nummer insgesamt in ihrem massiv kriegerischen Gebaren ein streng koordinierter musikalischer Monolith im Zentrum des Werkes.

Diesen dramaturgischen Kulminationspunkt, der sich aufgrund der schlichten Faktur über weite Strecken problemlos von entsprechend konditionierten Rezipienten mit- oder nachsingen ließe, transferierte Bruch in der zweiten Fassung als finalen Höhepunkt an das Ende der *Scenen* – eben mit der Konsequenz der inhaltlichen Neuausrichtung eines unversöhnlichen Bruches Frithjofs mit seiner heimatlichen Umwelt.

In den Szenen der zweiten Fassung ist der »Wikingerbalk« in der letzten Nummer, die nun eigentlich weniger aufsehenerregend mit »Frithjof auf der See« überschrieben ist, zwar nicht titelgebend, doch wird der Gesang im einleitenden Chor *Andante maestoso* – wie in Tegnér's Dichtung – entsprechend angekündigt: »Und den Kämpfen an Bord gab er Satzung und Recht: Hört den Wikingerbalk!«

Wie in der ersten Fassung trifft Bruch aus den in 24 Strophen gegliederten 48 Langversen Tegnér's eine Auswahl aus den ersten 12 Versen, wobei die vertonten 8 Verse weitgehend mit denen aus der ersten Fassung übereinstimmen. Allerdings nimmt Bruch in den *Scenen* eine wirkungsvolle Dramatisierung der Nummer vor. In Tegnér's Versepos ist nicht explizit angegeben, wer im Wikingerbalk die mit Anführungszeichen gekennzeichneten Abschnitte direkter Rede spricht, die in Bruch's erster Fassung einfach vom Chor der Gefährten gesungen werden. In den *Scenen* ist es in stimmiger Weise Frithjof, der die Gesetze des Seemanns zunächst energisch und markant den Gefährten zuruft, die diese zur Verinnerlichung wiederholen. Für die ersten acht Verse, mit denen in beiden Fassungen der »Wikingerbalk« anhebt, greift Bruch in den *Scenen* auf die signalhafte Musik der ersten Fassung zurück, gewinnt aber durch die neue Rollenverteilung die Freiheit, die Musik zu Frithjofs Auftritt individueller und noch nachdrücklicher zu zeichnen. Bruch durchbricht im ersten Vers die regelmäßige gerade Periodik des ursprünglichen Chorsatzes (Notenbeispiel 2), indem er im Wikingerbalk-Thema die gehaltenen Noten auf die Silben »zelt'« und »schlaf'« im Wechsel mit den Bläserwürfen so lange erklingen lässt, dass die unbegleiteten Rufe Frithjofs jeweils Dreitaktgruppen einnehmen und somit eine weit in den Raum ausgreifende Wirkung entfalten (Notenbeispiel 3).

Wenn wenig später die Gefährten in schlichter Treue Frithjofs Worte in einem metrisch einheitlich getakteten Orchestersatz verinnerlichend wiederholen, findet sich diese Freiheit des Ausdrucks nicht: Bruch übernimmt hier die gleichmäßige Periodik der ersten Fassung.

Der Erfolg von Bruch's Neufassung des Frithjof-Stoffes basiert nicht nur auf einer leichter fasslichen Straffung der umfangreichen epischen Dichtung unter Reduzierung des beteiligten Personals. Wie an dieser dramaturgisch herausragenden Stelle exemplarisch zu sehen ist, arbeitet er auch die Protagonisten musikalisch deutlicher heraus und positioniert sie zudem

96 *sempre ffz e marcato*

4 Soli Auf dem Schif - fe nicht

99 zelt', und im Hau - se nicht schlaf'; es sind drin - nen nur

103 *p* Fein - - de ge - stellt; auf dem

sfz *mf*

Notenbeispiel 2: Max Bruch, »Wikingerbalk«, Einsatz des Chors der Gefährten mit dem Wikingerbalk-Thema in der ersten Fassung des *Frithjof*, Particell, D-KNm, Br.autogr.2, S. 93 f. (T. 96–105)

wirkungsvoller als in der weit weniger klar strukturierten ersten Fassung. Frithjofs tragischem Abgang als Klimax geht mit der Neukomposition von »Ingeborgs Klage« die wohl ergreifendste Nummer der *Scenen* unmittelbar voran, eine Neupositionierung, die das Wechselbad der Gefühle bei den Hauptfiguren in ihrer musikalischen Kontrastierung schärft, dabei aber die ursprüngliche Logik im Handlungsablauf bei Tegnér ignoriert.

Versöhnlicher Abschluss: Bruchs »Concert-Szene« *Frithjof auf seines Vaters Grabhügel*

Offensichtlich wollte Bruch das Ende des Dramas mitten im ursprünglichen Spannungsbogen von Tegnér's Epos nicht so offen und unversöhnlich stehen lassen, denn er komponierte 1868,⁷⁹ also vier Jahre nach Vollendung der zweiten Fassung, in einem dritten Zugriff auf den Stoff eine Art Nachwort zu den *Scenen aus der Frithjof-Sage* – die einzelne »Concert-Szene« *Frithjof auf seines Vaters Grabhügel* op. 27⁸⁰ für Bariton-Solo, Frauenchor und Orchester,⁸¹ in der der glückliche Abschluss angebahnt wird: In der Hoffnung auf Versöhnung, die bei Tegnér in der darauffolgenden letzten Nummer des Versepos gelingt, will Frithjof den Tempel Balders wieder aufbauen.

Blickt man auf die Besetzung, so scheint die neue Szene, deren genaue Entstehungsgeschichte noch zu erforschen ist, nur in einem losen Zusammenhang mit den vorangehenden gedacht zu sein: Neben Frithjof ist anstelle eines Männerchors nun ein dreistimmiger Frauenchor der »Lichtelfen« besetzt, womit eine zusammenhängende Aufführung beider Werke nicht eben erleichtert wird. Wie aus dem Folgenden hervorgeht, war dies für eine adäquate Darstellung der Szene, die bereits Bestandteil der ersten Fassung war, allerdings unumgänglich.

Bruch selbst stellt in einem Brief vom 18. Juni 1869 an Laura von Beckerath auf eine etwas kryptische Weise eine Verbindung zu seiner früheren Beschäftigung mit dem Stoff her, indem er schreibt: »Heute schicke ich vorläufig [...] die soeben erschienene Scene: Frithjof auf seines Vaters Grabhügel. [...] Sie gehört eigentlich in die Frithjof-Zeit hinein, aber hier und da, z. B. am Schluss, ist wohl ein tieferer Ton anzuschlagen.«⁸² Wie schon aus dem oben zitierten Brief an Rudolf von Beckerath hervorgeht, ist davon auszugehen, dass das Ehepaar bestens mit

79 In einem Brief an Laura von Beckerath kündigt Bruch am 23. März 1868 an, dass seine »Grabhügelszene« »zum Herbst als op. 27« erscheine, s. Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 67. Dass sich der Druck tatsächlich bis zum Frühjahr verzögerte, geht aus einem späteren Brief an die Adressatin und ihren Ehemann Rudolf vom 15. März 1869 hervor, in der Bruch meldet, dass »die Revision der Grabhügelszene op. 27 [...] vorige Woche zum Stich abgegangen« seien, s. ebd., S. 78.

80 Gewidmet ist das Werk im Partiturdruk dem befreundeten Sänger Max Staegemann, der schon bei frühen Aufführungen der *Frithjof*-Szenen mit großem Erfolg den Part des Protagonisten interpretierte, vgl. etwa die Rezension »Drittes Concert des rheinischen Sängervereins in Crefeld am 27. August 1865«, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 13 (1865), Nr. 36 (9. 9. 1865), S. 283–285, hier S. 284 f.

81 Die Orchesterbesetzung entspricht im Umfang derjenigen in den *Frithjof*-Szenen: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 2 Hörner in Es, 2 Hörner in F, 2 Trompeten in Es, 2 Tenor-Posaunen, Bass-Posaune, Tuba, Pauken (Es, B) und Streicher, vgl. Max Bruch, *Frithjof auf seines Vaters Grabhügel. Concert-Szene*, für Bariton-Solo, Frauenchor und Orchester, Text aus Esaias Tegnér's *Frithjofsage* op. 27 (Partitur), Breslau [1869].

82 Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 82.

Bruchs *Frithjof*-Plänen vertraut und wohl auch über die erste Fassung informiert war. In dem handschriftlichen Particell findet sich dort die Grabhügel-Szene in der Mitte des dritten Teils als dritte Nummer ohne Überschrift⁸³ zu einem Text, der weitgehend mit dem Libretto der »Concert-Scene« übereinstimmt. In der ersten Fassung verwendet Bruch aus den 16 Strophen Tegnér's überwiegend wörtlich Verse aus den Strophen 7, 8, 10 und 15, in denen Frithjof an das Grab herantritt, seinen Vater ratsuchend anruft, wie er den Frevl an Balders Tempel sühnen könne, und als Botschaft von den »Schild- und Zeitjungfrauen«, die zuvor als »Nornen mit dem Runenschild« beschrieben werden, zu verstehen bekommt: »Den Tempel Balders soll ich wieder bauen«. ⁸⁴ Während bei Tegnér neben dem Erzähler nur Frithjof spricht, dramatisiert Bruch die Nummer in einer Rollenverteilung zwischen Frithjof und den Frauenstimmen des Chors, die nun selbst in der Rolle der Jungfrauen entsprechend verkünden: »Frithjof! Den Tempel Baldurs sollst du wieder bauen« (T. 116–122).

In der »Concert-Scene« übernimmt Bruch dieses Konzept, für das er eben einen Frauenchor und keinen Männerchor wie in den *Frithjof*-Szenen benötigt, greift mit kleinen Modifikationen auf die oben beschriebene Versauswahl der ersten Fassung zurück und erweitert sie um Tegnér's 16. Strophe mit den Schlussworten »Hier will ich träumen von Menschenhass, und ew'ger Göttermilde!«, in die er – den glücklichen Ausgang des Versepos antizipierend – bereits den Chor einwerfen lässt: »Heil dir, Frithjof! Baldur ist versöhnt!« und damit Tegnér's abschließende Romanze in aller Kürze mit abhandelt.

Auch wenn Bruch in dem oben zitierten Brief eine gewisse Distanz zu seinen früheren *Frithjof*-Vertonungen anklingen lässt, scheint ihn das ursprüngliche kompositorische Konzept der Szene in der ersten Fassung doch so weit überzeugt zu haben, dass er in der »Concert-Scene« darauf zurückgriff. Vergleicht man die Partitur, besser noch den Klavierauszug mit dem Particell der ersten Fassung (vgl. hierzu die ausführlichen Ablaufskizzen in den Anhängen 1 und 3), so erkennt man unschwer die Parallelen in der Disposition der Rezitative und ariosen Teile mit den korrespondierenden Metrumwechslern. Zwar ist die Neufassung durch ein Orchestervorspiel ergänzt und die instrumentalen Anteile sind größer, doch lässt sich über weite Strecken der Orchestersatz der »Concert-Scene« bereits im Particell identifizieren. Der Gesangspart ist teils neu, teils in ähnlicher Rhythmisierung diastematisch neu gestaltet. Es finden sich aber auch direkte Übernahmen aus der ersten Fassung, wie etwa im Orchestervorspiel zur Arie »Du schweigst Vater«, in der Frithjof auch eingangs mit gleicher Melodik zu singen beginnt. Ohne Vorlage arbeiten musste Bruch bei der Gestaltung des eindrucksvollen Schlusses zu dem ergänzten Text, in dem Frithjof zunächst emphatisch »con fuoco« seine wiedergewonnene Hoffnung artikuliert, bevor sich die Musik ganz zurücknimmt, um der »Göttermilde« und der »Versöhnung« mit Balder Ausdruck zu verleihen – wohl der »tiefer[e] Ton«, der nach Bruch im oben zitierten Brief am Schluss »anzuschlagen« sei.

83 Particell S. 132–141. Die erste drei Seiten sind durchgestrichen und die Takte 97–146, die wohl auf zwei herausgelösten Blättern notiert waren, fehlen, lassen sich aber anhand der vorhandenen Stimmabschriften rekonstruieren.

84 Tegnér, *Die Frithiofs Sage*, Übers. Mohnike (3. Aufl.), S. 156.

Mit der »Concert-Scene« schuf Bruch einerseits eine inhaltliche Abrundung der *Frithjof*-Szenen und realisierte andererseits ein eigenständiges Werk, in dem schon mit der Besetzung des Chors der »Lichtelfen« ein ganz anderer Ton etabliert wird. Deren Einsatz mit der Aufforderung, den Tempel wieder aufzubauen, ist in der Partitur mit dem Hinweis auf eine optische Vision verbunden, die man auch als Aufforderung zu einer szenischen Unterstützung lesen kann. In Klammern steht da über den Chorstimmen: »Das Bild des verbrannten Tempels erscheint in der Luft« (T. 135). Ob diese Regieanweisung etwa im Rahmen einer halbszenischen Aufführung tatsächlich einmal umgesetzt wurde, wäre zu klären.

Mit der Fragmentierung zum Durchbruch – Szenen einer Erfolgsgeschichte

Weite Verbreitung sollten vor allem die sechs *Scenen aus der Frithjof-Sage* erfahren, die von Anfang an ein durchschlagender Erfolg waren. Die Uraufführung fand im Rahmen eines Festkonzerts zum 25-jährigen Bestehen des Männergesangsvereins »Concordia« am 20. November 1864 noch aus dem Manuskript in Aachen statt⁸⁵ und bot Bruch eine frühe wichtige Gelegenheit, auch als Dirigent vor eine größere Öffentlichkeit zu treten.⁸⁶ Dem Anlass gemäß konnte Bruch bei der Aufführung des Werkes mit einer großen Zahl an Mitwirkenden rechnen, die auch sehr genau dokumentiert wurde:

In den beiden Concerten am 20. und 21. November dieses Jahres zur fünfundzwanzig-jährigen Jubelfeier wirkten im Chor, ausser der Concordia, die gegenwärtig von ihrer ursprünglichen Mitglie­derzahl 20 bis zu 115 Sängern angewachsen ist, mit: aus Aachen die Liedertafel (72), Orphea (44), Sängerverein (23), Harmonia (22); aus Burtscheid David-Verein (33), Cäcilien-Verein (7); aus Düren die Concordia (20), aus Eschweiler der Liederkrantz (30), aus Gladbach der Liederkrantz (25). Im Ganzen 87 I. Tenor, 88 II. Tenor, 116 I. Bass, 100 II. Bass = 391 Sänger. Das Orchester zählte 30 Violinen, 10 Bratschen, 10 Violoncelle, 7 Contrabässe, zusammen 75 Instrumentalisten – Im Ganzen war also die Ausführung das Werk einer Versammlung von 472 Mitwirkenden.⁸⁷

Damit ist auch die Zielgruppe definiert, die Bruch bei der Konzeption des Werkes mitzudenken hatte und die auch die weitere Rezeptionsgeschichte bis ins 20. Jahrhundert hinein prägte: große Laienchöre, wie sie sich insbesondere auf den gigantischen Sängerfesten der Zeit

85 o. A.: »Der Männer-Gesangsverein »Concordia« in Aachen«, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 12 (1864), Nr. 48 (26. 11. 1864), S. 377–380, hier S. 379.

86 Wie aus einem Brief von Bruchs Mutter Wilhelmine an ihren Sohn vom 9. August 1863 hervorgeht, scheute sich Bruch wohl zunächst, das Dirigtat zu übernehmen und musste überredet werden. Wilhelmine äußert in dem Brief die Überzeugung, dass Bruch »damit den besten, lohnendsten Dirigenten-Anfang machen« würde und verweist auf die geringen »Directions-Schwierigkeiten« bei dem Werk sowie auf die allgemeine Erwartung, dass er sein Werk in Aachen selbst leite, zitiert nach: Christopher Fifield, *Max Bruch. Biographie eines Komponisten*, Zürich 1990, S. 50.

87 o. A.: »Der Männer-Gesangsverein »Concordia« in Aachen«, S. 378.

zusammenfanden und ein breites Publikum ansprachen. Exemplarisch sei auf zwei dieser Veranstaltungen verwiesen, zu denen Zahlen überliefert sind: So wurde *Frithjof* etwa zur Eröffnung des »Zweiten deutschen Sänger-Wettstreits« in Frankfurt am Main am 3. Juni 1903 in Anwesenheit des Kaisers von tausend Sängern dargeboten⁸⁸ und im Vorfeld von Bruchs 80. Geburtstag wurde das Werk unter Beteiligung von 1300–1400 Sängern und einem Orchester mit circa 200 Musikern aufgeführt.⁸⁹ *Frithjof* hielt auch sogleich Einzug in die großen Häuser, etwa bei zwei Konzerten des Universitäts-Gesangsvereins der Pauliner im Leipziger Gewandhaus am 13. Februar⁹⁰ und 2. März 1865,⁹¹ bei einer Aufführung »mit den vereinigten Vereinen« Kölns im Gürzenich,⁹² oder mit 200 Sängern des Akademischen Gesangsvereins und dem »Kaiserlichen Orchester« vor 2000 Zuhörern im Wiener Redoutensaal am 25. März des Jahres.⁹³ Die Liste der dokumentierten Aufführungen ist lang und umfasst nicht nur eine Vielzahl an größeren Städten im deutschsprachigen Raum,⁹⁴ sondern – der Beliebtheit des Sujets entsprechend – auch Aufführungsorte im benachbarten europäischen Ausland wie Paris (1865⁹⁵ und 1867⁹⁶), Amsterdam

88 Bruch in einem Brief an Maria Zanders vom 12. 5. 1903, auszugsweise zitiert in Fifield, *Max Bruch*, S. 280.

89 Vgl. ebd., S. 311.

90 S. B. [Selmar Bagge], »Leipzig«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1865), Nr. 8 (22. 2. 1865), Sp. 139; »O. P.«, »Aus Leipzig. Den 15. Februar 1865«, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 13 (1865), Nr. 8 (25. 2. 1865), S. 62 f.

91 Brief Bruch an Rudolf von Beckerath vom 9. 3. 1865, in: Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 48; S. B. [Selmar Bagge], »Leipzig«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 3 (1865), Nr. 10 (8. 3. 1865), Sp. 172 f.

92 Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 48; Michael Jarczyk: *Die Chorballade im neunzehnten Jahrhundert. Studien zu ihrer Form, Entstehung und Verbreitung* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 16), München 1978, S. 169.

93 Brief Bruch an Rudolf von Beckerath vom 29. 3. 1865, in: Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 48; Brief Bruch an Ernst Pasqué, in: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel (1826–1861). Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, hrsg. von Reinhold Sietz (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 70), Köln 1968, S. 109; Eduard Hanslick, »Singvereine« [»Frithjofs-Scenen« von Max Bruch], in: *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien 1870, S. 345–347; o. A.: »Wien« [Ankündigung des Konzerts des Wiener Akademischen Vereins am 25. März 1865], in: *Niederrheinische Musik-Zeitung* 13 (1865), Nr. 12 (25. 3. 1865), S. 96.

94 Über die genannten Städte und Konzerte hinaus konnten durch Auswertung einschlägiger Musikzeitschriften der Zeit, Bruchs Korrespondenz und Jarczyks Studie zur Chorballade in den ersten Jahren Aufführungen dokumentiert werden in Barmen (1865), Krefeld (Festkonzert des »Rheinischen Sängervereins« 1865), Koblenz (1865), Köln (1866), Bremen (»Neue Liedertafel« 1866), Elberfeld (»Liedertafel« 1866), Hannover (1866), Salzburg (Mozarteum mit »Singakademie« und »Liedertafel« 1866), Leipzig (9. Gewandhauskonzert 1866), Bielefeld (»Arion« und »Liedertafel« 1867), Regensburg (»Liederkranz« 1867), Halle (zum 3. Mal 1867), Jena (»Akademischer Gesangsverein« 1867), Koblenz (3 Szenen 1867), Mannheim (Leitung Bruch 1867), Heidelberg (»Instrumentalverein« 1867), Köln (9. Gesellschaftskonzert im Gürzenich 1867), Hamburg (Philharmonisches Konzert 1867), Bremen (1867), Rostock (»Liederkranz« 1867), Zürich (»Musikfest« 1867), Esslingen (1867), Laibach (»Philharmonische Gesellschaft 1867), Salzburg (drei Mal im Jahr 1867), Gera (»Liedertafel« 1867), Zittau (»Liedertafel« 1867), Sondershausen (»Männergesangsverein« 1867), Braunschweig (»Hofopernchor« 1868), Frankfurt am Main (»Liederkranz« 1868), Gera (»Musikverein« 1868) und Weimar (»Singakademie« 1868).

95 Brief Bruch an Rudolf von Beckerath vom 16. 10. 1870, in: Fifield, *Max Bruch*, S. 121.

96 Ebd., S. 77.

(1866)⁹⁷ oder Utrecht (1868).⁹⁸ 1883 präsentierte Bruch das Werk auch auf seiner Konzertreise in den USA.⁹⁹

Bruchs freier kompositorischer Umgang mit dem fragmentierten Stoff in den beiden vollendeten Kompositionen lud auch zu einem flexiblen aufführungspraktischen Einsatz einzelner Nummern der sechs *Frithjof*-Szenen ein, wobei sich insbesondere »Ingeborgs Klage«, zu der ein separater Druck erschien,¹⁰⁰ einiger Beliebtheit erfreute.¹⁰¹ Bruch selbst hatte diesbezüglich offenbar keine Vorbehalte, wie aus der Ankündigung eines von ihm geleiteten Konzerts am 22. Februar 1867 in Koblenz hervorgeht, in dem er »drei Szenen aus Frithjof« in eines der seinerzeit üblichen gemischten Programme integrierte.¹⁰²

Frithjof nach Bruch

Der Stoff sollte auch in den nächsten Jahrzehnten eine größere Zahl an Kompositionen in unterschiedlichen Gattungsbereichen hervorbringen, von denen allerdings keine einen annähernd so großen Erfolg hatte wie Bruchs *Scenen*. Überblickt man den Werkbestand, der noch zu Bruchs Lebzeiten entstand, dessen Todesjahr etwa mit der politischen Wendezeit des Ersten Weltkriegs zusammenfällt, so lassen sich neben einer größeren Zahl an Vokalwerken wiederum reine Instrumentalwerke mit programmatischen Titeln in verschiedenen europäischen Ländern dokumentieren. Hierzu zählen teils zyklisch angelegte Charakterstücke für Klavier,¹⁰³ die bis 1875 entstandene *Frithjof-Symphonie* op. 22 des Berliner Komponisten Heinrich Hofmann (1842–1902) – mit den vier programmatischen Satztiteln »Frithjof und Ingeborg«, »Ingeborgs Klage«, »Lichtelfen und Reifriesen (Intermezzo)« und »Frithjofs Rückkehr«¹⁰⁴, die nach ihrer Veröffentlichung im Jahr 1874 zu den meistgespielten symphonischen Werken im deutschsprachigen Raum gehörte –,¹⁰⁵ zwei Programm-Ouvertüren von Théodore Dubois (1837–1924)¹⁰⁶

97 Brief Bruch an Rudolf von Beckerath vom 23. 10. 1865, in: Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 57.

98 Jarczyk, *Die Chorballade im neunzehnten Jahrhundert*, S. 170.

99 Fifield, *Max Bruch*, S. 199.

100 Max Bruch, *Ingeborg's Klage*, Leipzig o. J.

101 Fifield, *Max Bruch*, S. 50.

102 In dem Konzert kam aus seinem ersten Violinkonzert auch nur das *Adagio* zur Aufführung, vgl. Brief an Rudolf von Beckerath vom 11. 2. 1867, in: Bruch, *Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, S. 62 f.

103 Vgl. etwa Jan van Boom, *Fritiof på hafvet tonmålning för piano* [= Frithjof auf dem Meer, Tongemälde für Klavier] op. 22, Kopenhagen o. J. (ein Zyklus in sechs Sätzen mit programmatischen Titeln); J. M. Rosén, *Frithjof und Ingeborg* op. 149, in: *Die drei letzten Melodien*, Hamburg [ca. 1879]; Carl Venth, *Frithjof u. Ingeborg. 5 Charakterstücke nach der Frithjof-Sage*, Leipzig [ca. 1891].

104 Heinrich Hofmann, *Frithjof. Sinfonie für grosses Orchester* op. 22, Berlin [ca. 1875].

105 Rebecca Grotjahn, Art. »Hofmann, Heinrich Karl Johann«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/26741> (Stand: 25. 5. 2020).

106 Théodore Dubois, *Ouverture de Frithjof*, Paris 1894.

und Siegfried Salomon (1816–1899),¹⁰⁷ das Konzertstück für Orchester *Frithjof's Meerfahrt* von Johan Wagenaar (1862–1941)¹⁰⁸ von 1885 und die um 1890 komponierte »Légende scandinave« *La Fiancée de Frithjof!* von Clémence de Grandval (1828–1907).¹⁰⁹

Unter den Vokalwerken dominieren neben Liedern, Gesängen und Chören¹¹⁰ eine überraschend große Zahl an Opern, deren inhaltlicher Aufbau noch zu untersuchen ist. Zu nennen wären neben einem Fragment gebliebenen Versuch von Zdenek Fibich (1850–1900) aus dem Jahr 1874¹¹¹ die vollendeten Opern *Ingeborg* (bis 1878) von Paul Friedrich Wilhelm Geisler (1856–1919),¹¹² *Frithjof* (bis 1881) von Eduard Ringler (1838–1914),¹¹³ *Fritjof* (bis 1884) von Richard Zöllner (1854–1941),¹¹⁴ *Frithjof-Saga* (1894/95) von Elfrida Andrée (1841–1929),¹¹⁵ *Fritjof* (1895) von Cornelis Doppler (1870–1939)¹¹⁶ und *Frithjof* (1890er-Jahre) von Jørgen Malling (1836–1905)¹¹⁷, die wiederum ein internationales Interesse an dem Stoff dokumentieren.

Das Konzept der Szenenfolge – ein oratorischer Seitenweg

Eigenartig schmal und auf interessante Weise einseitig nimmt sich der überlieferte Werkbestand im Bereich der oratorischen *Frithjof*-Vertonungen in den Jahrzehnten nach Bruch aus, der sich nach derzeitiger Kenntnis nur aus zwei weiteren Kompositionen zusammensetzt: Beide entsprechen Bruchs erfolgreichem Konzept eines Arrangements ausgekoppelter Szenen und beide verdeutlichen dies auch in ihrer Betitelung.

107 Siegfried Salomon, *Ouverture du poème Frithjof's-Saga de Esaias Tegner* op. 13, Hamburg/Leipzig o. J.

108 Johan Wagenaar, *Frithjof's Meerfahrt. Concertstuk voor orkest* op. 5, Amsterdam 1998.

109 Clémence de Grandval, *La Fiancée de Frithjof! Légende scandinave, poésie de Ch[arles] Grandmougin*, Paris [1891].

110 Vgl. etwa Joseph Gabriel Rheinberger, *Ingeborgs Klage*, Nr. 4 aus: *Vier Gesänge* op. 22, Leipzig [1869]; Maud de Valérie White, *Frithjof's Gesang*, in: *Maude Valerie White's Album of German Songs*, Boston [1885]; Gustav Weber, *Frithjof's Abschied von der Heimat*, in: *Altdeutsche Volkslieder für Männerchor gesetzt*, Leipzig 1899; Carl Banck, *Ingeborgs Klage*, Nr. 1 aus den *Romanzen* op. 15, Berlin o. J.; Julius Weismann, *Grabhügel*, Nr. 3 aus: *Zehn Lieder* op. 6; Georg Hild, *Grabhügel*, Nr. 2 aus: *3 Gesänge* op. 11, München 1905; Joseph Marie Antoine Kerbosch, *Fragment aus Tegnér's Frithjof-Sage*, Nr. 5 aus: *Fünf Gesänge für Bariton und Klavier*, Amsterdam 1923.

111 Vgl. die digitalisierte Karteikarte in der *Česká divadelní bibliografie 1851–1990*, aufrufbar unter <[147.231.80.206/divatav/katalog/listek/8e0dbb2df74bceb719e2c031acd2doe8.6](https://divatav/katalog/listek/8e0dbb2df74bceb719e2c031acd2doe8.6)> (Stand: 20. 7. 2020).

112 Paul Friedrich Wilhelm Geisler, *Ingeborg. Oper in 3 Aufzügen nach dem Drama Frithjof von Peter Lohmann*, Berlin u. a. [1879].

113 Eduard Ringler, *Frithjof. Große Oper in vier Akten und einem Vorspiel* [Libretto von Anna von Moor], Nürnberg [1889].

114 Richard Zöllner, *Fritjof. Romantische Oper in drei Aufzügen*, Köln/Leipzig [1890].

115 Elfrida Andrée, *Frithjof-Saga. Oper in vier Akten* [Libretto von Selma Lagerlöf], Göteborg 1899.

116 Cornelis Doppler, *Frithjof* [Oper in 3 Akten, Libretto nach B. Bueninck], s. <musicalics.com/fr/compositeur/Cornelis-Doppler/Frithjof> (Stand: 20. 7. 2020).

117 Jørgen Malling, *Frithjof. Oper in 3 Akten*, Libretto-Druck: München [1890er-Jahre], Autograph: Libretto von Emma Klingensfeld, Ms. Kludt. Autogr., DK-Kk, Signatur: Jørgen Mallings Samling 1a, C 4°; Partitur: *Fritjof* Ms. Autogr. Fragment, DK-Kk, Signatur: Jørgen Mallings Samling No 1b, C Fol.; *Frithjof* for Solostemmer og Korstemmer Ms. Autogr., DK-Kk, Signatur: Jørgen Mallings Samling No 1c, C; *Frithjof* for Orkesterstemmer. (Viola, Cello, Basso mangle.) Ms. Autogr., DK-Kk, Signatur: Jørgen Mallings Samling No 1d, C.

Die frühere der beiden entstand nicht lange nach Bruchs »Concert-Scene« *Frithjof auf seines Vaters Grabhügel*, blieb allerdings unveröffentlicht und stammt vom komponierenden Grafen Friedrich Ernst zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg (1837–1915), der das Werk, das zumindest einmal in größerem Rahmen am 24. April 1874 auf der »großherzoglich darmstädtischen Hoftheaterbühne«¹¹⁸ zur Aufführung kam, auf dem dekorativ gestalteten Titelblatt des handschriftlichen Klavierauszugs mit »Scenen aus Tegnér's Frithiof Sage«¹¹⁹ betitelte. Friedrich Ernst wählte in vertauschter Reihenfolge lediglich die Romanzen 14 (»Frithjof landflüchtig«), 8 (»Der Abschied«) und 9 (»Ingeborgs Klage«) Tegnér's für das groß orchestrierte Werk aus, das er – wie Bruch – für die beiden Soli Ingeborg und Frithjof sowie einen Männerchor konzipierte. Inwieweit Bruch hier über die äußerlich feststellbaren Entsprechungen hinaus als Vorbild diente, wird in weiterführenden Studien zu untersuchen sein.

Weit aufschlussreicher ist diesbezüglich ein abschließender Blick auf die wohl in den 1880er-Jahren entstandene zweite Komposition aus der Feder von Johann Gustav Stehle (1839–1915), bei der dies tatsächlich der Fall gewesen zu sein scheint – das legt jedenfalls der vielsagende Titel *Frithjof's Heimkehr. Neun neue Scenen aus der Frithjof-Sage* op. 64 nahe. Stehle, der wohl in keiner persönlichen Verbindung mit Bruch stand, war Domkapellmeister in St. Gallen und wird vor allem als Vorreiter des Cäcilianismus in der Schweiz wahrgenommen.¹²⁰ *Frithjof* gehört zu den Werken, die davon unberührt entstanden sind, dafür aber bezüglich der Stoffauswahl offenbar an Bruchs *Frithjof*-Szenen ankoppeln mit den neun Nummern »Im Südmeer«, »Der Königin Klage«, »Beim Julfest«, »Die Eisfahrt«, »Trübe Stunde. (Frithjofs Klage)«, »Auf der Jagd«, »Ring's Drapa. (Totenchor)«, »Entsöhnung« und »Die Königswahl«. Wie Bruch gibt auch Stehle im Textbuch und im Klavierauszug eine kurze Inhaltsbeschreibung:

Frithjof, der nach seiner Verbannung von der Heimat im Südmeere Glück, Gold und Ruhm gefunden, wird von unbesiegbarem Heimweh nach dem Norden erfasst und will nur einmal noch unerkannt die ihm so schmählich entrissene und mit König Ring verbundene Braut sehen. Er beschließt, zu diesem Zweck verkleidet das Julfest mitzumachen (Scene I). Ingeborg, die freudenarme Königin, klagt in einsamer Kemenate ihr Leid (Scene II). Frithjof kommt verkleidet ans Julfest, wird indessen vom Königspaar gleich erkannt, aber doch gut aufgenommen (Scene III); giebt als Gast herrliche Proben seines Muthes und seiner Stärke (Eisfest, Scene IV) und trotz schwerer Anfechtungen (Trübe Stunde, Scene V) auch seiner Treue und Biederkeit (Scene VI, Auf der Jagd), wofür ihm der alte König Ring, der sein nahes Ende fühlt, Gattin und Land hinterlässt und anvertraut. Ein Totenchor besingt Ring's Einzug in Walhalla (Ring's »Drapa«, Scene VII).

118 Dies ist einer Notiz auf dem Blatt vor der ersten Seite des Partitur-Manuskripts zu entnehmen, C-Cl, Signatur TB Kl-A 108.

119 Klavierauszug, C-Cl, Signatur TB Kl-A 108.

120 Vgl. Clytus Gottwald/Schriftleitung MGG: Art. »Stehle, Johann Gustav Eduard, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/24426>.

Frithjof pilgert auf seines Vaters Hügel und verspricht dort, nach einer Vision, den Tempel Baldurs wieder zu bauen, wodurch er entsühnt ist (Scene VIII). Das aufgerufene »Volks-Ting« wählt Frithjof zum Könige (Die »Königswahl«, Scene IX).¹²¹

Stehle konzentriert sich – abgesehen von den auch von Bruch einbezogenen Szenen »Ingeborgs Klage« und »Frithjof auf dem Meer« (bei Tegnér Nr. 9 und 10) – vor allem auf die letzten Nummern 17–19 und 21–23 – eben auf die Rückkehr Frithjofs nach der Flucht, mit der Bruch endete. Dabei bezieht er auch die Grabhügel-Szene mit ein. Nach einem groben Textabgleich geht Stehle wohl auf Grundlage von Mohnikes Übersetzung eher frei mit der Dichtung um und trägt eigene Verse bei, worauf er in den Druckausgaben explizit hinweist.¹²²

Stehle ging es offenbar darum, eine Fortsetzung zu Bruchs *Frithjof*-Szenen zu bieten, ohne aber eine (sicher auch von Bruch nicht gewollte) gemeinsame Aufführung anzustreben. Dagegen sprechen zum einen die erwähnten Überschneidungen, zum anderen die abweichende Besetzung. Neben den Protagonisten Frithjof (Bariton) und Ingeborg (Sopran) sind in Stehles ebenfalls groß orchestrierten *Scenen* noch König Ring (Bass), Ein Lichtalfe (Sopran), Der Rufer (Tenor), Der Älteste (Bass) und insbesondere ein gemischter Chor vorgesehen. Weite Verbreitung dürften Stehles Szenen ohnehin nicht gefunden haben, da nur ein Klavierauszug und das Textbuch in den Druck gingen, die Orchesterpartitur und Instrumentalstimmen dagegen lediglich in Abschrift zu erwerben waren.¹²³

Dennoch illustrieren Bruchs und Stehles »Szenen« anhand eines bestimmten Stoffes exemplarisch, welche kompositorischen Lösungswege im Lauf des 19. Jahrhunderts entwickelt wurden, um mit den Herausforderungen einer musikalischen Umsetzung von teils sehr umfangreichen Textvorlagen verschiedener literarischer Gattungen zurecht zu kommen, wobei uns Bruch zusätzlich Einblick in die Werkstatt eines zunächst noch wenig Erfahrenen gewährt, der nach dem richtigen Konzept sucht.

Gleicht man die Vielzahl an Aufführungen von Bruchs *Scenen aus der Frithjof-Sage* durch große Chorgemeinschaften für ein großes Publikum ab mit den zeitgenössischen Einschätzungen des Konzepts und der geringen Zahl an Kompositionen, die – unabhängig vom Stoff – die Struktur einer Szenenfolge aufweisen, so ergibt sich ein ambivalentes Bild. So bemerkte Otto Wangemann in seiner *Geschichte des Oratoriums* von 1880 bereits recht zeitnah und mit kritischem Unterton:

121 Johann Gustav Stehle, *Frithjof's Heimkehr. Neun neue Scenen aus der Frithjof-Sage von Esajas Tegnér*, St. Gallen [ca. 1890].

122 Stehle versah Textbuch und Klavierauszug mit dem Hinweis: »Das Textbuch in dieser Form und Gestalt, besonders die eingestreuten Original Gedichte: »Der Königin Klage«, »Ballade von Hagbart und Schön Signe«, »Frithjofs Klage« und das »Finale« sind ausschließlich Eigenthum des Komponisten und allen andern Komponisten gegenüber Manuscript.«

123 Hierauf wird am unteren Ende des Titelblatts des Klavierauszuges hingewiesen.

Bruch geht noch weiter als sein Vorgänger Schumann, indem er das Oratorium durch seine »Scenen aus der Friethjofsage« [sic] abermals in neue Bahnen lenkt. Schon die Benennung: »Scenen« weist darauf hin. Dieses letztere Oratorium bildet eine Kette von tragischen und epischen Scenen, welche nur durch das Band der Dichtung zusammengehalten werden. Indem Bruch diese neue Form schafft, zeigt uns die Dichtung, dass Bruch dies Oratorium nur für die Gebildeten berechnet hat, indem er voraussetzt, dass die Dichtung bekannt ist; er schliesst mithin das Volk vom Oratorium aus. In wie weit diese neue Gattung berechtigt ist, fortzubestehen, wird die spätere Geschichte lehren.¹²⁴

Mit Schumann benennt Wangemann den Autor des Gründungswerks für das schmale Repertoire, dessen vielgliedrige *Scenen aus Goethes Faust* WoO 3 (1844–1853) zu einer Auswahl an Versen des Opus Magnum bekanntlich eine sehr komplizierte Entstehungsgeschichte hatten, ein Werk, das sich im Rahmen der zeitgenössischen Gattungszweige kaum fassen ließ, zu Schumanns Lebzeiten noch nicht vollständig aufgeführt wurde und erst 1858 posthum in den Druck ging. Zu diesem Zeitpunkt arbeitete Bruch gerade an der ersten Fassung seines *Frithjof*. Auf dem Weg zu seinen späteren großen Oratorien verwies Bruch selbst noch einmal explizit im Titel auf dieses Konzept in *Odyseus. Scenen aus der Odyssee* op. 41, die vier Jahre nach der Grabhügel-Szene vollendet wurden und ebenfalls eine abwechslungsreiche Nummernfolge aus den Abenteuern des Protagonisten bieten.¹²⁵ Darüber hinaus scheint die Titelbezeichnung »Scenen« für ein entsprechend strukturiertes Werk kaum Interesse gefunden zu haben. Ein Durchgang durch das oratorische Repertoire der Zeit brachte nur Funde im Bereich einzelner oratorischer »Scenen«, wie etwa die »Scene« *Waldfräulein* (1873) für Solo, Chor und Orchester von Joseph Sucher (1843–1908), die »Dramatische Scene« *Loreley* op. 22 (1873) für Mezzo-Sopran Solo, Männerchor und Orchester von August Reissmann (1825–1903), eine weitere »Dramatische Scene« *Loreley* op. 70 (1889) für die gleiche Besetzung von Caspar Joseph Brambach (1833–1902) oder die »Scene« *Columbus' letzte Nacht* op. 66 (1889) für Bariton-Solo, Männerchor und Orchester von Wilhelm Sturm (1842–1922). Freilich stellten sich die Komponisten in diesen Einzel-Szenen nicht wie Schumann oder Bruch der Herausforderung, eine umfangreichere literarische Vorlage zu fassen.

Von der Dynamik der Gattungen und ihrer Entgrenzung

Wie Szenenfolgen letztendlich im Gattungsspektrum oratorischer Kompositionen verortet werden könnten und wo sich konzeptionelle Überschneidungen mit Werken anderer Typenbezeichnung ergeben, bleibt noch zu untersuchen. Grundlegende Überlegungen zu Möglichkeiten einer Kategorisierung des stark ausdifferenzierten Gattungsspektrums verdanken wir Carl Dahlhaus, der unter dem Kapitel »Chormusik als Bildungskunst« im *Neuen Handbuch der*

124 Otto Wangemann, *Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1882, S. 462.

125 Vgl. hierzu ausführlich Geck, »Max Bruchs weltliche Oratorien«, S. 82 f.

Musikwissenschaft auf sehr erhellende und grundsätzliche Weise herausarbeitet, wo die Grenzen bei der Diskussion der Gattungsfrage liegen. Wenn Wangemann im oben stehenden Zitat über die Legitimität einer »neuen Gattung« nachdenkt, kann man laut Dahlhaus erst sinnvoll von Gattung sprechen, »wenn mindestens einige der Merkmale, die im 19. Jahrhundert als konstitutiv angesehen werden – Sujet und Textgestalt, Besetzung und formale Gliederung der Musik, Stillage und ästhetischer Charakter –, in einem von innen heraus verständlichen Zusammenhang stehen, von dem eine Tradition ausging.«¹²⁶ Wie weit die Querverweise innerhalb der Gattungsdiskussion – auch bezüglich der Bedeutung von Bruchs *Frithjof* – in der zeitgenössischen Literatur reichen, mögen die bereits oben zitierte Einschätzung Hermann Kretzschmars als Vorbild für ein »großes Gefolge dramatischer Kantaten«¹²⁷ wie auch die Einordnung des Werks in das Repertoire der »Ballade« durch Philipp Spitta veranschaulichen, der deren Qualitäten in durchaus positiver Weise anhand Bruchs *Frithjof* exemplifiziert:

Der Ballade ist ein sprunghaftes Wesen eigen; sie liebt es, die Hauptereignisse hinzustellen und überlässt deren Verbindung der Phantasie des Hörers. So können auch Tonwerke einheitlich und befriedigend wirken, die nur eine Reihe von Bildern vorüberführen, zwischen denen ein loser Zusammenhang besteht. Bruchs »Scenen aus der Frithjofsage« erhärten diese Möglichkeit nachdrücklich; ihre Verbindung ist so locker wie nur denkbar, der Rhythmus des Contrastes, in dem sie sich abspielen, ist ihr vornehmstes einigendes Band; dieser ist stark genug, um zusammen mit dem inneren Gewicht der einzelnen Tonbilder dem Werke nun schon dreißig Jahre lang einen Ehrenplatz zu gewähren unter den Compositionen gleicher Gattung.¹²⁸

Die Problematik, das weitverzweigte Repertoire terminologisch zu fassen oder wenigstens nach werkimmanenten Kriterien zu sortieren, wird schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts virulent, wenn etwa ein Rezensent von Felix Mendelssohn Bartholdys »Ballade« *Die erste Walpurgisnacht* bereits 1840 konstatiert, dass »unsere Aesthetiker [...] ohnedies über die strengen Grenzen, wo sich Oratorium und Cantate mit ihren Untergattungen von einander trennen, nicht völlig im Klaren« seien, und nach längerer Diskussion für das neuartige Werk die individualisierende Bezeichnung »Concertballade« einführt.¹²⁹ Als Dokument für die diesbezügliche Ratlosigkeit, die zwangsläufig über die nächsten Jahrzehnte zunahm, mag Arnold Scherings 1911 formulierte Einleitung zum Abschnitt »Das weltliche Oratorium« im Kapitel »Das deutsche Oratorium seit 1870« in seiner *Geschichte des Oratoriums* dienen:

126 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, S. 133.

127 Kretzschmar, *Oratorien und Weltliche Chorwerke*, S. 659.

128 Philipp Spitta, »Ballade«, in: *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 403–461, hier S. 460 f.

129 »J.B.«: »Die erste Walpurgisnacht. Ballade für Chor mit Orchester. Gedicht von Goethe, componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy. – Op. 60. – Clavierauszug«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 20 (1844), Nr. 17, S. 65 f. und Nr. 18, S. 71 f., hier Nr. 17, S. 66.

Von jetzt an steigert sich die Schwierigkeit für den die Literatur Überschauenden, feste Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen zu ziehn, namentlich zu entscheiden, wo es sich um wirkliche Oratorien handelt. Die Verlegenheit der Komponisten selbst um geeignete Titel wächst. Man begegnet den Namen: Kantate, dramatische Kantate, Chorballade, Konzertstück, dramatische Szenen, dramatisches Konzertwerk, Konzertoratorium, noch viel häufiger überhaupt keinen näheren Bezeichnungen [...].¹³⁰

* * *

Mit der Reduzierung der gewaltigen Textmenge des Versepos Tegnér's auf eine neu arrangierte und dramatisierte Szenenfolge, die prinzipiell offen für komplementär sich ergänzende Neuschöpfungen angelegt ist, wurde von Bruch – unabhängig von einer Gattungszuschreibung – jedenfalls eine effektive Methode gefunden, einen weltlichen Stoff mit seinerzeit hohem Bekanntheitsgrad in ein kompaktes Kunstwerk zu formen. Wangemanns Vorbehalt, dass durch die damit verknüpften Bildungsvoraussetzungen »das Volk« von einer adäquaten Rezeption ausgeschlossen werde, ist insofern ein interessanter Punkt, als Bruch mit den *Frithjof*-Szenen innerhalb des Laienchorwesens, das im 19. Jahrhundert ja primär das großdimensionierte weltliche Vokalrepertoire trug,¹³¹ mit seiner Besetzungswahl zwangsläufig die Männerchor-Szene mit ihrer Liedertafel-Kultur ansprach, die eher eine niedrigere Stillage bediente¹³² als etwa die gemischt besetzten Singakademien.¹³³ Die Beliebtheit des Werkes lässt allerdings auch hier auf ein grundsätzliches Interesse am *Frithjof*-Stoff schließen, der im Bildungsbürgertum offenbar zum Kanon gehörte und ohne dessen Kenntnis sich die *Scenen* auch nicht in den ursprünglichen Zusammenhang einordnen lassen. Bruch und Stehle bieten in ihren Ausgaben zwar Inhaltsbeschreibungen zur jeweiligen Szenenauswahl, sie gehen aber nicht auf den Rest des Epos und damit auf den literarischen Kontext ein, über den aber wohl breitere Bevölkerungsschichten grob orientiert gewesen sein dürften. Denn das Interesse am *Frithjof*-Stoff wurde bis kurz vor dem Ersten Weltkrieg von höchster Stelle auf spektakuläre Weise wachgehalten: Kaum jemandem wird seinerzeit entgangen sein, dass Kaiser Wilhelm II. als großer Freund Norwegens eine Kolossalstatue für den lange verehrten Helden stiftete, die in Vangsnes am Sognefjord aufgestellt und am 31. Juli 1913 von ihm persönlich zusammen mit dem norwegischen König Haakon VII. eingeweiht wurde – ein großes Ereignis, mit dem man heute im deutschen Sprachraum ebenso wenig zu verbinden vermag, wie mit all den *Frithjof*-Vertonungen der Zeit.

130 Schering, *Geschichte des Oratoriums*, S. 488 f.

131 Vgl. hierzu Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 10,2), Laaber 1999, S. 116–120.

132 Vgl. die zeitgenössische Einschätzung bei Hermann Küster, »Die geistliche Musik und das Oratorium«, in: *Das Ideal des Tonkünstlers. Sechs populäre Vorträge mit erläuternden Beispielen* (= Populäre Vorträge, 4. Zyklus), Leipzig 1877, S. 84–108, hier S. 105 f.

133 Vgl. hierzu Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 133.

Doch im betrachteten Zeitraum schließt sich ein Kreis. Denn von Skandinavien ging einst die musikalische Interpretation von Tegnér's *Frithjof*-Dichtung mit der selektiven Vertonung einzelner Szenen in den nordischen Gesängen Crusells aus, die europaweit produktiv rezipiert wurden und sich wohl nicht zufällig in der ebenso originellen wie erfolgreichen Konzeption von Bruch's *Frithjof*-Szenen widerspiegeln – ganz unabhängig von den weiter zu verfolgenden Fragen, ob etwa die 1858 veröffentlichten *Faust*-Szenen Schumanns als Inspirationsquelle dienten, zumal Bruch die Druckausgabe seiner Szenen Schumanns Witwe Clara aus Dankbarkeit für ihren »beglückenden Antheil an *Frithjof*«¹³⁴ zueignete, oder ob Bruch im zunehmend offenen Gestaltungsraum oratorischen Komponierens im 19. Jahrhunderts über den beschriebenen Kompositionsprozess ganz eigenständig zu der sinnfälligen formalen Lösung fand. Bemerkenswert bleibt jedenfalls, dass in verschiedenen Kulturbereichen und in unterschiedlichen Stillagen offenbar ähnliche pragmatische Ansätze verfolgt wurden, um einem breiten Publikum einen sehr umfangreichen literarischen Stoff hoher kulturpolitischer Bedeutung musikalisch zu vermitteln.

134 Brief Bruch an Clara Schumann vom 16. 11. 1864, in: Fifield, *Max Bruch*, S. 50.

Anhang 1

Max Bruch: *Frithjof* – Aufbau der 1. Fassung

Quellen: Ouvertüre: D-KNmi, Br.autogr.3a; Particell: D-KNmi, Br.autogr.2; Stimmen: D-KNmi, Br.autogr.2.1–2.18

Abkürzungen: Pc: Particell; St: Stimmen; Tegnér: Nummer in Tegnér's Dichtung nach der Übersetzung von Gottlieb Mohnike; f steht für frei gedichtete Passagen im Libretto.

| Ouvertüre |
|---|
| Ouvertüre zu Frithjof (362 T.) <i>Bem. im Pc: »Später Loreley-Einleitung«</i> |
| Adagio ma non troppo, $\frac{3}{2}$ – » <u>Wikingerbalk</u> « (T. 10) – Allegro con brio, $\frac{4}{4}$ (T. 55) – Tempo primo, $\frac{3}{2}$ (T. 59) – [Allegro con brio], $\frac{4}{4}$ (T. 62) – $\frac{3}{2}$ (T. 192) – Tempo primo, $1\frac{1}{8}$ (T. 220) – tutti, »E dur <u>Vorzeichnung</u> « (T. 238) – »(<u>Wikingerbalk</u>)«, $\frac{3}{2}$ (T. 331) |
| <i>Datierung am Ende: »März 1860«</i> |

| I. Teil | | | | |
|--|---|--------------------|---|--------|
| Takt | Bezeichnung | Personen / Orch. | Text | Tegnér |
| Nr. 1: Einleitung. Chor [Pc Nr. 1; keine St] (166 T.) <i>Anm. Bruchs im Pc: »Einleitung, 5 à 6 Bogen, 16 Linien«</i> | | | | |
| 1 | Andante maestoso, $\frac{3}{4}$ | gem. Chor | »Zum Hügel, wo Bele, der König, ruft« | 4/f |
| 36 | Allegro animato, $\frac{3}{4}$ | gem. Chor | »Er wird die Schilde zum Streite umschlagen« | f/4 |
| Nr. 2: [Rezitativ] [Pc Nr. 11; keine St] (34 T.) | | | | |
| 1 | Rezitativ. Moderato – Allegro con brio, $\frac{4}{4}$ | Helge | »Der Seher dort am Altarsteine« | 5/f |
| Nr. 3: (attacca) Ensemble [Pc Nr. 111; keine St] (306 T.) | | | | |
| 1 | Allegro animato, $\frac{4}{4}$ | Orchester + Harfe | | — |
| 42 | | Boten Rings (Chor) | »König Ring berühmt im Nord« | 5 |
| 54 | Rezitativ, $\frac{4}{4}$ | Herold | »Von Blumenduft ist schon umwoben« | f |
| 65 | a tempo Moderato, $\frac{4}{4}$ | Boten Rings (Chor) | »Drum Ingeborg schön erwählt' er« | f |
| 76 | Rezitativ, $\frac{4}{4}$ | Helge | »Wohlan« | f |
| 77 | Rezitativ, $\frac{4}{4}$ | Frithjof | »Halt ein, o König mit deinem Wort« | f/4 |
| 114 | dolce, $\frac{4}{4}$ | Volk (gem. Chor) | »O gib ihm Ingeborg, die schlanke Lilie« | 8 |
| 155 | | Frithjof / Volk | »Bedenke o Helge, des Vaters Gebot!« / »O gib ihm Ingeborg« | f |

| | | | | |
|---|---|------------------------------------|--|-----------|
| 166 | Allegro con fuoco, ¾ | Helge / Priester | »Die Schwester ist nicht für den Bondensohn« / »Dem Königsohn allein wird sie zum Lohne« | 4 |
| 212 | [Rezitativ], ¾ | Frithjof | »Mir diesen Hohn« | f |
| 221 | Rezitativ, ¾ | Helge | »Ihr Toten hört des Königs Wort« | f |
| 228 | Animato (alla Marcia), ¾ | Volk / Boten Rings | »Vernichtend ist des Königs Macht« / »Wir ziehen zur Heimath zurück« | f |
| 259 | | Frithjof | »Wenn Friede des Grabes wohnte nicht hier« | f |
| 269 | | Boten Rings / Volk | »Heil dir o Ingeborg schön« / »Der Liebe Glück versinkt im Hass« | f |
| Nr. 4a: Chor und Solo [Pc Nr. 4; St Ingeborg Nr. 111, St. Chor Nr. 3] (90 T.) <i>Anm. Bruchs in Pc: »Vorher vielleicht der erste [?] Reigen?«</i> | | | | |
| 1 | Andante cantabile, ¾, ⅝ | Tempeljungfrauen (Chor) / Ingeborg | »Wie Frühlingswinde auf klarem Quell« / »Rosenteppich eilt zu ziehen« | 24 7/f |
| Nr. 4b: Rezitativ und Duett [Pc Erster Theil, Nr. 4; St Ingeborg Nr. 5] (325 T.) <i>Anm. Bruchs im Pc: »NB. Die Solostimmen bringe ich heute Abend mit. M. B.«</i> | | | | |
| 1 | Agitato, ¾ [Rezitativ] | Ingeborg | »Da nahet Frithjof« | 8 |
| 12 | Agitato/Allegro energico – Andante – a tempo Allegro [Rez.] | Frithjof/ Ingeborg | »O Ingeborg!« / »Weh mir!« | f |
| Nr. 4c: Duett [Pc ohne Nr.; St Ingeborg Nr. 1v] | | | | |
| 34/1 | Animato, ¾ | Frithjof | »O folge mir zum milden Strande« | 8 |
| 68/35 | tempo 1 (Anm.: »Partitur«) | | »O folge mir Geliebte komm« | f |
| 83/50 | tranquillo, ¾ | Ingeborg | »O was soll ich des Nordens Kind im Süden« | 8 |
| 130/97 | con fuoco, ¾ | Frithjof | »O komm, Geliebte, folge mir!« | 8/f |
| 170/137 | Rezitativ, ¾ | Ingeborg / Frithjof | »Ich darf dir nimmer folgen« / »Du mir nicht folgen« | 8 |
| 186/153 | Allegro molto, ¾ [T. 188–214 gestrichen] | Orchester | | — |
| 218/185 | Rezitativ, ¾ | Frithjof / Ingeborg | »Wohlan, leb' wohl du Schwester Helges« / Frithjof! Frithjof!« | 8 |
| 224/191 | Andante cantabile, ¾ | Ingeborg | »Sollen wir so scheiden!« | 8 |
| Hier folgte ursprünglich offenbar »attaca« eine den 1. Teil abschließende Nummer, auf die Bruch im Klavierauszug in einer wieder durchgestrichenen Anmerkung verweist: »Finale des 1. Theils. (Tempelbrand u. Zweikampf.)« — Am Ende der Ingeborg- und der Frithjof-Stimme Anweisung: »Si attacca [sic] Finale« | | | | |

| II. Teil | | | | |
|--|--|-------------------------------------|--|----------|
| Takt | Bezeichnung | Personen / Orch. | Text | Tegnér |
| Nr. 1: Marsch, Solo und Chor [Pc urspr. Nr. 7, korr. in Nr. 6 / Zweiter Theil, Nr. 1; St Nr. 7] (129 T.) | | | | |
| 1 | Tempo giusto, ¾ | Orchester | | — |
| 35 | | Jungfrauen Ingeborgs | »Trüb zieht der Skald vor dem Hochzeitstrosse« | 12 |
| 63 | [Sprung eingetragen T. 61–98; Anm. T. 81: »s. Partitur«] | Ingeborg | »Ein Opfer bin ich« | 12 |
| 99 | a tempo | Volk / Ingeborg | »Die finstre Norn, sie schleudert immer« / »Viel trägt das Herz ja« | 12 12 |
| <p><i>Am Ende als gestrichene Anm. Bruchs im Pc: »kleine Pause«</i> <i>In Sopran 1 (Br.autogr. 2.6), Sopran 2 (Br.autogr. 2.8) und Alt 1 (Br.autogr. 2.9) nach dieser Nummer (hier Nr. 7) Anm. Bruchs: »No 9. 10. 11. 12. tacet Ende der zweiten Abth.«; in diesen Stimmen Fortsetzung mit Nr. 14 (= Pc Nr. 15)</i></p> | | | | |
| Nr. 2a: Auf der See. Leben auf und in den Wellen... [Pc Nr. 7] (89 T.) | | | | |
| <p>Adagio ma non troppo, ¾ – Animato, ¾ »C dur« (T. 57) – Tempo primo, ¾ (T. 68) – Piu animato (T. 71)</p> | | | | |
| <p><i>Anm. Bruch: T. 9: »Wikingerbalk«; T. 28: »Nur nicht in der Höh Wagnersch säuseln«; T. 50: »2 Takte mehr und nicht in Es dur abschließen.«</i> <i>Der 1. Teil (Adagio ma non troppo) entspricht weitgehend dem Anfang der wohl anschließend komponierten »Ouvertüre zu Frithjof« (Br.autogr.3a) – dort in E-Dur. Das Orchesterstück wurde zwar nicht mit einer eigenen Nummer für die neue Gliederung in 3 Teile versehen, ist wohl aber der nachfolgenden Nr. 2 »Wikingerbalk« als Orchestervorspiel zuzuordnen, weil die Nummer zum einen attacca in die Nr. 2 übergeht, zum anderen in dem Orchesterstück bereits das Wikingerbalk-Thema prominent eingeführt wird.</i></p> | | | | |
| Nr. 2b: Wikingerbalk (Des Seemanns Gesetze) [Pc Nr. 8 / Theil II, Nr. 2; keine St] (117 T.) | | | | |
| <i>Anm. Bruchs im Pc: »Nr. 8 Wikingerbalk mit Posaunen.« – »bis Leonore Fidelio«</i> | | | | |
| 1 | | Gefährten Frithjofs? gesprochen? | »Du nahst mit Schwertern und mit Stangen« | 15 |
| 7 | »sempre ffo e marcato«, ¾ | Gefährten Frithjofs (4 Soli) | »Auf dem Schiffe nicht zelt'« | 15 |
| 25 | »sempre ffo e marcato«, ¾ | Tutti | »Auf dem Schiffe nicht zelt'« | 15 |
| 43 | L'istesso tempo, ¾ | | »Wenn es stürmt mit Macht« | 15 |
| 62 | ¾, ¾ | | »Wie es gehet, so geh's« | 15 |
| 79 | L'istesso tempo, ¾, ¾ | | »Dir genüge der Sieg« | 15 |
| Nr. 3: Rezitativ Björn [Pc Nr. 9 / Theil II, Nr. 3; St Nr. IX] (13 T.) | | | | |
| <i>Anm. Bruchs im Pc: »kann ausfallen«</i> | | | | |
| 1 | Rezitativ | Björn | »Das ist Frithjofs Gesetz« | 15 |

| Nr. 10: attacca Björn [Pc Nr. 10 / Theil II, Nr. 4 ; St Björn Nr. x, St Chor Nr. 10] (224 T.) Anm. Bruchs im Pc: »Weg?« | | | | |
|---|-----------------------------|--------------------------------|--|------|
| 1 | Allegro energico, 2/4 | Björn | »Du weites Meer, woge frei einher« | 14 |
| 57 | | Gefährten (Chor) | »Das Feld der Meere, es trägt uns Ehre | 14 |
| 85 | marcato | Björn / Gefährten (Chor) | »Des Helden Stelle ist auf der Welle« | 14 |
| Nr. ?: Recit: und Solo mit Chor (= letzten Nummer des II. Theils) [St Nr. 12] (130T.) im Pc nur als Fragment (nur letzte Seite mit den letzten 8 Takten erhalten) | | | | |
| 122 | 6/8 | Solo (Frithjof) / (Männerchor) | »Es ist so schön« | 12 |
| Anm. Bruchs am Ende im Pc: »Ende des II. Theils.« In Stimmen Frithjofs und des Männerchors komplett: | | | | |
| 1 | Rezitativ, Andante, 4/4 | Frithjof | »Wo ist Ingeborg nun? | 15 |
| 17 | Solo, Andante con moto, 6/8 | Frithjof | »Ja ich folge der Winde, der himmlischen Gang« | 15 |
| 53 | | Chor | »Die Segel kehren zum Heimathstrande« | 12/f |
| 74 | | Frithjof | »Auf dem Hügel des Vaters ihm pflanzt'« | 15 |
| 99 | | Chor | »Die Segel kehren zum Heimathstrande« | 12 |
| 113 | | Frithjof | »Ja ich folge der Winde, der himmlischen Gang« | 15 |
| 122 | | Frithjof / Chor | »Es ist so schön« | 12 |
| Anm. Bruchs am Ende der Frithjof-Stimme: »Ende der II. Abtheilung« Es finden sich mehrfach Übereinstimmungen zwischen dem »Solo« und der 1. Szene »Frithjof's Heimfahrt« aus den Szenen aus der Frithjof-Sage. | | | | |

| III. Teil | | | | |
|--|-----------------------------------|------------------|------------------------------------|--------|
| Takt | Bezeichnung | Personen / Orch. | Text | Tegnér |
| Nr. 1: Ingeborg's Klage [Pc Nr. 14 / III. Theil, Nr. I; St Nr. 13] (76 T.) Anm. Bruchs im Pc: »Weg?«, Regieanweisung im Pc: »Ring's Königsburg« | | | | |
| 1 | Andante cantabile, 6/8 | Ingeborg | »Herbst ist es nun« | 9 |
| 27 | Un poco piu animato – piu agitato | | »Kehrt er zurück« | 9 |
| 36 | Tempo primo [in Ingeborg-Stimme] | | »Schlaf ich, bewältigt von Kummer« | f |
| Am Ende Datierung im Pc: »5/9 59 Mutterstadt (Pfalz)« | | | | |

| Nr. 2: Chor mit Solo [Pc Nr. 15 / III. Theil, Nr. 2; St Nr. 14.] (72 T.) | | | | |
|--|---|-------------------------|---|------|
| 1 | Grave, ½ | Chor (Bassi) | »Mittnachtssonn' auf den Bergen liegt« | 13 |
| 30/23 | | Frithjof (Solo) | »Mittnachtssonn' auf den Bergen liegt« | 13 |
| 41/34 | | gem. Chor | »Mittnachtssonn' auf den Bergen liegt« | 13 |
| Nr. 3: attacca [Rezitativ u. Solo Frithjof und Chor] [Pc Nr. 16 / III. Theil, Nr. 3; St Nr. 15.] (193 T.) | | | | |
| 1 | Rezitativ, tempo Andante, ¼ [die ersten drei Seiten sind durchgestrichen = T. 1–ca. 31] | Frithjof | »Hier ruht mein Vater!« | 23 |
| 28 | Allegro moderato, ¾ [Pc Lücke T. 97–146, Stimme Frithjof Lücke T. 78–84 u. 148–Ende] | | »Du schweigest Vater?« | 23 |
| 106 | Rezitativ, ¼ | | »Kein Wort? Kein Zeichen für des Sohnes Kummer?« | 23 |
| 116 | L'istesso tempo, ¼ | Chor | »Frithjof! Den Tempel Baldurs sollst du wieder bauen« | 23 |
| 139 | Allegro con fuoco, ¼ | Frithjof | »O, ich versteh auch« | 23 |
| 149 | Animato, 1½ | | »O herrlich o herrlich daß der Jüngling darf vertrauen« | 23 |
| <i>Am Ende Datierung im Pc: »den 5. März 60.«</i> | | | | |
| Nr. 4: Chor-Rezitativ (die Priester) [Pc Nr. 17 / III. Theil, Nr. 4; keine St.] (16 T.) | | | | |
| 1 | Andante molto maestoso, ¼ | Männerchor der Priester | »Zu Allvater hin, zum Ruheort ging« | f |
| Nr. 5: (attacca) König Ring's Drapa (Lob) Chor [Pc Nr. 18 / III. Theil, Nr. 5; keine St.] (182 T.) | | | | |
| 1 | Allegro maestoso, ½ | Orchester | | – |
| 25 | | gem. Chor | »Sitzt in dem Hügel herrlicher Herrscher« | 21 |
| 66 | L'istesso tempo (die halben Takte wie vorher), ¼ | | »Auf springen Walhalls wölbige Pforten« | 21 |
| 134 | L'istesso tempo, ½ | | »Heil dir, du weiser Walhalla Erbe« | 21 |
| <i>Am Ende Anweisung im Pc: »Si attacca Finale Nr 17–18«</i> | | | | |
| Nr. 6: Finale. [Pc ohne Nummer; St Nr. 18.] (372 T.) | | | | |
| 1 | Maestoso, ¼ | Oberpriester (Basso) | »Und nun zum Ting« | 22 |
| 7 | ¾ [Anm. T. 21: »Hillers Einfluß«] | | »In Friedenszeit mög er beschirmen« | 22/f |
| 25 | | Volk (gem. Chor) | »In Friedenszeit mög er beschirmen« | 22/f |
| 45 | L'istesso tempo, ⅝ | | »Da seht – auf Meeresspiegel dort« | 10/f |

| | | | | |
|--|---|---|---|------|
| 58 | | Gefährten Frithjofs | »Wir grüßen froh« | f/24 |
| 93 | ¾ – <i>L'istesso tempo</i> , ¾ | Volk (gem. Chor) | »Frithjof sei König« | f |
| 121 | <i>Anm.: »Von hier könnt es nach einem etwas ausgedehnten Zwischenspiel gleich nach dem Ensemble gehen«</i> | | | |
| 125 | Rezitativ | Frithjof | »Seht auf dem Schilde hier den Königsson« | 22 |
| 158 | »Alla breve«, ½ | Volk (gem. Chor) | »Dich kiesen wir, wir Alle!« | 22 |
| 201 | <i>Anm.: »Das kann alles sehr gut fortbleiben; Ein paar Wort genügen, um Ingeborg auftreten zu lassen.«</i> | | | |
| | | Jungfrauen Ingeborgs | »Schlank wie der zarten Lilie Stengel« | 7 |
| 251 | <i>Adagio ma non troppo</i> , ¼ | Ingeborg / Frithjof | »Baldur, Baldur bei Allvater droben« | f |
| 264 | | Volk / Priester (Chöre) | »Heil euch, Baldur ist versöhnet« | 24 |
| 279 | »espress.« [T. 297 Anm: »Fermate?«] | Ingeborg / Björn / Frithjof / eine Tempeljungfrau | »Baldur, Baldur bei Allvater droben« | f |
| 298 | <i>Allegro molto</i> , ½ | Chor | »Heil! Frithjof Heil! | 22/f |
| <i>Am Ende Datierung im Pc: »Cöln, 12. März 1860.«</i> | | | | |

Anhang 2

Max Bruch: *Frithjof. Szenen aus der Frithjof-Sage* op. 23 – Aufbau der 2. Fassung

Abkürzungen: Tegnér: Nummer in Tegnér's Dichtung; M: Übersetzung von Gottlieb Mohnike; H: Übersetzung von Amalie von Helvig; f steht für frei gedichtete Passagen im Libretto.

| Takt | Bezeichnung | Personen / Orch. | Text | Tegnér |
|--|---|------------------------------|---|-------------------|
| Scene I: Frithjofs Heimfahrt | | | | |
| 1 | Einleitung. Allegro molto, $\frac{2}{2}$ | Orchester | | |
| 143 | Recit., Andante, $\frac{4}{4}$ – Tempo I, $\frac{2}{2}$ – Moderato, $\frac{4}{4}$ – Adagio, $\frac{4}{4}$ | Frithjof | »Wie lustig zieht mein schwarzer Schwan« | M12 M10 M13 |
| 186 | Andante $\frac{6}{8}$ | Frithjof | »Ja, ich folge der Winde, der himmlischen, Zug« | M12 |
| 216 | | Frithjof, Chor der Gefährten | »Es ist so schön, wenn von fernen, fernen Lande« | M12 |
| 243 | | Frithjof | »Auf dem Hügel des Vaters« | M15 |
| 264 | | Frithjof, Chor der Gefährten | »Es ist so schön, wenn von fernen, fernen Lande« | M12 |
| Scene II: Ingeborgs Brautzug zu König Ring. Marsch, Solo und Chor | | | | |
| 1 | Andante con moto, $\frac{4}{4}$ | Orchester | | |
| 36 | | Chor des Volkes | »Trüb zieht der Skald vor dem Hochzeitstrosse« | M12 |
| 63 | | Ingeborg | »Ein Opfer bin ich« | M12 |
| 100 | | Chor des Volkes / Ingeborg | »Die finstre Norne« / »Viel trägt das Herz wohl« | M12 |
| Scene III: Frithjofs Rache. Tempelbrand. Fluch | | | | |
| 1 | Grave, $\frac{2}{2}$ | Chor der Priester Baldurs | »Mitternachtsonn' auf den Bergen liegt« | M13 |
| 66 | Recit. Allegro vivace, $\frac{4}{4}$ – a tempo Moderato, $\frac{4}{4}$ | Frithjof | »Nur in Hela's Nebelreich mögt ihr nach dem König fragen« | f M13 |
| 76 | Maestoso, $\frac{4}{4}$ | Chor der Priester Baldurs | »Weh! – O Frevelthat!« | f |
| 80 | Recit. | Frithjof | »Still, Priester mit dem Opferstahl« | M13 |
| 87 | Allegro moderato, $\frac{4}{4}$ | Frithjof | »Wo mein Vater ruht, meine Wiege stand« | M12 M13 |

| | | | | |
|--|--------------------------------------|--|--|------------|
| 120 | Più vivo, ¼ | Frithjof | »Nicht für dich geschmiedet sind die Spangen« | M13 |
| 148 | a tempo, ¼ | Chor der Priester | »Weh! Es zerrt in Frevelmuth an dem Ring – o Graus!« | M13 |
| 169 | Allegro molto, ½ | Chor: Priester, Volk, Gefährten Frithjofs | »Tempelbrand!« | M13 |
| 278 | | Chor: Volk, Priester | »Flieg' Rauch, und suche im Wirbelfluge Walhalla's Höhe« | M14 M10 |
| 312 | | Orchester | | |
| 332 | | Chor der Gefährten | »Asche liegt nun der Tempel bald« | M13 M16 |
| Scene iv: Frithjofs Abschied von Nordland (attacca) | | | | |
| 1 | Andante cantabile, ⅞ | Gefährten (Solo-Quartett) | »Sonne so schön steigt über Höh'n« | M14 |
| 50 | | Chor der Gefährten | »Seht, wie traurig Frithjof wallt« | M13 |
| 59 | Adagio sostenuto, ¼ | Frithjof | »Stirne der Erde, hochhehrer Nord!« | H14 M14 |
| 71 | Un poco più vivo, ¾ | Chor der Gefährten | »Hochhehrer Nord!« ... »Fahr' wohl« | H14 |
| 80 | | Frithjof | »Verhöhnt mein Lieben!« | M14/f |
| 99 | Adagio sostenuto, ¼, ¾ | Chor der Gefährten / Frithjof | »Fahr' wohl« / »Ihr Felsen alle wo Ehre wohnt« | H14 M14 |
| Scene v: Ingeborgs Klage | | | | |
| 1 | Andante sostenuto, ¾ | Ingeborg | »Herbst ist es nun! Nimmer die Stürme des Meeres ruh'n« | M9 H9 |
| 40 | Con moto, ¾ | | »Dich liess er hier!« ... »Falke geliebter, o bleib' bei mir« | M9 |
| 90 | Poco lento, ¾ | | »Falke so schön, mir von der Schulter auf's Meer sollst du seh'n!« | M9 |
| 106 | Tempo I, ¾ | | »Bin ich erst todt, kehrt er dann wieder, vernimm mein Gebot:« | M9 |
| 118 | Andante, ¾ | | »Grüsse mir Frithjof! Nicht wehren wird er den Zähren« | M9 |
| 124 | Poco lento, ¾ | | »Falke so schön« ... »grüße mir Frithjof« | M9 |
| Scene vi: Frithjof auf der See | | | | |
| 1 | Andante maestoso, ¼ | Chor | »So nun schwebt er einher auf der einsamen See« | M15 H15 |
| 20 | Allegro energico, ¾, ¼ – Più vivo, ¾ | Frithjof / Chor | Auf dem Schiffe nicht zelt' – und im Hause nicht schlaf!« [Wikingerbalk] | M15 H15 |

Anhang 3

Max Bruch: *Frithjof auf seines Vaters Grabhügel* op. 27 – Aufbau

| Takt | Bezeichnung | Personen / Orch. | Text |
|------|--|---------------------|---|
| 1 | Andante con moto – poco string., $\frac{4}{4}$ | Orchester | |
| 11 | Recit. a tempo, $\frac{4}{4}$ | Frithjof | »Hier ruht mein Vater« |
| 21 | Recit. Lento | Frithjof | »Dorthin, wo alles bleibt« |
| 29 | Andante maestoso, $\frac{4}{4}$ | Frithjof | »Dich ruft dein Sohn« |
| 36 | Recit., $\frac{4}{4}$ | Frithjof | »Nicht ruf' ich dich mit Runen« |
| 46 | Mäßig bewegt, $\frac{3}{4}$ | Orchestervorspiel | |
| 66 | | Frithjof | »Du schweigst Vater« |
| 120 | Recit., $\frac{4}{4}$ | Frithjof | »Kein Wort, kein Zeichen« |
| 127 | Tempo I, $\frac{3}{4}$ | Orchester | |
| 135 | Adagio ma non troppo, $\frac{4}{4}$ | Chor der Lichtelfen | »Frithjof! Den Tempel Baldurs sollst du wieder bauen« |
| 168 | Recit. Allegro con fuoco – Poco meno vivo, $\frac{4}{4}$ | Frithjof | »O, ich versteh euch, Schicksalsfrauen« |
| 180 | Con fuoco, ma non troppo vivace, $\frac{3}{2}$ | Frithjof | »Der Tiefverworf'ne darf wieder hoffen« |
| 250 | Andante sostenuto, $\frac{3}{4}$ | Frithjof / Chor | »Ergrüne, Vaterhügel!« / »Heil dir, Frithjof!« |
| 262 | L'istesso tempo, $\frac{3}{4}$ | Frithjof | »Hier will ich träumen« |
| 270 | $\frac{3}{4}$ | Chor / Frithjof | »Heil Dir!« / »Ergrüne, Vaterhügel!« |
| 277 | $\frac{3}{4}$ | Frithjof / Chor | »Hier will ich träumen« / Heil Dir!« |
| 285 | $\frac{3}{4}$ | Orchester | |