

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet 1959 von Thrasybulos G. Georgiades
Herausgegeben seit 1977 von Theodor Göllner

Band 62

Josef Rheinberger – Werk und Wirkung

Bericht über das Internationale Symposium
anlässlich des 100. Todestages des Komponisten,
veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und
dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München
München, 23. – 25.11.2001



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

JOSEF RHEINBERGER

WERK UND WIRKUNG

Bericht über das Internationale Symposium
anlässlich des 100. Todestages des Komponisten,
veranstaltet von der
Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem
Institut für Musikwissenschaft der
Universität München
München, 23. – 25.11.2001

Herausgegeben von
Stephan Hörner und Hartmut Schick



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING
2004

INHALT

Vorwort	7
Wolfgang Horn	
Die Rolle Josef Rheinbergers in Musikgeschichten zum 19. Jahrhundert	9
Hans-Josef Irmen	
Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaab. Eine Musikerehe im 19. Jahrhundert	33
Harald Wanger	
Josef Rheinbergers Beziehungen zu Vaduz	51
Bernd Edelmann	
Sind Rheinbergers Streichquartette wiederzubeleben?	61
Thomas Schmidt-Beste	
Zu Klangregie und Textur in den größer besetzten Kammermusikwerken Josef Rheinbergers	93
Barbara Mohn	
Josef Rheinbergers Chorlieder aus editorischer Sicht. Quellenlage und Kompositionsprozess	113
Robert W. Wason	
Frühe Lieder der „Münchner Schule“ im Spiegel des Liedschaffens Ludwig Thuilles	131
Christian Berkold	
Die unbekannte Erstfassung von Josef Rheinbergers Lied „Ach Wandern“ op. 3, Nr. 1	155
Hanns Steger	
Poesie und Form in der Klaviermusik Rheinbergers	171
Hartmut Schick	
Rheinbergers <i>Wallenstein</i> -Sinfonie op. 10. Ambivalenzen in der Konzeption und Rezeption eines Erfolgsstücks	183
Lee Rothfarb	
August Halm als Schüler von Josef Rheinberger	205
E. Douglas Bomberger	
Layers of Influence: Echoes of Rheinberger in the Choral Works of Horatio Parker	225
Siegfried Gmeinwieser	
Josef Rheinberger und die kirchenmusikalischen Aktivitäten der Münchener Hofkapelle	243

Glenn Stanley	
Fanny auf des Riesen Spuren, Josef im Schatten Wagners: Gedanken zu Entstehung, Struktur und Stil von Josef Rheinbergers „Legende“ <i>Christoforus</i>	261
Stephan Hörner	
<i>Christoforus</i> – zwischen Ballade und Oratorium	289
Calvin M. Bower	
Rheinbergers symphonische A-cappella-Messe	315
Irmlind Capelle	
Zur zyklischen Anlage und zur „Sonatenform“ in den Orgelsonaten von Josef Gabriel Rheinberger	337
Martin Weyer	
Über die Zusammenhänge von Orgelbau und Satztechnik, dargestellt an den Orgelsonaten von Alexandre Guilmant und Josef Rheinberger	355
Christopher S. Anderson	
Ehre und Unterordnung: Josef Rheinberger unter den Organisten der Leipziger Straube-Schule	373

Rheinbergers *Wallenstein*-Sinfonie op. 10.
Ambivalenzen in der Konzeption und Rezeption eines
Erfolgsstücks

Josef Rheinbergers Sinfonien – drei unpublizierte Jugendwerke sind überliefert¹ und natürlich die beiden großen Sinfonien *Wallenstein* op. 10 und die F-Dur-Sinfonie op. 87, die *Florentiner* – kommen im normalen Konzertbetrieb unserer Tage so gut wie nicht mehr vor.² Damit teilen sie das Schicksal einer ganzen Sinfonie-Generation: Von der gesamten Sinfonieproduktion der 1860er Jahre findet sich im heutigen Konzertleben gerade noch ein einziges Werk, Anton Bruckners Erste Sinfonie. Wenn auch vieles aus diesem Repertoire inzwischen – häufig mehr schlecht als recht – auf Tonträgern eingespielt ist, kennt doch kaum jemand noch die sinfonischen Novitäten, die in den Sechziger und Siebziger Jahren die Konzertsäle in Deutschland beherrschten: Werke wie Anton Rubinsteins immens populäre 2. Sinfonie *Ocean* und Joachim Raffs 3. Sinfonie *Im Walde*, Johann Joseph Aberts 4. Sinfonie *Columbus*, Robert Volkmanns 1. Sinfonie, Max Bruchs Es-Dur-Sinfonie oder die Sinfonie in d-Moll von Albert Dietrich.³

In diese Reihe der damaligen Erfolgsstücke gehört auch Rheinbergers Opus 10, die *Wallenstein*-Sinfonie d-Moll.⁴ Nimmt man die Zahl der Aufführungen im ersten Jahrzehnt nach der Uraufführung zum Maßstab, so rangiert Rheinbergers *Wallenstein* in der Beliebtheit bei den Zeitgenossen gleich hinter den genannten Sinfonien von Rubinstein und Raff und etwa gleichauf mit den erfolgreichsten Sinfonien von Abert, Volkmann und Bruch: Vom 26. November 1866, dem Datum der Münchner Uraufführung, bis Ende des Jahres 1876 lassen sich nicht weniger als 23 Aufführungen des Werks in 19 verschiedenen Städten des In- und Auslands nachweisen; hinzu kommen 15

¹ Die Sinfonien D-Dur JWV 41, c-Moll JWV 76 und C-Dur JWV 81, s. Hans-Josef Irmen, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg 1970.

² Die *Florentiner Sinfonie* wurde anlässlich des Rheinberger-Festivals zum 100. Todestag am 26.11.2001 vom Münchner Rundfunkorchester unter Marcello Viotti mit einigem Erfolg im Münchner Prinzregententheater gespielt. Generell günstiger ist die Situation in den USA, wo zumindest gelegentlich die beiden großen Rheinberger-Sinfonien im Konzertsaal zu hören sind. So wurden beide Werke z. B. Ende der 1990er-Jahre in Chicago gespielt.

³ Vgl. dazu ausführlich Rebecca Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850-1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte* (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen, Bd. 7), Sinzig 1998; ferner Matthias Wiegandt, *Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik* (Berliner Musik Studien, Bd. 13), Sinzig 1997, bes. S. 35-44 (wo freilich Rheinberger mit keinem Wort erwähnt wird).

⁴ Eine kritische Ausgabe der Sinfonie erschien, hrsg. vom Verfasser dieses Beitrags, 2003 in: J. G. Rheinberger, *Sämtliche Werke*, Abt. V, Bd. 23, Stuttgart: Carus-Verlag.

Aufführungen von einzelnen Sätzen, vor allem des beim Publikum besonders beliebt gewordenen 3. Satzes *Wallensteins Lager*.⁵ Das Werk hielt sich auf den Konzertprogrammen auch mindestens noch bis zur Jahrhundertwende. Im Jahr 1800 wurde es in München mit großem Erfolg noch einmal gespielt, und im Januar 1902 führte man es in Salzburg zum Gedenken an den kurz zuvor verstorbenen Komponisten auf. Theodor Kroyer schrieb zu Recht über *Wallenstein*, das Werk habe Rheinberger mit einem Schlag berühmt gemacht und seinen Namen am frühesten ins Ausland getragen.⁶

Freilich steht dem Erfolg beim Publikum, den die meisten Konzertberichte vermelden, ein durchaus zwiespältiges Echo bei den Fachleuten gegenüber. Positive Rezensionen, die das Werk als eine der interessantesten Novitäten seit vielen Jahren begrüßen,⁷ stehen neben eher kritischen Besprechungen (wie etwa der von Eduard Hanslick aus dem Jahr 1868)⁸ und solchen, die kaum ein gutes Haar an der Komposition lassen.⁹ Wobei die kritischen Stimmen auffälligerweise sowohl von Verfechtern als auch von Gegnern der Programmmusik kommen, also aus zwei publizistischen Lagern, die damals bei der Beurteilung von neuer Instrumentalmusik selten einer Meinung waren.

Viele der Vorwürfe, die dem Werk weniger vom Publikum als von der Fachpresse gemacht wurden, wurzeln in Unklarheiten darüber, in welchem Verhältnis die Musik zum literarischen Bezugspunkt – Schillers *Wallenstein*-

⁵ Vgl. das Aufführungsverzeichnis bei Grotjahn (wie Anm. 3), S. 323ff. Grotjahns Liste ist allerdings zumindest bei Rheinberger recht unvollständig; eigene Recherchen (u.a. in den *Rheinbergeriana* in der Bayerischen Staatsbibliothek) ergaben noch eine ganze Reihe weiterer Aufführungen von *Wallenstein* oder Einzelsätzen daraus: 19.11.1868 München (unter Bülow), 9.5.1869 Wien, 17.7.1869 Köln (unter Gernsheim), Ende Sept. 1869 München, Juli 1870 Zürich (3. Satz), 11.9.1870 Leipzig (3. Satz), Winter 1870/71 zwei Aufführungen in Holland, 30.1.1872 irgendwo (lt. Eintrag in der Trompetenstimme in der BSB München nach 1. Satz), vor 20.11.1873 Wien (3. Satz), 13.12.1873 Wiesbaden, 30.1.1874 München (1. Satz), 30.3.1874 Laibach, 6.12.1875 Güstrow, 1875 oder 76 Manchester (3. Satz unter Halé). In den Jahren nach 1875 folgen (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) noch: 6.2.1876 Basel, 28.11.1876 Innsbruck (3. Satz), 31.3.1878 Prag (3. Satz), 1. und 2.4.1878 sowie 16. und 17.2.1879 Hannover (Einzelsätze im Schauspielhaus zu Schillers Drama), 3.12.1879 München (unter Rheinberger), 12.1.1884 Nürnberg und 18.11.1884 München (jeweils Meiningen Hofkapelle unter Bülow) sowie 1895 Aufführungen in Nürnberg und Innsbruck.

⁶ Theodor Kroyer, *Joseph Rheinberger* (Sammlung Kirchenmusik, 14/15), Regensburg und Rom 1916, S. 125.

⁷ Z. B. *Münchener Neueste Nachrichten*, Unterhaltungsblatt Nr. 96 vom 2.12.1866; *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1867), S. 42.

⁸ E. Hanslick, *Aus dem Konzertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien 1870, S. 449f.

⁹ Vgl. E. Bernsdorfs Rezension der Leipziger Aufführung vom 28.2.1867 in: *Signale für die musikalische Welt* 25 (1867), Nr. 16, S. 253, oder E. Schelles Rezension in der *Wiener Presse* vom 11.2.1868.

Trilogie – steht. Die Schwierigkeiten beginnen schon, wenn man versucht, dem Werk einen Ort im sinfonischen Gattungsgefüge zuzuweisen, und der Komponist selber scheint sich hier auch nicht ganz sicher gewesen zu sein. Auf dem autographen Titelblatt einer noch vor der Uraufführung angefertigten Abschrift des verschollenen Partiturautographs¹⁰ heißt das Werk (wie auch auf den Stimmen der Uraufführung) „Sinfonie“, nämlich: „*Wallenstein*“/ *Eine Sinfonie in vier Sätzen/für gr. Orchester*. Auch die Rezensionen der ersten Aufführungen reden stets von der „Wallenstein-Sinfonie“. Drucken aber lässt Rheinberger das Werk nur wenige Monate später, im Sommer 1867, mit dem Titel: *Wallenstein. Sinfonisches Tongemälde für Orchester* – einer Bezeichnung, die das Werk von der Gattung Sinfonie weg und in die Nähe der Sinfonischen Dichtung zu rücken scheint. Angeregt worden sein könnte dieser Untertitel, nebenbei bemerkt, durch die schon erwähnte, 1864 auch in München aufgeführte 4. Sinfonie von Johann Joseph Abert, deren Titel beide Gattungstraditionen zusammenfasst zur Formulierung: *Columbus. Musikalisches Seegemälde in Form einer Sinfonie*.¹¹

Nun ist die Programmsinfonie in der Nachfolge von Berlioz und Beethovens Sechster Sinfonie natürlich per se schon ein Zwitterwesen. Auch waren die Sphären Programmmusik und absolut-musikalische Sinfonik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beileibe nicht so scharf voneinander getrennt, wie man heute meistens meint, beeindruckt von all dem publizistischen Wirbel, den das „neudeutsche“ und das konservative Lager damals in der Presse veranstalteten. Nicht wenige der erfolgreichsten Komponisten der Zeit schrieben ohne Bedenken nebeneinander sowohl Sinfonien ohne Titel als auch solche mit einem (wie auch immer gearteten) Programm – nicht nur Raff und Abert, sondern auch Zeitgenossen wie Rubinstein oder Reinecke,¹² die man dem akademisch-konservativen Lager zurechnen kann. Dennoch überrascht, dass sogar Rheinberger, der entschiedene Feind aller „neudeutschen“ Tendenzen in der Musik, sich mit *Wallenstein* zumindest äußerlich auf das Terrain begab, das Franz Liszt maßgeblich kultiviert hatte – jener Franz Liszt, der Rheinberger schätzte und ihm bei seinen München-Aufenthalten stets einen Besuch abstattete, dessen Musik Rheinberger aber zutiefst ablehnte. Freilich spricht vieles dafür, dass Rheinberger diesen Abstecher auf das Gebiet der Programmmusik nur halbherzig unternommen hat, möglicherwei-

¹⁰ München, Bayer. Staatsbibliothek, Mus. ms. 4500. Die Abschrift wurde, wie aus Rheinbergers Korrespondenz mit Carl Reinecke hervorgeht, spätestens im September 1866 nach Leipzig geschickt.

¹¹ Der Titel „Sinfonisches Tongemälde“ begegnet ansonsten in den 1850er Jahren schon bei Ferdinand Ägidius Carl Lickl (*Das Grab. Sinfonisches Tongemälde in 6 Abteilungen*) und Anfang der 1870er Jahre wieder bei Wilhelm Speidels *König Helge* (s. Grotjahn, wie Anm. 3, S. 304 und 315). In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis schreibt Rheinberger (Jahre später) zu *Wallenstein* „Tonbild“ anstelle von „Tongemälde“ (Mbs, Mus. ms. 4737, o. S.).

¹² Vgl. z. B. dessen 2. Sinfonie c-Moll *Hakon Jarl* von ca. 1874.

se unter dem Einfluss seiner Freundin und späteren Frau Franziska (Fanny) von Hoffnaaß und deren notorischer Vorliebe für die Verbindung von Musik mit Dichtung. (Bekannt ist ja, dass Fanny dann zur *Florentiner Sinfonie* nachträglich ein umfangreiches Gedicht schrieb, das in nicht ganz plausibler Weise den Eindruck zu erwecken sucht, als reflektiere die Sinfonie durchweg die Reiseerlebnisse.)¹³

Wobei sich bei der *Wallenstein*-Sinfonie die Frage stellt, ob die Anregung zur Komposition überhaupt von Schillers Dramen-Trilogie ausging und nicht zunächst einmal von einem Gemälde, zu dem Fanny eine besonders enge Beziehung hatte: Karl Theodor von Pilotys großformatiges Bild „Seni vor der Leiche Wallensteins“, ein heute in der Neuen Pinakothek zu München hängendes Schlüsselwerk der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts (Abbildung 1). Fanny war mit der Familie Piloty eng befreundet, und der Maler hatte ihr das gerade gemalte Bild 1855 in seinem Atelier gezeigt und erläutert (unmittelbar bevor König Ludwig I. es für seine Pinakothek erwarb). Das Bild muss Fanny tief beeindruckt haben, denn kurz darauf sandte Piloty ihr einen Geburtstagsgruß, auf dem die Gestalt des Astrologen Seni, begleitet von zwei Hauptleuten Wallensteins, einen Blumenstrauß überbringt.¹⁴ 1850 hatte Piloty im übrigen schon eine (auch die Figur Wallensteins abbildende) Bleistiftzeichnung namens „Kapuzinerpredigt“ angefertigt, die er Fanny damals ebenfalls gezeigt haben könnte.¹⁵ Dass Rheinberger durch ein Gemälde zu einer Komposition inspiriert wurde, wäre jedenfalls kein Einzelfall: Man denke an seine wenig später geschriebene Oper *Die sieben Raben*, zu der ihn Moritz von Schwind's Bilderzyklus zum gleichnamigen Märchen anregte.¹⁶

¹³ Abgedruckt bei: Elisabeth und Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß. Eine Musikerehe im 19. Jahrhundert*, Zülpich 1990, S. 222ff.

¹⁴ Vgl. dazu ausführlicher E. und H.-J. Irmen, ebda., S. 114ff. (mit Abb. des Geburtstagsgrußes S. 117)

¹⁵ Staatl. Graphische Sammlung München, abgebildet ebda., S. 193.

¹⁶ So Rheinberger in seinem Brief an Henriette Hecker vom 3.12.1900, ed. in: *Josef Gabriel Rheinberger, Briefe und Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, Vaduz 1982-1988, Bd. VIII, S. 92.



Abb. 1: Karl Theodor von Piloty: *Seni vor der Leiche Wallensteins* (1855)
(Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: Neue Pinakothek.
Reproduktion mit freundlicher Genehmigung).

Ob nun unmittelbar angeregt durch Pilotys Gemälde oder nicht: Das Sujet der gesamten Sinfonie entstammt natürlich Schillers *Wallenstein*-Trilogie. Das Verhältnis zwischen der Musik und dem Schillerschen Dramenstoff aber stellt in Rheinbergers *Wallenstein* ein Grundproblem dar, das sich bei der Rezeption nicht ausblenden lässt, und die Probleme liegen sowohl in der Konzeption als auch in der Realisierung, sind (wie sich zeigen lässt) sowohl struktureller als auch konkret musikalischer Art.

Fatalerweise stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Musik und literarischem Sujet am schärfsten bereits im ersten Satz, überschrieben „Vorspiel“. Bei den folgenden Sätzen leisten die Überschriften das, was bei Programmmusik üblicherweise ihre Aufgabe ist: Sie geben einen Hinweis darauf, wie die Musik zu verstehen ist, welche Charaktere oder Handlungsverläufe der Hörer beim Anhören assoziieren darf oder soll. Der zweite, langsame Satz ist überschrieben mit „Thekla“, die letzten beiden Sätze tragen die Titel des ersten und dritten der Schillerschen *Wallenstein*-Dramen: Das Scherzo

se unter dem Einfluss seiner Freundin und späteren Frau Franziska (Fanny) von Hoffnaaß und deren notorischer Vorliebe für die Verbindung von Musik mit Dichtung. (Bekannt ist ja, dass Fanny dann zur *Florentiner Sinfonie* nachträglich ein umfangreiches Gedicht schrieb, das in nicht ganz plausibler Weise den Eindruck zu erwecken sucht, als reflektiere die Sinfonie durchweg die Reiseerlebnisse.)¹³

Wobei sich bei der *Wallenstein*-Sinfonie die Frage stellt, ob die Anregung zur Komposition überhaupt von Schillers Dramen-Trilogie ausging und nicht zunächst einmal von einem Gemälde, zu dem Fanny eine besonders enge Beziehung hatte: Karl Theodor von Pilotys großformatiges Bild „Seni vor der Leiche Wallensteins“, ein heute in der Neuen Pinakothek zu München hängendes Schlüsselwerk der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts (Abbildung 1). Fanny war mit der Familie Piloty eng befreundet, und der Maler hatte ihr das gerade gemalte Bild 1855 in seinem Atelier gezeigt und erläutert (unmittelbar bevor König Ludwig I. es für seine Pinakothek erwarb). Das Bild muss Fanny tief beeindruckt haben, denn kurz darauf sandte Piloty ihr einen Geburtstagsgruß, auf dem die Gestalt des Astrologen Seni, begleitet von zwei Hauptleuten Wallensteins, einen Blumenstrauß überbringt.¹⁴ 1850 hatte Piloty im übrigen schon eine (auch die Figur Wallensteins abbildende) Bleistiftzeichnung namens „Kapuzinerpredigt“ angefertigt, die er Fanny damals ebenfalls gezeigt haben könnte.¹⁵ Dass Rheinberger durch ein Gemälde zu einer Komposition inspiriert wurde, wäre jedenfalls kein Einzelfall: Man denke an seine wenig später geschriebene Oper *Die sieben Raben*, zu der ihn Moritz von Schwinds Bilderzyklus zum gleichnamigen Märchen anregte.¹⁶

¹³ Abgedruckt bei: Elisabeth und Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß. Eine Musikerebe im 19. Jahrhundert*, Zülpich 1990, S. 222ff.

¹⁴ Vgl. dazu ausführlicher E. und H.-J. Irmen, ebda., S. 114ff. (mit Abb. des Geburtstagsgrußes S. 117)

¹⁵ Staatl. Graphische Sammlung München, abgebildet ebda., S. 193.

¹⁶ So Rheinberger in seinem Brief an Henriette Hecker vom 3.12.1900, ed. in: *Josef Gabriel Rheinberger, Briefe und Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, Vaduz 1982-1988, Bd. VIII, S. 92.



Abb. 1: Karl Theodor von Piloty: *Seni vor der Leiche Wallensteins* (1855)
 (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: Neue Pinakothek.
 Reproduktion mit freundlicher Genehmigung).

Ob nun unmittelbar angeregt durch Pilotys Gemälde oder nicht: Das Sujet der gesamten Sinfonie entstammt natürlich Schillers *Wallenstein*-Trilogie. Das Verhältnis zwischen der Musik und dem Schillerschen Dramenstoff aber stellt in Rheinbergers *Wallenstein* ein Grundproblem dar, das sich bei der Rezeption nicht ausblenden lässt, und die Probleme liegen sowohl in der Konzeption als auch in der Realisierung, sind (wie sich zeigen lässt) sowohl struktureller als auch konkret musikalischer Art.

Fatalerweise stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Musik und literarischem Sujet am schärfsten bereits im ersten Satz, überschrieben „Vorspiel“. Bei den folgenden Sätzen leisten die Überschriften das, was bei Programmmusik üblicherweise ihre Aufgabe ist: Sie geben einen Hinweis darauf, wie die Musik zu verstehen ist, welche Charaktere oder Handlungsverläufe der Hörer beim Anhören assoziieren darf oder soll. Der zweite, langsame Satz ist überschrieben mit „Thekla“, die letzten beiden Sätze tragen die Titel des ersten und dritten der Schillerschen *Wallenstein*-Dramen: Das Scherzo

sich auf Thekla beziehen. Freilich: Eine solche Deutung ist rein spekulativ, und sie wird auch nicht durch die folgenden Sätze bestätigt. Keines der drei Themen wird – wie es nahegelegen hätte – in einem der andern Sätze quasi leitmotivisch wiederaufgegriffen, als Thema Theklas oder Wallensteins.

Bezeichnenderweise war sich selbst Theodor Kroyer, der immerhin noch bei Rheinberger studiert hatte, ganz unsicher, wie man den 1. Satz auffassen soll. In seiner Rezension der Münchner Aufführung von 1900 versteht er das *Vorspiel* als Schilderung des Lagerlebens: „Da tollten und tummeln sich die martialischen Kerle, plaudernd und singend, fluchend und scherzend, mit wuchtigem Schritt zieht die Wache auf und in emsiger Geschäftigkeit hasten Marketender um das Lagerfeuer.“²⁴ 16 Jahre später, in seiner Rheinberger-Monographie, meint er zum gleichen Satz: „es ist gesunde Musik, aber wenn sie den Anspruch erhebt, Wallenstein zu schildern, zu schwach. Das plastische Darstellungsvermögen reicht nicht aus.“²⁵

Allegro con fuoco

The musical score consists of six staves. The top staff is for Holz-/Blechbläser (Woodwinds/Brass), marked *ff*. The next four staves are for Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello, all marked *ff*. The bottom staff is for Kontrabass (Double Bass), also marked *ff*. The score shows a transition from a melodic phrase to a more rhythmic, driving section.

Notenbeispiel 1a

²⁴ Rezension in der *Allgemeinen Zeitung München* vom 3.3.1900, abgedr. in: Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (wie Anm. 16), VIII, S. 140.

²⁵ Kroyer, *Rheinberger* (wie Anm. 6), S. 125.

47 Holzbläser *mf*

sf sf sf sf sf sf sf sf

Violine I *p*

Violine II *p*

Viola *p*

Violoncello *p*

Kontrabass *p*

Detailed description: This musical score covers measures 47 to 52. The woodwind part (top staff) features a melodic line starting at measure 47 with a *mf* dynamic. The strings (Violins I & II, Viola, Cello, and Bass) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*. The woodwinds play a series of chords and intervals, with dynamics ranging from *sf* to *sfp*.



53 *sfp sfp*

mf

+ 1. Flöte in ottava alta

mf sf

mf

mf

mf

Detailed description: This musical score covers measures 53 to 58. The woodwind part (top staff) features a melodic line starting at measure 53 with a *sfp* dynamic. The strings (Violins I & II, Viola, Cello, and Bass) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *mf*. The woodwinds play a series of chords and intervals, with dynamics ranging from *mf* to *sf*. A first flute part in the octave is indicated by the text "+ 1. Flöte in ottava alta".

Notenbeispiel 1b

poco più moderato

148 Horn (F) Fagotte

Violine I p dolce

Violine II

Viola p dolce

Violoncello pp

Kontrabass pizz.

Notenbeispiel 1c

Nimmt man den Kopfsatz dagegen absolut-musikalisch wahr, ohne näheren Bezug zum Wallenstein-Sujet, dann irritiert wiederum, dass die Durchführung so pointiert ein neues Thema einführt und bearbeitet, das mit der Thematik der Exposition nichts zu tun hat und dann auch erst in der Coda wiederkehrt. Schwer tut man sich auch damit, die mehrfachen scharfen Stimmungswechsel in der Coda als rein innermusikalisch motiviert zu begreifen: Die Reprise endet „positiv“, mit schwungvoll-dynamischer Musik, die unvermittelt abbricht. Es folgt darauf (T. 619) zunächst eine düstere und sehr leise Passage in den tiefen Streichern mit klagenden Seufzer-Wendungen und Trommelwirbel-Figurik, dann ganz unvermittelt eine pompöse Fortissimo-Passage, in der das Durchführungsthema hymnisch wiederkehrt, verwandelt zu „einer Art Triumphgesang“ (wie ein Rezensent 1868 formulierte),²⁶ und wiederum ganz unvermittelt schließt sich pianissimo eine getragene, feierlich oder elegisch anmutende Musik an, mit leise pochenden Marschrhythmen in den Hörnern, schließend mit einer Trompeten-Fanfare im Piano – eben jene Musik, die dann am Ende des Finales wiederkehrt, nach der Ermordung Wallensteins.

Das alles ist durchaus dramatisch wirkende Musik – Musik, die auf etwas zu verweisen scheint. Was sie meint, wird allerdings auch demjenigen Hörer

²⁶ Friedrich Hermann, Besprechung der *Wallenstein*-Partitur in: *Die Tonhalle* 1 (1868), S. 21.

nicht klar, der seinen Schiller gut kennt. Und wer diese Coda rein musikalisch als Konsequenz des Satzgeschehens wahrnehmen will, tut sich genauso schwer; denn mit dem, was in der Exposition des Sinfoniesatzes an Themen, Motiven und Gesten eingeführt wurde, hat die Musik dieser Coda nichts zu tun. Sie scheint vorauszublicken auf das, was im Finale geschieht, und verliert darüber ganz den Kontakt zum Sonatensatz, den sie beschließt.

Keine der genannten Verständnisschwierigkeiten ergäbe sich dann, wenn man sich vorstellte, dass dieser Satz die Ouvertüre zu einer Oper *Wallenstein* darstellte. In dieser Funktion würde der Satz ganz überzeugend und plausibel wirken, auch mit seinen Brüchen in der innermusikalischen Logik. Wahrscheinlich ist Rheinbergers Satz auch tatsächlich in einem ähnlichen Sinne zu verstehen, gleichsam als Ouvertüre (eben: *Vorspiel*) zur „eigentlichen“ Programmmusik: Elemente der späteren Handlung werden stimmungshaft schon einmal angedeutet oder vorweggenommen, ohne dass die Handlung tatsächlich schon begonnen hätte. Was in der Oper funktioniert – wo klar ist, dass die Handlung und das Wesentliche erst beim Auftritt der Sänger beginnt –, musste in der sinfonischen Programmmusik zwangsläufig die skizzierten Rezeptionsprobleme erzeugen. Vor dem Hintergrund der Gattungstradition musste es einem Hörer als kaum denkbar erscheinen, dass in einer Sinfonie ausgerechnet der traditionell wichtigste und gewichtigste Satz, nämlich der erste, noch nicht das eigentliche Drama verkörpern soll, sondern nur ein Präludium dazu.

Im zweiten Satz ist die Situation weniger kompliziert. Der Überschrift zufolge porträtiert das Adagio Wallensteins Tochter Thekla, vielleicht auch (wie Fannys hinzugeschriebene Verse im eigenhändigen Werkverzeichnis suggerieren) die Liebe zwischen Thekla und Max Piccolomini. Damit erinnert der Satz an den *Gretchen*-Satz von Liszts *Faust-Sinfonie*, wo freilich die Musik sehr viel überzeugender das Bild eines jungen Mädchens zu zeichnen vermag. Rheinberger lehnt sich in seinem Adagio stellenweise an die Faktur von Beethovens *Szene am Bach*, dem 2. Satz der Pastoralisinfonie, an und verzichtet auf instrumentatorische Raffinessen in der Art von Liszt, die der Charakterzeichnung dienen könnten. Im Mittelteil des Satzes (T. 74) bezieht sich die Musik dann wohl zum erstenmal konkret auf die Schillersche Dramenhandlung. Rheinberger zitiert hier (ohne dies in der Partitur anzugeben) eine Liedmelodie: die Melodie seines Liedes *Mädchens Klage*, das er offenbar als Vorstudie zur Sinfonie geschrieben hatte, aber erst sieben Jahre später in seinem Opus 57 publizierte.²⁷

²⁷ Die Datierungsfrage ist hier einigermaßen verwickelt. Fanny notiert sowohl in ihrer Abschrift der Lieder op. 57 (Mbs, Mus. ms. 4535) als auch in ihrem (1875 begonnenen) handschriftlichen Thematischen Katalog von Rheinbergers gedruckten Werken (Mbs, Mus. ms. 4734) bei diesem Lied: „Vorstudie zum 2^{ten} Satz »Thekla« der Wallenstein-Sinfonie“, und im Themat. Katalog als Datum 14. Dez. 1866 – ein Datum also bereits nach der Uraufführung

Bei diesem Klavierlied handelt es sich um eine Vertonung des Gedichtes, das in Schillers *Piccolomini*-Drama in der 7. Szene des III. Aktes erscheint.²⁸ Thekla singt dort, von düsterer Vorahnung befallen, nachdem sie gerade erst Max ihre Liebe gestanden hat, ein Lied zur Gitarre – zwei Strophen über ein Mädchen, das den Tod seines Geliebten beweint:

Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn,
Das Mägdlein wandelt an Ufers Grün,
Es bricht sich die Welle mit Macht, mit Macht,
Und sie singt hinaus in die finstre Nacht,
Das Auge vom Weinen getrübet.

Das Herz ist gestorben, die Welt ist leer,
Und weiter gibt sie dem Wunsche nichts mehr.
Du Heilige, rufe dein Kind zurück,
Ich habe genossen das irdische Glück,
Ich habe gelebt und geliebet.

Im Adagio-Satz der Sinfonie zitiert Rheinberger aus diesem damals noch unveröffentlichten Lied, von H-Dur nach G-Dur transponiert, die Melodie der ersten drei Verse. Freilich wird kaum ein Zuhörer diese Melodie hier als Chiffre für ein von Thekla gesungenes, trauriges Lied wahrnehmen. Abgesehen davon, dass die Zeitgenossen die Vorlage erst 1873 kennenlernen konnten, inszeniert Rheinberger die Melodie im Sinfoniesatz nur sehr zurückhaltend als Lied. Dass der Begleitsatz in den Streichern eine canzonettenhafte Textur in der Art einer Gitarrenbegleitung hat, nimmt man beim Hören kaum wahr. Vor allem aber ist die Liedmelodie an dieser Stelle gar nichts Neues, sondern schon bekannt aus dem ersten Satz, wo sie, wie erwähnt, in der Durchführung und in der Coda erklungen war, das zweitemal in einer Faktur, die jeden Gedanken an ein zur Gitarre singendes Mädchen verschrecken musste (nämlich fortissimo in einem pompös auftrumpfenden Maestoso des Orchestertutti).

der *Wallenstein*-Sinfonie. Dieses Datum wird Fanny übernommen haben aus Rheinbergers autographischer Reinschrift von Op. 57 (Mbs, Mus. ms. 4741-20). Wenn das Lied aber tatsächlich Vorstudie zum *Thekla*-Satz gewesen ist, muss die Komposition – entgegen diesem Datum – schon mindestens Anfang 1866 erfolgt sein und Rheinberger mit seiner Datierung nur die Reinschrift oder die endgültige Ausarbeitung gemeint haben (wenn er sich nicht einfach verschrieben hat).

²⁸ Dort nur zweistrophig. Rheinbergers Lied greift auf die vierstrophige Fassung des Gedichtes zurück, die Schiller selbständig als *Des Mädchens Klage* veröffentlichte. Das gleiche Gedicht hatte Rheinberger in seiner Jugendzeit schon einmal vertont, musikalisch völlig anders (JWV 157 von 1854).

Gesang Nicht geschwind und markiert (♩ = 63)

Der Eich - wald brau - set, die Wol - ken

zieh'n, das Mägd - lein wan - delt an U - fers Grün, es

bricht sich die Wel - le mit Macht, mit Macht,

Notenbeispiel 2: Rheinberger: *Mädchens Klage* op. 57 Nr. 7, Beginn.

In ähnlicher, durchaus nicht liedhafter Darstellung durch das volle Orchester im Fortissimo wird die Liedmelodie dann auch im 2. Satz wenige Takte später wiederholt – ohne jeden Anflug von Melancholie oder gar Traurigkeit und in strahlendem, fast martialischem Es-Dur.

Kein Wunder, dass der Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik* 1868 diese Melodie prompt ganz falsch auffasste: Er hörte hier Thekla ihrem Max zuzurufen: „Geh’ und erfülle deine Pflicht! Ich würde / Dich immer lieben.“²⁹ Bezeichnenderweise ist jüngst selbst Hanns Steger in seiner Monographie zu

²⁹ *Neue Zeitschrift für Musik* 34 (27.3.1868), S. 128 (Rezensent: „I.“).

Rheinbergers Musikanschauung der Liedcharakter und die Identität der Melodie mit dem Lied *Mädchens Klage* verborgen geblieben, und auch Steger deutet die Melodie in der Sinfonie konträr zum zugehörigen Text, wenn er meint, sie charakterisiere „eine – von Rheinberger nicht näher bezeichnete – positive, hoffnungsvolle Stimmung des *Wallenstein*-Dramas.“³⁰

Im 3. Satz, „Wallensteins Lager“, zitiert Rheinberger erneut ein Lied, im Unterschied zum „Thekla“-Satz aber ein bekanntes und so, dass es unmittelbar semantische Wirkung entfaltet: Gegen Ende des Scherzo-Hauptteils erklingt ab Takt 125, vom Komponisten in der Partitur mit Fußnote auch als Zitat gekennzeichnet, das alte niederländische Soldatenlied *Wilhelmus von Nassau* – heute die holländische Nationalhymne, damals gewiss jedem Gebildeten geläufig als anti-habsburgisches Kampflied der Oranier aus dem 16. Jahrhundert. Eingeführt wird es wie eine militärische Harmoniemusik auf der Opernbühne, intoniert zunächst von Holzbläsern und Triangel, dann im Tutti wiederholt und geschickt kombiniert mit der Quintbordon-Begleitung aus dem Hauptthema des Satzes. Im anschließenden Trio, das die Kapuzinerpredigt aus *Wallensteins Lager* thematisiert, verzichtet Rheinberger zwar darauf, den Kapuzinermönch wie bei Schiller zu einem Walzer predigen zu lassen. Er malt aber mit kräftigen Farben, pseudo-sakralen Formeln und ironisch übersteigertem, pedantischem Kontrapunkt anschaulich das eifernde Moralisieren des Kapuziners aus und setzt mit Bühnenhafter Realistik Liedphrasen und Scherzando-Figuren dagegen, was gut zum Ausdruck bringt, dass Wallensteins Soldaten den kaisertreuen Mönch keineswegs ernstnehmen. Erst mit diesem Scherzo-Satz also, der beim Publikum stets am besten ankam, auch als Einzelsatz gedruckt und häufig separat aufgeführt wurde, scheint Rheinbergers *Wallenstein* ganz (und überzeugend) in der Sphäre der Programmmusik angekommen zu sein.

Der Finalsatz, „Wallensteins Tod“ überschrieben, lehnt sich phasenweise noch an das Formmodell des Sonatensatzes mit langsamer Einleitung an,³¹ vermittelt überwiegend aber den Eindruck einer Reihung von heterogenen Abschnitten, die den Außenhalt einer dramatischen Handlung braucht, um nicht willkürlich zu erscheinen (was die zeitgenössische Presse durchaus auch so wahrgenommen hat).

Verbale Hinweise auf das, was die Musik im Blick hat, gibt die gedruckte Partitur außer der Überschrift nicht. Nicht mehr, muss man sagen, denn bei den ersten Aufführungen bekam das Publikum offenbar noch mehr Informationen. Der Bericht der AMZ über die Leipziger Aufführung vom 28. Febru-

³⁰ Steger, *Musikanschauung* (wie Anm. 21), S. 220 (vgl. dort auch die Formanalyse). Steger erwähnt und zitiert das Lied übrigens an anderer Stelle seines Buches (S. 80f.).

³¹ Vgl. auch die Formanalyse bei Steger (wie Anm. 21), S. 221ff.

ar 1868, die dritte Aufführung des Werks insgesamt, lässt darauf schließen, dass im Konzertprogramm hinter dem Satztitle *Wallensteins Tod* noch präzisierend vermerkt war: „Verschwörung – Seni – Trauermarsch“.³² Der Name des Astrologen Seni, der dem Schillerschen *Wallenstein* zunächst von einer günstigen Konstellation der Sterne berichtet, ihn später aber vor dem Verhängnis warnt, findet sich auch noch in den Stimmen der Uraufführung und in der frühen Partiturnkopie: in Takt 426 als Überschrift über dem thematisch ganz neuen Adagio-Teil im 9/8-Takt, einer geheimnisvoll wirkenden, chromatischen Nachtmusik der gedämpften Streicher und Holzbläser in zwei- bis dreifachem *Pianissimo* und entrücktem H-Dur, mit oszillierenden Violinfiguren fast in der Art von Wagners Naturmusiken. Es wird hier übrigens weniger Senis „Befragen der trügerischen Sterne“ gemeint sein (wie Fanny die Stelle offenbar verstand),³³ als vielmehr Senis Warnung vor der Katastrophe und *Wallensteins* anschließender Schlaf vor der nächtlichen Ermordung. Denn es folgt in der Partitur schon wenige Seiten später die Musik zum Mord: Die sich anschließende Reprise, die das Seitenthema – wie häufig bei Rheinberger – zunächst in einer fremden Tonart rekapituliert, wird noch vor dem Erreichen der Grundtonart abgebrochen zugunsten einer heftigen Steigerung, die sich in einem *Fortissimo*-Schlag entlädt, der zweifellos den Todesstoß markiert. In der frühen Partiturnkopie ist hier sogar noch ein *Coup de tamtam* vermerkt, der dann im Druck nicht mehr erscheint. In den ersten Aufführungen erklang anschließend dann noch eine 48 Takte umfassende *Marcia funebre*, die Rheinberger in der Druckfassung ganz eliminierte (nicht unbedingt zum Vorteil des Werkes, wie ein Rezensent der Partitur meinte, der die Trauermarsch-Passage in Leipzig noch gehört hatte).³⁴ Choralartige Holzbläser-Phrasen mit der Beischrift *quasi corale* steuern in diesem Abschnitt ein weiteres semantisches Moment bei, das in der Druckfassung durch die Streichung ebenfalls wegfiel.³⁵

In einem frühen Stadium noch vor der Uraufführung hatte auch der Beginn des Satzes noch anders ausgesehen: Ein offenbar aus dem (verlorenen)

³² „Die einzelnen Sätze tragen folgende Namen: 1) *Wallenstein* (also dessen persönlicher Charakter), 2) *Thekla*, 3) *Lagerszene und Kapuzinerpredigt*, 4) *Wallenstein's Tod* (*Verschwörung – Seni – Trauermarsch*)“, vermeldet der anonyme Berichterstatter (*Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* 2 [1867], Nr. 5, S. 42).

³³ Im *Geschäfts & Tagebuch von Jos. Curt Rheinberger./Band II* notiert Franziska von Hoffnaab am 26.3.1872, unmittelbar nach der Prager Aufführung des Werks: „Mir wurde selbst im Werke heute erst manches klar. So das Zögern *Wallensteins* [es folgen 4 Takte aus dem Finalsatz, T. 358-361, eine Quinte zu tief notiert] woran sich das Befragen der trügerischen Sterne reiht. Eine tiefe Bedeutung.“, in: Mbs, *Rheinbergeriana* I,2, S. 173; abgedruckt auch in: Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (wie Anm. 16), IV, S. 112f., leider aber ohne das Notenzitat oder einen Verweis darauf.

³⁴ Friedrich Hermann in seiner Besprechung in: *Die Tonhalle* 1 (1868), S. 37.

³⁵ Die neue kritische Ausgabe in der Rheinberger-Gesamtausgabe, Bd. V/23 druckt den gestrichenen Abschnitt im Anhang ab.

Partiturotograph ausgeschiedenes Doppelblatt, das vor kurzem in der Bayerischen Staatsbibliothek zwischen ungeordneten Skizzenblättern gefunden werden konnte,³⁶ zeigt, dass der Finalsatz ursprünglich mit einer geradtaktigen Musik in D-Dur beginnen sollte, einem Marsch in mäßigem *Tempo di marcia* (Notenbeispiel 3). (Die Musik entspricht thematisch dem, was in der endgültigen Fassung in T. 255, am Ende der Exposition, in A-Dur und triumphalem Fortissimo-Tuttisatz erscheint, möglicherweise als Chiffre für das Anrücken des Pappenheimer Regiments im Schiller-Drama.)

In der ursprünglichen Konzeption ging dieser eröffnende Marsch direkt über in das Allegro im 6/8-Takt mit seinen an Beethovens *Eroica*-Scherzo erinnernden Staccato-Begleitfiguren und seinen teils fanfarenhaften, teils unheilverheißenden Motiven und Gesten. In der endgültigen Fassung stellte Rheinberger diesem Marsch noch eine langsame Einleitung in Moll und im 9/8-Takt voran, die mit dunklen Farben, ausdrucksvoll-düsterer Harmonik und schroffen Gesten die Verschwörung oder das Nahen der Katastrophe wirkungsvoll andeutet. Der ursprünglich den Satz eröffnende Marsch aber erscheint daran anschließend in einer einschneidend veränderten Neufassung (Notenbeispiel 4): Die Musik des *Tempo di marcia* erklingt beschleunigt und metrisch verwandelt, vom 4/4-Takt in den 9/8-Takt versetzt, womit der Marschcharakter gänzlich verschwindet. Stattdessen wirkt der Abschnitt nun – nach dem vorangestellten, so gequält-düsteren d-Moll-Beginn – wie ein befreites sich Aussingen in schwelgerischer Melodik, aufgehellt zu freundlichem Dur (wenn auch noch mit gedämpften Streichern).

Die Stelle ist musikalisch wunderschön und hat sogar eine leichte Ähnlichkeit mit dem Durchbruch zur C-Dur-Kantilene im (natürlich später entstandenen) Finale der 1. Sinfonie von Brahms. Sie ließe sich vielleicht auch dramaturgisch rechtfertigen als Chiffre für die Siegeszuversicht, die Wallenstein am Beginn von Schillers Drama aus den Sternen liest. Die Verdopplung der langsamen Einleitung führt aber nicht nur zu einem mehrfachen Stimmungswechsel, den der Hörer nur mit viel Mühe in Einklang bringt mit dem, was er von Schillers Drama weiß.

³⁶ Mbs, Mus. ms. 4739a-4. Es handelt sich um die Seiten 133-136 aus der verlorenen autographen Partitur-Reinschrift. Sie werden komplett faksimiliert abgebildet in Bd. V/23 der Gesamtausgabe.

Tempo di marcia

Flauto piccolo
Flauti
Oboi
Clarinetti in B
Fagotti
Corni in A
Corni in F
Clarini in D
Tromboni
Trombone basso
Timpani (D, A)

Tempo di marcia

Violino I con sordino
Violino II con sordino
Viola con sordino
Violoncello con sordino
Contrabbasso con sordino

p
p
p
pp

Notenbeispiel 3: Ursprünglicher Beginn des Finales von Rheinbergers *Wallenstein* im Autograph (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 4739a-4, mit freundlicher Genehmigung).

„So treten uns im Finale starke, musikalisch unerklärbare Gegensätze entgegen, eingeschobene Sätze von contrastirender Ton- und Tactart, Rhythmik und Instrumentirung. Was habe ich mir hier zu denken? fragt der Hörer unwillkürlich. Was bedeutet das? Da ihm Niemand antwortet, verliert er die Stimmung.“³⁸

Dass Rheinberger bei der Revision für den Druck alle unmittelbar sujet-bezogenen Hinweise und Momente eliminierte, den Vermerk *Seni* über dem H-Dur-Abschnitt, die (nur indirekt bezeugte) Bezeichnung „Verschwörung“ für den Beginn und den letalen Tamtam-Schlag, und außerdem den Trauermarsch mit seinen Choralphrasen in der Coda ganz entfernte, lässt vermuten, dass er den Satz inzwischen auch nicht mehr allzu bildhaft verstanden wissen wollte. Damit war das Problem freilich nicht behoben, denn Stellen wie die *Seni*-Musik, das gleichsam exterritoriale H-Dur-Adagio vor der Reprise, werden jeden, der die Form absolut-musikalisch hören will, einigermaßen ratlos machen. Mit Hanslicks Worten: „man vermißt den Eindruck des Nothwendigen, Logischen.“ Natürlich ist es dem Wiener Kritikerpapst in seiner Rezension darum zu tun, den jungen Komponisten wieder auf die rechte, absolut-musikalische Bahn zurückzubringen. Gleichwohl benennt er klarsichtig das Grundproblem des Werks, wenn er resümiert:

„Der Componist müht sich abwechselnd, musikalisch unabhängig und dann wieder dramatisch illustrierend zu schreiben, und geräth dadurch in eine Unentschiedenheit und rhapsodische Unruhe, welche weder der „Symphonie“, noch dem „Wallenstein“ gedeihlich werden kann.“

Bleibt die Frage, ob die „ästhetische Konfusion“, die auch Adolf Sandberger bei Rheinbergers *Wallenstein* nicht zu Unrecht konstatierte,³⁹ nicht wesentlich mit biographischen Faktoren zu tun hat. In diese Richtung weist jedenfalls eine Tagebucheintragung Fannys nach der von Rheinberger selber geleiteten Aufführung des *Wallenstein* in Prag Ende März 1872:

„Das Werk fand eine vortreffliche Aufnahme. Mir war es eine ernste Feier, es wieder zu hören, spielt es doch in meiner Leidensgeschichte eine so große Rolle: »Im letzten Satz«, sagte mir Curt einmal, »ist Deinethalben jede Note mit meinem Herzblute geschrieben.« (Krankheitszeit!)“⁴⁰

Fanny litt zur Zeit der Entstehung des *Wallenstein* an einer lebensgefährlichen Tumorerkrankung, die im April 1866 nur durch eine riskante, damals

³⁸ E. Hanslick, *Kritiken* (wie Anm. 8), S. 450.

³⁹ *Nekrolog* vom 28.11.1901, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* 1901, Nr. 278, zit. nach *Briefe und Dokumente VII* (wie Anm. 16), S. 186.

⁴⁰ Wie Anm. 33.

nur selten gelingende Operation geheilt werden konnte. Anfang des Jahres 1866 hatte sie mit ihrem Leben bereits abgeschlossen – am 9. Januar lud sie Freunde und Rheinberger ein, bei ihr dessen (im Oktober des Vorjahres vollendetes) *Requiem* op. 60 zu musizieren, das, wie sie in ihrem Testament bestimmt hatte, auf ihrer Trauerfeier erklingen sollte.⁴¹ Genau in diesen Tagen nun scheinen Rheinberger die ersten Ideen zur Komposition einer *Wallenstein*-Sinfonie gekommen zu sein,⁴² und alles deutet darauf hin, dass er das Werk in einem besonderen Sinne für Fanny schrieb. Neben der gerade zitierten ist eine weitere Äußerung Fannys überliefert, in der sie davon redet, dass „die Sinfonie doch eigentlich für mich geschrieben war.“ Das bestätigen auch die gedruckten Quellen des Werks. Die im Sommer 1867 bei Fritzsch in Leipzig erschienene Partitur ist zwar dem Fürsten von Liechtenstein gewidmet; auf dem vorab, schon im März 1867 gestochenen vierhändige Klavierauszug aber vermerkt Rheinberger noch – die erst am 25. April vollzogene Hochzeit bereits vorwegnehmend – „seiner lieben Frau gewidmet“.

Dass Rheinbergers Geliebte ein besonderes Verhältnis zu Carl von Pilotys Gemälde *Seni an der Leiche Wallensteins* hatte, wurde schon erwähnt. Insofern war schon die Wahl des Schillerschen *Wallenstein*-Stoffes als Sujet für eine Sinfonie eine Hommage an Fanny. Es scheint aber, als habe Rheinberger mit diesem Stoff, gleichsam hinter der Maske des Schillerschen Sujets, zugleich auch sehr Persönliches in Musik gebracht, nämlich insbesondere im Finale die Ängste über Fannys lebensgefährliche Krankheit und den zu erwartenden Tod artikuliert. Der Astrologe Seni, der Wallenstein aus den Sternen das Verhängnis verkündet, erscheint so in Rheinbergers Sinfonie-Finale geradezu als Chiffre für den Münchner Arzt, der die Krankheit diagnostiziert und Fanny nur geringe Überlebenschancen einräumt.

Eine weitere Parallele zwischen Schillers Stoff und der eigenen privaten Situation musste dem Komponisten ins Auge springen: Seine Liebe zu Fanny wurde Anfang 1866 zusätzlich überschattet durch die Weigerung von Fannys Vater, einer Heirat seiner Tochter mit Rheinberger zuzustimmen⁴³ – gerade so, wie Schillers Wallenstein von einer Verbindung seiner Tochter Thekla mit Max Piccolomini nichts wissen will. Vor diesem Hintergrund gewinnt das Zitat aus den *Piccolomini*, das Fanny im Werkverzeichnis zum 2. Satz hinzugeschrieben hat, eine unmittelbar private Bedeutung als Symbol für die eigene, äußeren Widrigkeiten standhaltende Liebe: „Wir haben uns gefunden, halten uns / Umschlungen fest und ewig“. Der Thekla-Satz scheint also für Rhein-

⁴¹ Vgl. E. und H.-J. Irmen, *Rheinberger* (wie Anm. 13), S. 172ff.

⁴² Vgl. die oben zitierte Tagebucheintragung Fannys vom 24.1.1866 (wie Anm. 22).

⁴³ Vgl. noch drei Tage nach der Verlobung Rheinbergers Brief an Anton Jägerhuber vom 22.3.1867, in: Wanger/Irmen, *Briefe und Dokumente* (wie Anm. 16), IX, S. 3f.

berger insgeheim (zumindest auch) ein musikalisches Portrait Fannys gewesen zu sein und ein Symbol für die eigene, doppelt gefährdete Liebe. Daher wohl auch das für Außenstehende nicht erkennbare Zitat des Liedes *Mädchens Klage*, dessen Text und Bedeutung nur Fanny wissen konnte. Die Schillerschen Worte hätten im Januar 1866, als sie auf ihren Tod vorbereitet war, aus ihrem Mund kommen können – „Du Heilige, rufe dein Kind zurück, Ich habe genossen das irdische Glück, Ich habe gelebt und geliebet.“

Der private Aspekt im semantischen Gehalt der Sinfonie, den Fanny jedenfalls sehr bewusst wahrnahm, das Autobiographische im Schillerschen Gewand, mag die eine oder andere Schwierigkeit erklären, die sich bei der Rezeption von Rheinbergers *Wallenstein* ergibt, mag zumindest teilweise erklären, wieso auch Kenner des Schillerschen Dramas und der Partitur sich schwer taten und tun, Musik und literarisches Sujet in Rheinbergers *Wallenstein* sinnvoll aufeinander zu beziehen. Und der sehr persönliche Hintergrund könnte darüber hinaus plausibel machen, wieso der Komponist sich mit dieser Sinfonie überhaupt, wenn auch nur halbherzig, auf das Gebiet der Programmmusik begab – in einer Situation höchster Verzweiflung, in der ästhetische Bedenken gewiss weniger zählten als das Bedürfnis, persönliche Ängste und Nöte künstlerisch zu verarbeiten.

Damit soll Rheinbergers Musik nicht besser gemacht werden, als sie ist, sondern nur versucht werden, manche ihrer Schwächen zu verstehen, nämlich als Folge einer konzeptionellen Doppelfunktion, der das Werk insgesamt wohl nicht gerecht werden konnte. Als private „Fanny-Sinfonie“ ist Rheinbergers Opus 10 fraglos ein durch und durch gelungenes Werk, das der Adressatin in schwerer Zeit manchen Trost gespendet haben wird. Als Sinfonie oder Sinfonisches Tongemälde *Wallenstein* für die Öffentlichkeit überzeugt es nicht durchweg in gleicher Weise. Womit nicht gesagt sein soll, dass das Werk für den Konzertsaal verloren bleiben muss. Es bedarf nur einer desto überzeugenderen musikalischen Darstellung, wie sie allerdings bei Raritäten der Sinfonik des 19. Jahrhunderts heutzutage leider die Ausnahme ist.