# Gymnasiasten-Theater: Heinrich Bellermanns Musik zu Sophokles

Gesine Schröder

Ausgrabungen können unterschiedlich motiviert sein. Ich will nicht die Musik eines "Kleinmeisters" wiederbeleben. Auf einer Skala von kleinerer bis größerer Meisterschaft wäre Heinrich Bellermann ohnehin nicht eintragbar. Er liegt irgendwie – daneben. Die Schauspielmusiken Bellermanns lohnen wahrscheinlich keine Wiederaufführung, aber sie sind Exempel einer jahrhundertealten Suche, und das lohnt jedenfalls die musiktheoretische Beschäftigung mit ihnen.

Bellermanns Musik ist gediegen, sie ist niemals trivial, seicht oder gar schlüpfrig, wie so viel mittlere Musik besonders des späten 19. Jahrhunderts. Sie ist auch nicht witzig oder gewitzt, ja, sie ist ein wenig langweilig, so, wie man es wahrscheinlich erwartet von den Opera eines komponierenden Gymnasiallehrers der Gründerzeit (ich sage besser: der Wilhelm-Busch-Zeit). Mehr am Rande werde ich zeigen, was Bellermann komponiert hat. Denn das tatsächlich zu Papier Gebrachte verdeckt die Idee einer Musik, die ein Netz über die Zeiten hinweg spannt. Diese möchte ich konturieren. Was hätte aus seiner Musik werden können, hätte Bellermann gewagt, sich über kompositorische Gepflogenheiten seiner Zeit, über allzu Gewöhnliches hinwegzusetzen? Was, wenn es Bellermann gelungen wäre, sein Faible für die Antike, für die Renaissance und für Fragen der Intonation musikalisch radikal auszuleben?<sup>1</sup>

Einer ähnlichen Fragestellung widmet sich Julia Kursell, Musiktheorie hören. Hermann von Helmholtz und die griechische Antike, in: Musiktheorie 22, Heft 4/2007, S. 337 bis 348. Zu dem Instrument, das sich Helmholtz bauen ließ, um mehrstimmige Musik in reiner Stimmung spielen zu können, siehe S. 348. Auch unter die etwa zeitgleich aufgekommenen Ideen des Leipziger Physikers Arthur von Oettingen zu seinem Orthotonophonium, einem Harmonium mit eigenartiger Tastatur, mischen sich Vorstellungen von den antiken Tongeschlechtern. Vgl. z. B. das Kapitel "Harmonielehre" in Oettingens Die Schule der Physik besonders für das Selbststudium, Braunschweig 1910, S. 340 und 344 ff. Bellermann interessierte sich Ende der 1880er Jahre für ein Reinharmonium des japanischen Musikgelehrten Shohé Tanaka und für Versuche, derartige Instrumente mit einer praktikablen Tastatur zu versehen. Vgl. Werner Rackwitz, Händeliana in Briefen Friedrich Chrysanders an Heinrich Bellermann, in: Händel-Jahrbuch Bd. 45 (1999), S. 249.

Die Chöre, Sologesänge und Melodramen Heinrich Bellermanns zu Tragödien von Sophokles basieren auf der in der Mitte des 19. Jahrhunderts äußerst verbreiteten Übersetzung "in den Versmaßen der Urschrift" von Johann Jakob Christian Donner², die auch Felix Mendelssohn Bartholdy benutzt hatte. Bellermanns Musiken dienten dem schulmusikalischen Gebrauch an Gymnasien, fanden aber auch in Konzertprogramme von Männergesangvereinen und aller Wahrscheinlichkeit nach sogar in Spielpläne professioneller Theater Eingang. Dabei sind sie alles andere als zeitgemäß, weder modern noch gemäßigt modern oder auch nur konservativ. Das gilt weniger für ihre Harmonik oder ihre musikalische Syntax als für die Melodik und die Figuration: Bellermann wollte weitgehend ausschalten, was den Horizont von Vokalität überschritt. In der Abwehr instrumentaler Schreibweisen konstruierte seine Musik eine Verbindung zwischen renaissancistischem Komponieren und einem imaginierten Sound der Antike.

Historikern der Musiktheorie noch heute ein Begriff, weil er die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert maßgebliche Lehre vom strengen Kontrapunkt verfasste, war Bellermann Sohn eines bedeutenden Erforschers der Musik der griechischen Antike, und er war Schüler Eduard Grells, dessen Experimente mit von der gleichschwebenden Stimmung abweichenden Intonationen ein Interesse bekunden, das im 19. Jahrhundert esoterisch bleiben musste.<sup>3</sup>

21-jährig wurde Bellermann 1853 Grells Nachfolger als 1. Gesanglehrer am Grauen Kloster, dem noch heute existierenden altsprachlichen Berliner Gymnasium. 1861 zum Königlichen Musikdirektor ernannt, war er ab 1866 – als Nachfolger von Adolf Bernhard Marx – außerordentlicher Professor für Musik an der Berliner Universität, deren Ehren-

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Sophokles, Deutsch in den Versmaßen der Urschrift von J. J. C. Donner. Erster und zweiter Band, vierte, verbesserte Auflage, Leipzig und Heidelberg 1856.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Grell experimentierte mit einem eigens für ihn hergestellten Stimmgabelset, dessen genauer Verwendungszweck nach wie vor unbekannt ist. Das Set befindet sich heute im Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin.

doktorwürde er in diesem Zusammenhang erlangte. 1875 wurde er zum Mitglied der Königlichen Akademie der Künste gewählt – eine vorzeigbare Karriere, zumal für jemanden, der kein Abitur gemacht hatte.<sup>4</sup>

Bellermann schrieb Schauspielmusiken zu drei Stücken von Sophokles: zu Aias op. 32, am 6. Februar 1856 im großen Hörsaal des Grauen Klosters uraufgeführt – Kostüme, Dekoration und Kapelle waren von der Intendantur der Königlichen Schauspiele gestellt<sup>5</sup> –, zu König Oedipus op. 29, zuerst aufgeführt im Sommer 1858, und zu Oedipus auf Kolonos op. 36, vielleicht schon 1860 entstanden; nach eigener Angabe hat Bellermann diese Gesänge im Jahre 1874 zur dritten Säkularfeier des Grauen Klosters in Musik gesetzt, "bei welcher Gelegenheit die Tragödie von den Schülern der Anstalt in griechischer Sprache aufgeführt

<sup>5</sup> Vgl. Friedrich Chrysander, Aufführungen antiker griechischer Tragödien mit moderner Musik, 6. Der Ajax des Sophokles, 7. Der König Oedipus des Sophokles, in: AmZ (Allgemeine musikalische Zeitung) 1868, S. 369.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Vgl. einen Bericht Alfred Richters über den Versuch übler Nachrede durch den in ähnlicher Position wie Bellermann an der Leipziger Universität lehrenden Oskar Paul: "Wehe, wenn er von einem Gegner erfuhr, daß er nicht das Maturitätsexamen bestanden hatte oder gar nur wie der ausgezeichnete Musikgelehrte Heinrich Bellermann bis nach Sekunda auf dem Gymnasium gekommen war". Siehe: Stefan Horlitz, Oskar Paul, Ein Gelehrtenleben in Leipzig, in: Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt, hrsg. von Stefan Horlitz und Marion Recknagel unter Mitarbeit von Janina Moelle, Leipzig 2007, S. 376, Anm. 35. In einem Gutachten hatte Bellermann davon abgeraten, für künftige Gesanglehrer an "höheren Lehranstalten" das "Abitur-Examen" zur Voraussetzung eines Musikstudiums an der Universität zu machen: Man würde "in uniformierender Weise einen ganz bestimmten Gang der Vorbildung vorschreiben [...], durch welchen die musikalisch Begabtesten sehr leicht von einer segensreichen Thätigkeit ausgeschlossen werden würden". Siehe Gustav Jacobsthal, Vorläufige Gedanken zur Verbesserung der musikalischen Zustände an den preußischen Universitäten. Memorandum an das preußische Kultusministerium 1883, sowie die Gutachten von Heinrich Bellermann und Philipp Spitta, ediert von Peter Sühring, Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung preußischer Kulturbesitz, Berlin 2002, S. 317.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Dieses Datum übernehme ich von Joachim Draheim, Art. "Sophokles" in *MGG*2, Personenteil, Bd. 15, Kassel u. a. 2006, Sp. 1068.

wurde".<sup>7</sup> Alle drei Schauspielmusiken sind sowohl mit griechischem als auch mit deutschem Text unterlegt. Mit dem zuletzt genannten Stück gelang Bellermann sein überhaupt großartigstes Hervortreten als Komponist; immerhin wurde sein Mut bewundert: "Am zwanzigsten Stiftungsfeste des A[kademischen]G[esang-]V[ereins, 1880,] wagte [Bellermann] kühn, neben Mendelssohns berauschender, selbst von Grell hochgepriesener Musik zur *Antigone* mit der auf seinen geschichtlichen Studien beruhenden [zu *Oedipus auf Kolonos*] hervorzutreten":<sup>8</sup> Als "sehr eigenartig und der Form und dem Geist der alten Tragödien aufs Beste angepasst, werden von Kennern die Chöre gerühmt, die Heinrich Bellermann zum 'Ajax' und zu anderen Stücken des Sophocles geschrieben hat. In die weitere Oeffentlichkeit sind diese Arbeiten bis jetzt noch nicht gedrungen",<sup>9</sup> war in dem weit verbreiteten *Führer durch den Concertsaal* zu lesen. Wie wirken sich Bellermanns "geschichtliche Studien" kompositorisch aus? Was an seinen Stücken ist "sehr eigenartig"?

Susanne Boetius gibt in ihrer Arbeit über Mendelssohns Schauspielmusiken zu Sophokles einen Brief wieder, den Johann Friedrich Bellermann, Heinrichs Vater, am 5. November 1841 an Mendelssohn schrieb und der Verbesserungsvorschläge hauptsächlich zum Text der *Antigone* enthält. Manche Änderungswünsche beziehen sich jedoch auch auf die

Heinrich Bellermann, Chöre, Sologesänge und Melodramen aus dem Oedipus auf Kolonos des Sophokles op. 36, Clavierauszug mit griechischem und deutschem Text, Sr. Hoheit Bernhard Erbprinz von Sachsen-Meiningen ehrfurchtsvoll zugeeignet vom Componisten, Berlin [1888], Vorwort, S. 2. Obwohl die Sologesänge bei dieser Aufführung nicht zu Gehör gebracht wurden, seien für die Rollen von Oedipus, Theseus, Kreon, Antigone und Ismene schon damals die lyrischen Stellen für Gesang gesetzt gewesen.

Otto Schneider, Heinrich Bellermann; Gedächtnisrede, gehalten bei der vom Akademischen Gesang-Verein zu Berlin veranstalteten Feier 1903 von Dr. Otto Schneider, Professor am Gymnasium zu Küstrin. Nebst einem Bilde Bellermanns in Heliogravüre und einem Verzeichnis seiner Kompositionen und Werke, Berlin 1903, S. 6. Auslassungen und Ergänzungen in eckigen Klammern von der Autorin.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Hermann Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal. II. Abtheilung, zweiter Theil: Oratorien und weltliche Chorwerke, Leipzig 1890, S. 341.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Susanne Boetius, Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie auf der Bühne des 19. Jahrhunderts. Bühnenfassungen mit Schauspielmusik, Tübingen 2005 (Theatron 44), S. 311 ff.

Musik: Er möchte die "Tonarten der Alten", die ja auch die der Kirchenmusik seien (!), integriert wissen. <sup>11</sup> Die Textform sollte auch musikalisch umgesetzt werden. Strophe und Antistrophe hätten sich etwa durch Wiederholung der Melodie zu dem neuen Text oder durch Wiederholung der Begleitung aufeinander zu beziehen. Mendelssohn hat offenbar auf Friedrich Bellermanns Kritik reagiert: In *Ödipus auf Kolonnus* griff er dessen Vorschläge hinsichtlich einer Verdeutlichung und Berücksichtigung der strophischen Anlage auf. <sup>12</sup>

Die stilistische Stellung der Schauspielmusiken des Sohnes Heinrich wurde gelegentlich so definiert: Er habe Mendelssohns Musiken zu Sophokles' Dramen (*Antigone* und *Oedipus in Kolonnus*) nur fortgesetzt. <sup>13</sup> Warum aber komponierte Bellermann dann *Oedipus auf Kolonos* noch einmal? Es ist unwahrscheinlich, dass er Mendelssohns Stück nicht gekannt hat. Will er Mendelssohn verbessern? Will er nur ermöglichen, dass der griechische Originaltext ebenso gut passt wie der deutsche Text Donners, der doch die griechischen Versmaße bereits berücksichtigt haben will? Wenn auch die Solisten singen sollen – statt wie bei Mendelssohn nur mit Melodramen versorgt zu sein –, warum hat Bellermann nicht nur deren Gesänge nachkomponiert? Zur Beantwortung dieser Fragen hole ich ein wenig aus.

Anstelle einer Einführung in seine Musik und Musikauffassung rekapituliere ich, wie Bellermann der musikalischen Wirksamkeit des eigenen Vaters Friedrich, eines promovierten Theologen und Philosophen, gedenkt: <sup>14</sup> Zur Jugendzeit seines Vaters (kurz nach 1800) habe es

Ebd, S. 313. Es hat nicht den Anschein, als werde damit an frühere Versuche angeknüpft, antike Modi in das Bühnenkunstwerk der Gegenwart zu integrieren, wie sie beispielsweise Guiseppe Sarti in seiner Oper Nachalńoye upravleniye Olega unternahm. Vgl. Bella Brover-Lubovsky, The early Reign of Oleg: Guiseppe Sarti and the musica antica Revival, in: Early Music. Context and Ideas II. International Conference in Musicology 11.–14. Sept. 2008, hrsg. vom Institute of Musicology. Jagiellonian University, Kraków 2008, S. 272–285, insbesondere 280 ff.

<sup>12</sup> Vgl. ebd, S. 172 f.

Hans Joachim Moser, Art. "Bellermann" in: Musiklexikon, Berlin-Schöneberg 1935, S. 67.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Vgl. Heinrich Bellermann, Friedrich Bellermann. Seine Wirksamkeit auf dem Gebiete der Musik. Leipzig u. a. 1874 (Separatdruck aus AMZ 1874). Die folgenden Zitate dort S. 11 und 12.

"in Berlin überhaupt eine gesunde musikalische Bildung" gegeben. Gerade in jenen Zeiten, in welchen anderenorts, namentlich in Wien, "das Instrumentalspiel überhand zu nehmen anfing", sei Berlin "eine Pflegerin und Förderin echter Vocalmusik geworden". Friedrich, der – wie die Geschwister Mendelssohn – zeitweise bei Zelter Unterricht in "Theorie und Composition" erhielt, machte als junger Mann eine Italienfahrt, von der er Noten von Palestrina mitbrachte. Dies sollte seinen Sohn prägen, wie wir sehen werden, sowohl den Theoretiker, als auch den Komponisten und Chorleiter. Selbst Lehrer am Grauen Kloster, später auch dessen Direktor, habe Friedrich gewünscht, dass Musik zu den antiken Dramen "auch auf den Schulen" gesungen würde, möglichst in griechischer Sprache. Das Unterlegen von Mendelssohns Musik mit dem griechischen Text hätte aber "nicht ohne großen Zwang" und "nur mit den rücksichtslosesten Aenderungen und mit den ärgsten Verstössen gegen den Rhythmus [...] geschehen können"<sup>15</sup>. Im Wintersemester 1855/56 begann Heinrich daher auf Wunsch des Vaters mit der Komposition seiner ersten Musik zu Sophokles. Seine eigene unterschied sich von Mendelssohns "ähnlichen Arbeiten" zunächst vor allem durch die Vertonung des griechischen Textes wie auch dadurch, dass die Solisten nun zu singen hatten. Bereits darin nahm es Bellermann mit der Historie genauer.

Ein Verzeichnis von Bellermanns Kompositionen enthält 48 Opera plus 12 Lieder mit Begleitung des Pianoforte ohne Opuszahl. <sup>16</sup> Nur ein einziges Instrumentalwerk ist darunter, ein *Präludium und Fuge* für Orgel, und wir erfahren beiläufig, dass es noch einen Satz einer unvollendet gebliebenen Symphonie gegeben haben wird. Instrumentalmusik galt dem Bewunderer und übrigens Herausgeber Palestrinas <sup>17</sup> als etwas für solche, die gern "pfuschen". Sein Kontrapunktbuch ist als Lehre des Palestrina-Satzes konzipiert; im Vorwort zu dessen erster Auflage schreibt er, "der Mangel fliessender Stimmen" werde häufig "durch ein

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Ebd., S. 27.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Schneider Heinrich Bellermann, Anhang.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Bellermann gab vierstimmige Motteten von Palestrina heraus, s. Werke I (1869) von Friedrich Chrysanders Denkmälern der Tonkunst.

Haschen nach ganz äusserlichen Effekten durch eine sogenannte ,elegante Instrumentation', eigentümliche "Klangfarben' u. dgl. verdeckt". 18 Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Palestrina und Orlando di Lasso aber sei zu einer "bewunderungswürdigen Klassicität" des "A-capella-Gesangs" gelangt: "An diese Zeit müssen wir daher das Studium der Stimmführung anknüpfen". Zu diesem Anknüpfungspunkt kam – davon nicht ganz unabhängig – ein weiterer hinzu. Ein Schüler Bellermanns äußerte sich so: "Wollten wir selbst bei solchen [Aufführungen] mitwirken, mussten wir vor allem hören lernen, uns rein stimmen an den schwierigsten A-Capella-Gesängen der älteren italienischen Meister, vornehmlich Palestrina". 19 Bellermann hatte "ein äußerst feines Gehör". "Die leiseste Unreinheit beleidigte sein Ohr, konnte ihn heftig erregen. Für einen Feind dieser Reinheit hielt er die Instrumentalbegleitung, die, wie er in seinem Buch über Grell behauptet, stets mehr oder weniger unrein ist". Bellermann postulierte, dass "die Gesangskomposition [der unbegleitete Gesang] die Grundlage aller Musik bilden "20 müsse. Die gleichschwebende Temperatur war für ihn ein Notbehelf. Akustische Verhältnisse – Fragen der Stimmung – hat Bellermann in einer eigenständigen Schrift mit dem Titel Die Größe der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie<sup>21</sup> behandelt. Dort habe er "nachzuweisen versucht, dass eine in allen Konsonanzen wirklich reine Musik nur im unbegleiteten Gesange möglich"22 sei. Man könnte bei Bellermann von einer speziellen protestantischen Richtung des Caecilianismus oder einem zu spät gekommenen Nazarenertum sprechen, das sich hier

Dieses und die folgenden beiden Zitate in Heinrich Bellermann, Der Contrapunkt. Mit zahlreichen in den Text gedruckten Notenbeispielen und fünf lithographierten Tafeln in Farbendruck, Berlin 1901. Nachdruck der 4. Auflage Hildesheim u. a. 2001, S. V f. Das Vorwort zur ersten Auflage ist mit November 1861 datiert.

 $<sup>^{19}\,</sup>$  Dieses und die folgenden beiden Zitate: Schneider Heinrich Bellermann, S. 3, 4 und 3 f.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Bellermann in seinem Buch über Grell, zitiert nach Schneider, Heinrich Bellermann, S. 10.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Berlin 1873.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Bellermann, *Der Contrapunkt*, S. 22 f. Es entspann sich daraufhin ein bemerkbar rücksichtsvolles Hin und Her zwischen Hugo Riemann, der dem nicht so recht Glauben schenken wollte, und Bellermann, der auf seiner Lösung intonatorischer Probleme bestand.

seltsam mit einem Interesse an der Akustik mischt. <sup>23</sup> Flüchtig betrachtet ist Bellermanns eigene Musik nicht eben auf der Höhe der Zeit, wenn nicht gerade ein retrospektives Komponieren die Zeit des Historismus in besonderer Weise kennzeichnete. Zwar meint er, keineswegs solle "unsere Musik jene alte Gestalt wieder erhalten", <sup>24</sup> aber man müsse "unter allen Umständen" an jene Zeiten anknüpfen, "in denen sich die Musik in den strengen Grenzen reiner Diatonik bewegte". Man solle die Schüler anhalten, die einfachsten intervallischen Verhältnisse "mit der grössten Vollkommenheit und Reinheit auszuführen". Der Staat habe die Aufgabe, "ein Institut zu schaffen, welches gebildete junge Männer zu tüchtigen Vocalkomponisten und Gesanglehrern […] ausbildete", anstatt "Schulen für virtuoses Instrumentalspiel zu gründen": "Das würde eine wahre Hochschule der Musik sein." (Ein Hieb natürlich gegen Joseph Joachim und die Berliner Hochschule).

Erwarten würde man nach diesen Vorbemerkungen, dass Bellermann "alte Tonarten" nutzt – ich suche vergeblich nach phrygischen, (mixo-)lydischen oder wenigstens dorischen Stücken –, dass er den Chor a cappella singen lässt oder womöglich ein chromatisches oder ein enharmonisches Genus erprobt. Und höchstens kann von dem die Rede sein, was man Mitte des 19. Jahrhunderts für griechische Musik hielt, nicht aber davon, wie dies sich zu dem verhält, was heute für griechische Musik genommen wird. Die Suche nach einer auf drastische Weise antiquari-

<sup>24</sup> Dieses und die beiden folgenden Zitate: Bellermann, Contrapunkt, S. VI f., XII und XIV.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> In welcher Beziehung Bellermann zu Siegfried Dehn stand, dem zeitweiligen Herausgeber der *Caecilia* und ebenfalls Autor einer Kontrapunktlehre, bleibt ein wenig unklar. In seinem Kontrapunktbuch hat Bellermann nicht durchweg positive Äußerungen für ihn übrig. Zu Bellermanns Haltung zum Cäcilianismus vgl. Peter Lüttig, *Der Palestrina-Stil als Satzideal in der Musiktheorie zwischen 1750 und 1900*, Tutzing 1994 (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 23), S. 188 ff. Die Stellung, die Bellermann der Akustik beimisst, zeigt sein Wunsch, dass, wer an einer Universität Musik(wissenschaft) studiere, "in seinen ersten Semestern nur Gesang u. Contrapunkt, u. vielleicht daneben noch Akustik […] mit Fleiß treiben, u. dann erst zu den musikgeschichtlichen Studien übergehen" solle. Siehe Gustav Jakobsthal, Vorläufige Gedanken zur Verbesserung der musikalischen Zustände an den preußischen Universitäten, in: Sühring, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung preußischer Kulturbesitz*, S. 316.

schen Musik bleibt ergebnislos. Doch seien nunmehr Beobachtungen zu dem tatsächlich Komponierten angefügt, insbesondere aus dem Blickwinkel des Vergleichs mit Mendelssohn. Dass Bellermanns Einleitungsmusiken allesamt länger sind als Mendelssohns, mag vor dem Hintergrund seiner Feindschaft gegenüber Musik ohne die Vorherrschaft des Vokalen erstaunen.<sup>25</sup> Im Unterschied zu diesem, der seine Musik zu Ödipus in Kolonnus mit einer nur dreizehntaktigen rein instrumentalen Introduzione versieht, schreibt Bellermann für seinen Oedipus auf Kolonos eine im Klavierauszug immerhin zweiseitige Introduzione, bestehend aus einem Largo und einem Moderato poco allegro. Sie entspricht, unter anderem mit den Punktierten im Largo, dem Typ der französischen Ouverture. Die Ouverture zu Aias kommt im Klavierauszug auf drei Seiten - einem Adagio folgt wieder ein Allegro -, während die für Klavier vierhändig geschriebene Ouverture zu König Oedipus (der folgende Auszug bleibt jedoch zweihändig) im Klavierauszug sogar vierzehn Seiten füllt: Etwas einer auskomponierten langsamen Einleitung Ähnelndem schließt sich sehr bald ein Fugato an, und nach einer Durchführung, die tonartlich weit um sich greift, erklingt eine echte Reprise. Eher an einer klassischen Ouverturenform orientiert, handelt es sich um eine Sonatenform ohne Wiederholung der Exposition. Für welches Orchester hat Bellermann dieses Stück wohl komponiert? Eine Aufführung in Meiningen (dem Erbprinzen Bernhard ist Oedipus auf Kolonos gewidmet) oder eine Aufführung am Grauen Kloster mit dem königlichen Schauspielorchester (wie bei demselben Stück) hätten Anlass zu etwas Aufwändigerem gegeben, aber von derartigen Gelegenheiten ist bei König Oedipus nichts zu erfahren. Statt der langen Ouverture kann alternativ die bloß eine Seite umfassende Introduzione gespielt werden, "falls dieselbe

Der keineswegs geringe Anteil des Instrumentalen an dem Werk wurde nicht günstig beurteilt: "Was die äussere Anwendung musikalischer Mittel betrifft, so hat der Komponist den Fehler gemacht, dass er ein vollständig besetztes modernes Orchester hinzugezogen. Heutzutage würde er sich sicher, um den Gesang möglichst in den Vordergrund zu stellen, mit einer kleinen Auswahl an Instrumenten begnügen; jedenfalls hat er sich durch das glanzvolle Kolorit der Mendelssohn'schen Antigone verleiten lassen, hierin denselben nachzuahmen." Friedrich Chrysander, Aufführungen antiker griechischer Tragödien mit moderner Musik, S. 370.

[vorstehende Ouverture] bei Aufführungen am Clavier zu lang befunden werden sollte". $^{26}$  Es gibt Anklänge an Händel. $^{27}$ 

In *Aias* ist der Chor manchmal – ähnlich wie bei Mendelssohn – in zwei Halbchöre geteilt. Die Teilung fehlt in Bellermanns *Oedipus auf Kolonos* weitgehend (im Unterschied zu Mendelssohns Version des Stücks). Nur an wenigen kurzen Stellen bleibt der Chor nicht einstimmig, dann ist er meist vierstimmig gesetzt. Gewöhnlich gibt es für die Stimmen viele Tonwiederholungen. Ähnlich wie bei Mendelssohn singen die Choristen mehr rezitativisch als melodisch-gestalthaft. <sup>28</sup> Ein Beispiel aus *Aias* möge sowohl diese Behandlung des Chors als auch den barockisierenden Stil einiger rein instrumentaler Stücke veranschaulichen (Notenbeispiel 1). Das nach einem zehntaktigen Chor-Rezitativ einsetzende Fugato zeigt den Beginn eines der ganz wenigen längeren musikalischen Abschnitte, die ohne Gesang auskommen, eine Art Verwandlungsmusik. Den exponierten fünf Themeneinsätzen folgen als

26 Heinrich Bellermann, Chöre und Melodramen aus dem König Oedipus des Sophokles op. 29, Clavierauszug mit griechischem und deutschem Text, Berlin [1882], S. 18.

Wie bereits Kretzschmar feststellte, unterscheiden sich Mendelssohns Antigone und Oedipus in Kolonnus in der Methode der Behandlung der Chorstrophen: In Antigone schreibe er "wesentlich melodisch und symmetrisch", in Oedipus benutze er die "recitativische Fassung viel eifriger", vgl. Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal. II.

Abtheilung, zweiter Theil: Oratorien und weltliche Chorwerke, S. 341.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Eine Ästhetik, die idealtypisch Gattungen mit Musterautoren verknüpft, rückt Bellermanns Schauspielmusiken in die Nähe des Oratoriums, und in dieser Gattung bringt Kretzschmar sie im Führer durch den Concertsaal auch unter. Der Gedanke, Händel könne als letzter Vertreter einer Musik der klassischen Periode der Tonkunst angesehen werden, findet sich beispielsweise in G[eorg] G[ottfried] Gervinus' Schrift Shakespeare und Händel. Zur Ästhetik der Tonkunst, Leipzig 1868, die Chrysander gewidmet ist, der diesem seinerseits die eigene Händel-Biographie zueignete. Doch mit der Widmung habe Gervinus "mich zu seinem Vertheidiger pressen" wollen, fand Chrysander. Vgl. Friedrich Chrysander, Eduard Grell als Gegner der Instrumentalmusik, der Orgel, der Temperatur und der Virtuosität, in: VfMW, Bd. 4 [1888], Heft 1, S. 113, Anm. 1. Zu den höchst asymmetrischen Gelehrtenfreundschaften Bellermann – Chrysander – Gervinus vgl. Werner Rackwitz, Anmerkungen zum Verhältnis Friedrich Chrysanders zu Johannes Brahms und Joseph Joachim, in: Brahms-Studien Bd. 12, Tutzing 1999, S. 41-60, sowie ders.: Händeliana in Briefen, S. 220-252. Um die Jahreswende 1874/75 ging die Freundschaft zwischen Chrysander und Bellermann endgültig in die Brüche.



Notenbeispiel 1: Heinrich Bellermann, aus Aias op. 32

hier nicht wiedergegebener Schluss lediglich wenige mit einem Orgelpunkt versehene kadenzierende Takte. Dass sich eine längere Partie ohne Gesang findet, ist freilich von der dramatischen Situation her naheliegend. Bellermann fügt sich für dieses eine Mal in die Rolle, die dem Komponisten von Schauspielmusik üblicherweise zukam. Das Fugato erklingt zum Wechsel des Bühnenbildes und unmittelbar vor dem großen letzten Monolog des Aias, an dessen Ende dieser sich in sein Schwert stürzt. So setzt die Fuge direkt abbildend um, wie das Volk Aias zu retten fortstürmt, wie es "flieht". Zugleich bereitet sie durch den Wechsel des Mediums den Boden für die Frische, mit der die Sprache danach – zu dem zentralen tragischen Augenblick des Stücks – wieder aufgenommen werden kann. Wie Fugenthemen zu beantworten seien, hatte Bellermann in einem Hauptkapitel seines Kontrapunktbuchs breit erörtert, und die Frage stellt auch einen Aspekt der 1860, also fünf Jahre nach der Komposition des Aias, einsetzenden brieflichen Diskussion mit Chrysander über das Werk Händels und die Edition desselben dar. Es geht dabei um dessen historische Situierung zwischen "kirchentonartlichem" und dur-moll-tonalem Usus der Beantwortung. Bellermann beantwortet das Thema seines kurzen Fugatos noch ausgesprochen modern – zwar, ohne Intervalle gegen nächstgrößere oder -kleinere auszutauschen (was hier nicht nötig war), doch mit einer "tonalen" Einrichtung der Halb- und Ganztonschritte.

In *Oedipus auf Kolonos* und in *Aias* finden sich sowohl Sologesänge als auch Melodramen. Bellermann hat "alle lyrischen Verse des ganzen Stückes [...] für den Gesang componiert".<sup>29</sup> Er stellt sich damit der "überaus schwierigen Aufgabe, eine würdige ausdrucksvolle Melodie zu erfinden, welche nicht an die moderne Oper erinnert".<sup>30</sup> Zusätzlich bringen beide Klavierauszüge im Anhang, alternativ zu manchen Sologesängen, Melodramen für den Fall, dass die Schauspieler "der Gesangs-

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Vgl. Vorwort zum Klavierauszug des Aias, in: Heinrich Bellermann, Chöre, Sologesänge und Melodramen aus dem Aias des Sophokles op. 32, Clavierauszug mit griechischem und deutschem Text, Berlin [1883], S. 2.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Friedrich Chrysander, Aufführungen antiker griechischer Tragödien mit moderner Musik, 6. Der Ajax des Sophokles, 7. Der König Oedipus des Sophokles, S. 371.

kunst unkundig" sind,<sup>31</sup> ein "Notfall", mit dem man sich dann "begnügen" müsse.<sup>32</sup> "Besser, richtiger und wirkungsvoller" sei es aber, hier den Gesang eintreten zu lassen.<sup>33</sup> Wie viele seiner Zeitgenossen hatte Bellermann ein gespaltenes Verhältnis zur Gattung Melodram: "Das gesprochene Wort wird sich niemals mit dem Instrumentenspiel, weder rhythmisch noch harmonisch, in wohlthuender Weise verbinden. Daher ist das Melodrama eine vom musikalischen Standpunkte aus kaum zu rechtfertigende Kunstform".<sup>34</sup> Und so habe er "von derselben nur an einzelnen bedeutsamen Stellen des Dialoges […] Gebrauch gemacht".

Aufschlussreich ist der Vergleich eines Gesangs mit dem alternativen Melodram. Ich deute dies an einer Nummer Antigones aus Oedipus auf Kolonos an (Notenbeispiel 2 und 3). Melodisch erinnert der Gesang wieder an Händel, besonders bei den Kadenzen. Was die Harmonik anlangt, so bleibt das Stück insgesamt mild dissonant. Neue Regionen werden stets "logisch", niemals unvermittelt, erreicht: Überraschung als harmonisches Ereignis ist ausgespart. Dass sich Bellermann für die melodramatische Alternative zu dem kleinen Arioso, die ebenfalls von A-Dur nach fis-Moll fortschreitet, mit der Umdeutung der Dominantseptime f' zur leittönigen Terz eis" ein enharmonisches Ereignis leistet (Melodram, T. 4-5), das die Gesangsnummer nicht bot, ist bezeichnend. Wo gesprochen wird, wird harmonisch mehr riskiert. Bellermann scheint der eigenen Polemik gegen die Temperatur mit dieser harmonischen Progression den Boden zu entziehen. Zu den Worten "der Verlassenen, die nur um ihn härmend sich" (Arioso, T. 12-14) gelangt der Komponist in der gesungenen Version mit etwas mehr Aufwand, immerhin vermöge einer diatonisch ausgelegten Chromatik (bei der Tonfolge f'-e'-dis' in der Mit-

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> So zu dem Schlussabschnitt aus Nr. 1, Antigone – v. 237–253 – und zu dem Anfang aus Nr. 9, dem Duett zwischen Antigone und Ismene, v. 1670–1750.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Beide Zitate aus: Bellermann, Aias des Sophokles op. 32, S. 2.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Vgl. Vorwort in Bellermann, Chöre, Sologesänge und Melodramen aus dem Oedipus auf Kolonos des Sophokles op. 36, S. 2. Bei der Aufführung 1874 sprachen die Schüler des Grauen Klosters den Text.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Dieses und das folgende Zitat aus Bellermann, Aias des Sophokles op. 3, Vorwort, ohne Paginierung.



Notenbeispiel 2: Heinrich Bellermann, aus Ödipus auf Kolonos op. 36



Notenbeispiel 2: Heinrich Bellermann, aus Ödipus auf Kolonos op. 36

telstimme, T. 13): Eine Sequenz, deren Fundamenttöne eine Quinte und eine Terz fallen (D-G-e-a-F-H), weicht in die Variantklangregion der Dominante aus (e-Moll statt E-Dur) und weist zugleich mit dem in diesem Kontext neapolitanischen (d. h. auf der tiefalterierten II. Stufe des avisierten e-moll gelagerten) Ton f auf das Vorzeichenfeld von C-Dur voraus, welches trugschlüssig – als VI. Stufe nach dem dominantischen H-Dur – erreicht wird und gewissermaßen einen Quintenzirkelschritt zu weit ausgreift, wenn man das Ziel der angegangenen Kadenz bedenkt, die Region mit einem Kreuz.

Wie Bellermanns Vater es in seinem Brief an Mendelssohn gefordert hatte, wird die formale Anlage des Textes musikalisch stets übernommen. Gewöhnlich schreibt Heinrich Bellermann für Strophe und Gegenstrophe die gleiche Musik, manchmal sogar mit Wiederholungszeichen, manchmal mit ausgeschriebener, weil z. B. in den Orchesterstimmen figurativ variierter, Wiederholung der Strophe in der Gegenstrophe. Die Veränderung kann noch einen Schritt weiter gehen. Bei einer Nummer aus *Aias* wird die Strophe in der Gegenstrophe im Großen und Ganzen um eine Stufe aufwärts transponiert: von d-Moll nach e-Moll.

Vergleicht man die Metren in Mendelssohns *Oedipus in Kolonnus* und Bellermanns *Oedipus auf Kolonos* miteinander, so zeigt sich, dass Bellermann auffällig häufiger Dreierteilungen der Takte nutzt: %, ½8, ¾8, in Nr. 7 auch ¼ (= 3 + 3) – Unterschiede, die aus seiner Interpretation der textlichen Vorlage resultieren. Zu dieser nun etwas ausführlicher: Am 12. März 1877 fand offenbar eine Aufführung von Bellermanns *Oedipus auf Kolonos* in Straßburg statt, vermutlich durch den von Gustav Jacobsthal begründeten Akademischen Gesangverein. <sup>35</sup> Jacobsthal, Bellermanns wohl bedeutendster Schüler, lehrte an der Straßburger Universität. Er sah in dessen kompositorischen Unternehmungen zu

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Damit wurde an die Tradition "des berühmten Straßburger Gymnasiums" angeknüpft, das nach Scaligers Übersetzungen ins Lateinische bereits im 16. Jahrhundert Sophokles aufführte: 1575 wurde Sophokles' Aias aufgeführt, zunächst auf Griechisch, dann in der lateinischen Übersetzung von Scaliger (1587 und 1608), vgl. Hellmut Flashar, Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit, München 1991, S. 36.

Sophokles eine Nobilitierung des Genres Männerchor: Bellermann habe "den Adel der Vokalmusik auch dem Gesang für Männerstimmen aufgeprägt, sowohl im Styl als auch im Ausdruck [...]. Die Kompositionen antiker Chöre sind großzügige, machtvolle Werke mit einer den alten Dramen würdigen Musik".<sup>36</sup>

Die Unterschiede zwischen dem Straßburger Textbuch<sup>37</sup> zu Bellermanns Oedipus auf Kolonos und dem Berliner<sup>38</sup>, das 1880 für eine Aufführung des dortigen Akademischen Gesang-Vereins erstellt wurde, sind minimal. Sie beschränken sich auf das Fehlen der Zwischentexte und auf leicht veränderte Ausrufe (z. B. "Ach" statt "O"). Von Donners Übersetzung des Oedipus auf Kolonos ist in diesen Textbüchern bloß der vertonte Text enthalten;<sup>39</sup> zusammenfassende Überleitungen zwischen den Nummern geben das dazwischen liegende Geschehen wieder, sodass angenommen werden kann, es habe sich in beiden Fällen um konzertante Aufführungen gehandelt. Einem kurzen Abschnitt aus dem Straßburger Textbuch seien exemplarisch die entsprechenden Partien aus Mendelssohns Textfassung und aus der Fassung Donners nach der vierten Auflage von 1856 gegenübergestellt. In diesem Stück Bellermanns gibt es keine Unterteilung in Chor I und II oder eine Absonderung von Chorsolisten wie bei Mendelssohn. Der Text entspricht im Großen und Ganzen der Version Donners, doch gibt es manche stark abweichende Stellen, besonders am Anfang:

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Jacobsthal nach Otto Schneider, Heinrich Bellermann; Gedächtnisrede, gehalten bei der vom Akademischen Gesang-Verein zu Berlin veranstalteten Feier 1903 von Dr. Otto Schneider, Professor am Gymnasium zu Küstrin, S. 8.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Oedipus auf Kolonos (op. 36), Straßburg 1877, nach Vermerk: Straßburg 12. März 1877.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Die Gesänge aus dem Oedipus auf Kolonos des Sophokles / nach der Musik von Heinrich Bellermann / gesungen vom / Akadem. Gesang-Verein zu Berlin. / Berlin, den 6. Juli 1880, Berlin 1880.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Das gilt auch für ein weiteres, allerdings zweisprachiges Textbuch, in diesem Fall zu König Oedipus: Gesänge aus dem König Oedipus des Sophokles (op. 29). Musik von Heinrich Bellermann, Berlin [1899]. Ihm konnte keine Aufführung zugeordnet werden.

## Aus dem Straßburger Textbuch:

Nr. 1. Chor und Melodrama. Strophe 1. *Chor.*Wer war's? Er entfloh! Sagt, wohin?
Sagt mir, wo weilt er, enteilt von dieser Stätte, der schamlose, der freche Mann?

Blick um rings, schau nach ihm! Kein Laut tönt, kein Wort und kaum Wagt ein flüsternd Gebet, wer hier vorbeieilt.

### Mendelssohn:

Nr. 1. Strophe 1. *Chor I.*O schau! Er entfloh! Wer nur war's? Wo weilt, entschwunden, gescheucht von dieser Stätte, Der schamlose, der freche Mann! *Chor II.*Blick' um rings, schau nach ihm, ohne Laut, und verstummend kaum Worte Stillen Gebeten leih'n.

## Donner (4. Auflage 1856):

Chor.
O schaut!
Er entfloh! Wer war's? Wo
Weilt er, entschwunden, gescheucht von dieser Stätte,
Der schamlose, der freche Mann?
Blick um rings, schau nach ihm,
Send' allhin deinen Ruf!

Insgesamt erlangt das Wort bei Bellermann mehr Gewicht; dies zeigt sich auch negativ: Anders als in Mendelssohns Version fehlt bei ihm eine Auftrittsmusik für den Herrscher (Theseus): Wo der neu Erscheinende durch seine Kleidung und durch die Bewegung – sein Eintreten – das Prächtige ins bewegte Bild bringt und wo die Musik das Sichtbare verdoppeln könnte, nutzt Mendelssohn diese Chance. Bellermann aber hat

allen musikalischen Ausdruck an das Wort gekoppelt. Ausgedrückt oder verdoppelt wird nur, wovon auch geredet wird.

Und: Mendelssohn schreibt erstaunlicherweise oft diatonischer, doch entfalten vereinzelte chromatische Klangverbindungen derart umso größere Wirkung.

Eine offenbar beide Komponisten bewegende Frage war es, wie der alte Vers musikalisch-syntaktisch zu handhaben sei. Er verführt oder aber zwingt zu einer irregulären prosahaften musikalischen Syntax; insbesondere ein genauer Vergleich zwischen den beiden Ausführungen der Nr. 3 würde dies zeigen. Beide Komponisten schreiben sie in F-Dur im ¼-Takt, beide wählen die strophische Vertonung. Der Text wird bei beiden rhythmisch nahezu gleich deklamiert. Neben dem erstaunlichen Umstand, dass Bellermann – der Gegner der Instrumentalmusik – den Orchestersatz weit figurativer gestaltet, ist jedoch festzustellen, dass sich Mendelssohn mehr ungeradzahlige Taktgruppen leistet und die Strophe harmonisch weniger stabil hält.

Bei der Nr. 7, einem Chor, handelt es sich um eine Gewittermusik, traditionell eine Domäne der malenden Instrumentalmusik. Hier finden sich wieder bedeutende Textunterschiede. Ein Beispiel:

#### Bellermann:

Mit Krachen, mit mächtigem, fährt der Blitz Her aus den Händen des Donnerers! Graus und Schreck Sträuben mir das Haar hoch empor!

Mendelssohn hatte diesen Text vertont:

Von Zeus' Händen geworfen, horch! erscholl's wieder, grausenhaft tosend! Hoch sträubt der Schreck das Haar mir empor!

In der Gewittermusik schreibt Mendelssohn innerhalb der ersten Strophe zwei verschiedene Tempi: Lento – Allegro molto. Für die Gegenstrophe wird die Musik des langsamen Tempos in das schnelle Tempo transferiert im Verhältnis 1:2. Sowohl Mendelssohn als auch Bellermann setzen die Gewittermusik in c-Moll. Mehrfach taucht in Bellermanns Klavierauszug "Donner" als Bühnenanweisung auf, so vor Gegenstro-

phe I und vor deren Ende, d. h. vor "Heiliger Aether, o Zeus!". Während Bellermann für die zweite Strophe Tempo und Tonart mit einer gewissen zügelnden Wirkung wechselt – er geht in die parallele Durtonart und nimmt ein langsameres Tempo (Allegro moderato nach Allegro) –, setzt Mendelssohn den dramatischen Höhepunkt des Geschehens hierher. Zwischen zweiter Strophe und Gegenstrophe liegt bei ihm ein eingeschobener instrumentaler Abschnitt im Tempo I, sodass sich wiederum das musikalische Geschehen gegenüber dem Wort verselbstständigen kann und die komponierte Zeit diejenige dehnt, die zum Sprechen des Textes gebraucht würde.

Anfang bis Mitte der 1870er Jahre wurden zwei Bühnenmusiken Bellermanns konzertant am Torgauer Gymnasium aufgeführt. Musiklehrer des Gymnasiums (hauptberuflich Kantor) war Otto Taubert, vermutlich ein Bruder von Wilhelm Taubert, der in Berlin bei der Fortsetzung des Antikenprojekts gewissermaßen, wenn auch mit eher geringem künstlerischem Erfolg, für Mendelssohn und für Meyerbeer eingesprungen war. Was man an der Torgauer Schule sonst sang, ist insofern nicht überflüssig zu erfahren, als sich wiederum eine Zusammenführung von Renaissancemeistern mit Komponisten des 19. Jahrhunderts bemerklich macht: Ein Programmzettel von 1881 führt Werke von Johann Eccard, dem im 16. Jahrhundert in Torgau geborenen Leonhard Schröter, Wolfgang Frank, Julius Rietz, August Eduard Grell, Mendelssohn und Moritz Hauptmann an. Zu Bellermanns Ajax und zu Oedipus auf Kolonos haben sich Textbücher der Torgauer Aufführungen erhalten. 40 Diese bringen am Ende Besetzungslisten. Auch die Frauengestalten, z. B. Pallas Athene und Tekmessa, wurden selbstverständlich von Knaben gesprochen bzw. gesungen. In Aias war der Chor folgendermaßen besetzt: Für den ersten Tenor sind 14, für den zweiten 15, für den ersten Bass 20 und für den

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Aufführung des Sophokleischen Ajax durch die oberen Schüler des Gymnasiums zu Torgau am 19. Dez. 1872 / Dt. in den Versmassen der Urschrift von Donner, in Musik gesetzt von Heinrich Bellermann, Torgau 1872; Aufführung des Oedipus auf Kolonos durch die Schüler des Gymnasiums zu Torgau am 13. Februar 1875 in den Versmassen der Urschrift nach Donner, in Musik gesetzt von Heinrich Bellermann, Torgau 1875.

zweiten 16 Namen angeführt. In Oedipus auf Kolonos wurden Antigone und Ismene ebenfalls von Jungen übernommen; nicht nach Stimmen sortiert sind insgesamt immerhin 47 Choristen namentlich genannt. Ein in der Landes- und Universitätsbibliothek Halle aufbewahrter Sammelband mit Dokumenten zur Geschichte des Torgauer Gymnasiums zwischen 1822 und 1892 enthält als 63. Dokument eine Konzertkritik aus einer nicht mehr identifizierbaren Zeitung. Die mit "W. L." gezeichnete Kritik zitiert einen Bericht aus dem Hamburger Correspondent vom 22. Dezember 1872.<sup>41</sup> Die Umstände der Schüleraufführung finden dort besondere Erwähnung: Von 235 wöchentlichen Stunden gymnasialen Unterrichts (für sämtliche Klassen) entfielen ganze vier auf Musik, was die hohe Qualität der Aufführung um so erstaunlicher mache. Torgau war Garnisonsstadt, unter den Gästen lobt der Kritiker besonders das anwesende Militär, "die sichtliche Theilnahme, mit welcher alte und junge Krieger sich in das Griechenthum versenken." Der selbstgefällige Ton unmittelbar nach dem deutsch-französischen Krieg ist nicht zu überhören.

Zur Aufführung selber: Sie sei mit der Berliner im Gymnasium zum Grauen Kloster schon deshalb nicht zu vergleichen gewesen, "weil man hier von der theatralischen Darstellung abgesehen hatte und die Tragödie von den Schülern mit verteilten Rollen abgelesen wurde, auch nicht wie dort in griechischer, sondern in deutscher Sprache [...]. Dafür concentrierte sich das Hauptinteresse auf die Bellermann'sche Musik [...], die mich [...] in der Überzeugung bestärkte, dass eine Umbildung der antiken Metren in modern=musikalische Formen für die musikalische Production in hohem Grade fruchtbringend werden kann und muß, wenn man sich mit derselben Liebe, demselben wissenschaftlichen Ernst dieser Aufgabe widmet, wie es Bellermann gethan hat."<sup>42</sup> (Dieser war für die Aufführung übrigens aus Berlin angereist.)

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Es handelt sich vermutlich um Wilhelm Langhans, den Redakteur der Berliner Musikzeitschrift Echo. Das folgende Zitat entstammt seinem Bericht.

Zur Rezeption: Die Sicht eines Wagnerianers

Der Oberlehrer Dr. Hermann Seeliger schreibt eigentlich nur über Bühnenmusiken zu griechischem Text. Dennoch kommt er ausführlich, dabei die wagnerschen Attacken repetierend, auf Mendelssohns Antigone und Oedipus in Kolonnus zu sprechen. Seine Kritik setzt just an jenen Punkten an, die Bellermanns Ansatz von Mendelssohns unterscheiden: an der Textbehandlung und am Melodram. Seeliger bemängelt an Mendelssohn das Übliche: "Niemals wird er durch einen elementaren Leidenschaftsausdruck unbequem, sondern bleibt [...] immer konventionell". 43 Die "eigentliche Schwäche" fast aller Vokalwerke Mendelssohns läge darin, dass er die Zäsuren falsch bringe. Donners Textfassung wird mittlerweile keineswegs mehr für vorbildlich gehalten; er findet sie "geschraubt und in ihrer ersten Auflage oft geradezu fürchterlich". 44 Besonders den "fortwährenden Wechsel zwischen gesprochenem und gesungenem Wort, indem der Chor häufig mit ganz kurzen Fragen oder Ausrufen die gesprochene Deklamation unterbricht", 45 bemängelt Seeliger an Mendelssohn. "Das logisch Richtige wäre gewesen, den Schauspieler auch singen zu lassen, wie es die Alten tatsächlich getan haben [...]

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Hermann Seeliger, Antike Tragödien im Gewande moderner Musik. Ästhetische und metrische Studien von Dr. H. S., Oberlehrer. Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Realgymnasiums zu Landeshut. Ostern 1905, Leipzig 1905, Progr.-Nr. 258, in: *Deutsche Schulprogramme 1905*, Nr. 209–350, S. 18.

<sup>44</sup> Ebd., S. 20. Die entsprechenden Ausführungen Seeligers knüpfen engstens an Kretzschmars Mendelssohn-Kritik an: Jener bemerkt, "dass die Donner'sche Übersetzung aus Treue gegen das Original [...] ein Deutsch spricht, welches erst noch einmal ins Deutsche übersetzt werden müsste. Und die [...] grösste Schwierigkeit ist die, dass die Mendelssohn'schen Melodien dieses Donner'sche Deutsch noch viel unverständlicher gemacht haben. Es war eine Eigenheit des Componisten [...], dass er sich nicht viel um die Gesetze der Declamation kümmerte. [...] Die Interpunktion der Musik nimmt von der der Sprache nur selten eine eingehendere Notiz und eine große Zahl der an und für sich schon schwer verständlichen Sätze klingt in diesen Unisono-Melodien gesungen ähnlich, als wären sie mit verstellten Sylben-Accenten gesprochen." Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal. II. Abtheilung, zweiter Theil: Oratorien und weltliche Chorwerke, S. 340.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Dieses und die folgenden Zitate aus: Hermann Seeliger, Antike Tragödien im Gewande moderner Musik, S. 25, 27 und 28.

und Bellermann in seinen Tragödienmusiken gelegentlich tut." Unter den Musiken zu Sophokles verdienten dessen Arbeiten "besondere Beachtung", "weniger nach der Seite ihres musikalischen Wertes hin, sondern weil Bellermann es zuerst unternahm, den griechischen Text zu komponieren". Einzeln auf dessen Musik einzugehen, lohne jedoch nicht. Dafür sei die Musik "im Grunde zu unbedeutend", erborgtes Feuer, er beherrsche "die technischen Mittel, aber die Phantasie, die Seele" fehlten, "und der Quell der Erfindung fließe oft spärlich". Bellermann sei "genauer in der antistrophischen Responsion". Abweichungen von den "eigentlich gebotenen" griechischen Metren fänden sich jedoch gelegentlich. Seeliger nennt Beispiele. Die künstlerische Bedeutung anlangend kommentiert er eine Nummer aus Bellermanns Kolonos-Musik vernichtend. Symptomatisch für Seeligers wagnernahe Ästhetik: Dort, wo sich Oedipus dem Chor zu erkennen gibt, hätte die schroffste Dissonanz gepasst, findet er. Die Entscheidung für Beschränkung leuchtet ihm nicht mehr ein. 46 Und so höhnisch sich vermutlich eine Person, die die Wagner-Rezeption heftig geprägt hat, der Altphilologe Friedrich Nietzsche, zu Mendelssohns und zu Bellermanns Unternehmungen geäußert hätte, so gerne mochten sich die Musiker eine explizite Einengung der Mittel für antike Sujets nur wenige Dezennien später wieder auferlegen. Denken Sie an Igor Stravinskij!

Dass die Chöre nur von Männerstimmen gesungen werden, hielt bereits Chrysander für eine "freiwillige Beschränkung", doch gäben Bellermanns Tragödienmusiken "die einzige Rechtfertigung" dafür, "nämlich wenn die Stücke von Schülern aufgeführt werden, und zwar in der Ursprache". Hier greift eine gewissermaßen soziale Beurteilungskategorie, ein ästhetisches Urteil wird suspendiert. Siehe Friedrich Chrysander, Werke von E. Lassen (Fortsetzung), 2. König Ödipus, in: AMZ 1870, S. 58.