

TEIL III

Stiltendenzen im Werk Heinrich von Herzogenbergs

1. Ein 'Bekenntnis zu Wagner': der *Columbus*

Eine dramatische Kantate für Soli, Männerchor, gemischten Chor und großes Orchester nannte Herzogenberg den *Columbus*, sein erstes Werk für Chor und Orchester, 1870 komponiert und 1872 als op. 11 veröffentlicht. Über die näheren Umstände, die zur Entstehung der Kantate führten, konnte nichts ermittelt werden. Daß Herzogenberg gleichnamige Werke anderer Komponisten kannte, ist nicht auszuschließen, es gibt jedoch keinen Hinweis darauf, daß er sich auf diese Weise zu seiner eigenen Komposition anregen ließ.¹ Die persönlichen Reisebücher, Briefe und Berichte des Christoph Columbus waren, soweit ersichtlich, zu jener Zeit in deutscher Sprache noch nicht zugänglich, wohl aber verschiedene Schriften über den Columbus-Stoff.²

Die Uraufführung von Herzogenbergs *Columbus* am 4. Dezember 1870 in Graz sorgte für erhebliches Aufsehen; enthusiastisch lautete es in der Konzertrezension Friedrich von Hauseggers:

„Wenngleich frühere Veröffentlichungen des Autors bereits auf eine nicht unbedeutende Begabung schließen ließen, wurden wir doch von seinem *Columbus* überrascht, und zwar auf das freudigste überrascht. [...]

Als höchst erfreulich muß betont werden, daß der Autor nicht nur den Willen, sondern auch die Kraft bewies, mit überlebten Traditionen gründlich zu brechen und seinem Werke die einzig mehr triebfähige Gestaltung zu verleihen, daß er, sagen wir es ganz unverhohlen, sich [...] als Anhänger der von Richard Wagner vertretenen musikalischen Richtung bekannte.“³

Was veranlaßte den Wagner-Verehrer Hausegger, den *Columbus* als ein 'Bekenntnis zu Wagner' zu interpretieren und die Kantate [!] in Beziehung zu des-

1 Seinerzeit bekannt waren F. Davids Sinfonische Ode *Columbus* (1847) oder J.J. Aberts 'Musikalisches Seegemälde' *Columbus* (1864). Die erste Columbus-Oper, *Colombo ossia L'india scoperta* (UA Rom 1691), stammt von Pietro Ottoboni.

2 Vgl. dazu E.G. Jacob, *Christoph Columbus, Bordbuch, Briefe, Berichte, Dokumente*, Bremen 1956. Das erste umfassende bibliographische Werk zu Columbus ist die *Raccolta di documenti e studi pubblicata della R. Commissione Colombiana pel quarto centenario della scoperta dell' America*, 15 Bde., Rom 1892-1894.

3 GT vom 6.12.1870.

sen Schaffen zu setzen? Es sei daran erinnert, daß die *Ring*-Tetralogie (1869-74) zu jener Zeit weder vollständig vertont noch aufgeführt war.⁴

Der *Columbus* ist, wie Hausegger richtig erkannte, „geradezu ein Stück Bühne“.⁵ In der Textvorlage⁶ finden sich an mehreren Stellen Regieanweisungen, aus denen geschlossen werden kann, daß der Komponist an eine szenische Darstellung durchaus gedacht haben mag. Daß das immerhin abendfüllende Werk dennoch nicht im Grazer Opernhaus, sondern im Konzertsaal uraufgeführt wurde, verwundert, zumal die Spielpläne der Oper im allgemeinen nicht ganz so konservativ angelegt waren wie die des Steiermärkischen Musikvereins.⁷ Eine der Ursachen war vielleicht das Fehlen einer solistischen Frauenrolle, das die Einrichtung des *Columbus* für die Opernbühne weniger attraktiv erscheinen ließ. Ob es sich im Konzertsaal um eine szenische Aufführung gehandelt hat, ist Hauseggers Kritik nicht zu entnehmen.

Die Textvorlage zum *Columbus*, schon im Untertitel als Drama deklariert, stammt von Herzogenberg selbst. Daß Dichter und Komponist in einer Person begegnen, muß als Parallele zu Wagner gesehen werden, der als Dichter ganz und gar Dramatiker war.⁸

Inhaltlich liegt dem Drama eine fiktive Episode zugrunde, wie sie sich während der Entdeckungsreisen des Columbus zugetragen haben könnte. Der eigentliche Plot ist verhältnismäßig schlicht und in wenigen Sätzen wiederzugeben: Nach langer, eintönig verlaufener Fahrt in der Weite des Ozeans leiden Columbus' Matrosen unter der Sehnsucht nach ihrer spanischen Heimat. Von einem Bootsmann zur Meuterei aufgehetzt, wollen sie die Umkehr erzwingen, da sie die Hoffnung aufgegeben haben, das von Columbus angesteuerte fremde Land je zu erreichen. Columbus und seinem Freund Fernando⁹, der für ihn Partei ergreift, wird von den Meuterern eine letzte Frist von drei Tagen eingeräumt, nach deren Ablauf sie über Bord geworfen werden sollen, falls sich noch immer kein Land

4 Wagners Dichtungen stammen aber aus wesentlich früherer Zeit: *Rheingold* 1852 (UA 1869), *Walküre* 1852 (UA 1870), *Siegfried* 1851 (UA 1876), *Götterdämmerung* 1848 (UA 1876).

5 GT vom 6.12.1870.

6 Der Text ist wiedergegeben im Vorspann der gedruckten Partitur.

7 Seit der Jahrhundertmitte hielten sich vor allem die Opern Verdis auf den Spielplänen. 1854 kam als erste Oper Wagners *Tannhäuser* zur Aufführung. Vgl. Federhofer, Art. *Graz*, in: MGG 5 (1956), Sp. 741.

8 Vgl. H.v. Stein, *Dichtung und Musik im Werk Richard Wagners*, Berlin 1962, S. 113-183. August Klingemann gilt als erster deutscher Schriftsteller, der den Columbus-Stoff zu einem Drama gestaltete: *Columbus, ein dramatisches Gedicht* (1811). Die früheste dramatische Oper lag mit *Il Colombo* (UA Genua 1828) von Francesco Morlacchi vor. Zu den Angaben vgl. Jacob, *Columbus*, S. 429 u. 431.

9 Einer der Söhne Christoph Columbus' hieß Fernando.

zeige. Als die Frist endet und Columbus und Fernando schon an den Rand des Schiffes geführt werden, meldet der Aussichtsposten 'Land in Sicht'.¹⁰

Das Werk ist in zwei Akte mit insgesamt 20 (9 + 11) Szenen gegliedert und wie folgt besetzt:

Personen:

- Columbus (Bariton)
- Fernando (Tenor)
- Der Bootsmann (Baß)
- Chor der Matrosen (Männerchor)
- Idealer Chor (gemischter Chor)

Erster Teil	
I	Idealer Chor
II	Zwischensatz
III	Chor der Matrosen
IV	Bootsmann, Chor der Matrosen
V	Chor der Matrosen
VI	Columbus
VII	Bootsmann, Fernando, Chor der Matrosen (doppelchörig)
VIII	Columbus
IX	Idealer Chor
Zweiter Teil	
X	Columbus
XI	Fernando
XII	Columbus, Fernando
XIII	Chor der Matrosen
XIV	Bootsmann
XV	Chor der Matrosen, Columbus, Fernando
XVI	Doppelchor
XVII	Chor der Matrosen, Bootsmann
XVIII	Columbus
XIX	Fernando, Columbus, Bootsmann, Chor der Matrosen
XX	Idealer Chor

Mit dem Libretto zum *Columbus*, das schon auf den ersten Blick an Wagnersche Textbücher – in der Szenerie an *Der fliegende Holländer* (1841) – erinnert, legte der 27jährige eine glänzende Probe seines dichterischen Talentes ab¹¹, wenn-

¹⁰ Zu den realen Begebenheiten der Reisen des Columbus vgl. U. Bitterli, *Die Entdeckung Amerikas, Von Columbus bis Alexander von Humboldt*, München 1991.

¹¹ Die vier erhaltenen Gelegenheitsdichtungen Herzogenbergs (vgl. Anhang B, 3) bleiben weit hinter der literarischen Qualität des *Columbus* zurück.

sen Schaffen zu setzen? Es sei daran erinnert, daß die *Ring*-Tetralogie (1869-74) zu jener Zeit weder vollständig vertont noch aufgeführt war.⁴

Der *Columbus* ist, wie Hausegger richtig erkannte, „geradezu ein Stück Bühne“.⁵ In der Textvorlage⁶ finden sich an mehreren Stellen Regieanweisungen, aus denen geschlossen werden kann, daß der Komponist an eine szenische Darstellung durchaus gedacht haben mag. Daß das immerhin abendfüllende Werk dennoch nicht im Grazer Opernhaus, sondern im Konzertsaal uraufgeführt wurde, verwundert, zumal die Spielpläne der Oper im allgemeinen nicht ganz so konservativ angelegt waren wie die des Steiermärkischen Musikvereins.⁷ Eine der Ursachen war vielleicht das Fehlen einer solistischen Frauenrolle, das die Einrichtung des *Columbus* für die Opernbühne weniger attraktiv erscheinen ließ. Ob es sich im Konzertsaal um eine szenische Aufführung gehandelt hat, ist Hauseggers Kritik nicht zu entnehmen.

Die Textvorlage zum *Columbus*, schon im Untertitel als Drama deklariert, stammt von Herzogenberg selbst. Daß Dichter und Komponist in einer Person begegnen, muß als Parallele zu Wagner gesehen werden, der als Dichter ganz und gar Dramatiker war.⁸

Inhaltlich liegt dem Drama eine fiktive Episode zugrunde, wie sie sich während der Entdeckungsreisen des Columbus zugetragen haben könnte. Der eigentliche Plot ist verhältnismäßig schlicht und in wenigen Sätzen wiederzugeben: Nach langer, eintönig verlaufener Fahrt in der Weite des Ozeans leiden Columbus' Matrosen unter der Sehnsucht nach ihrer spanischen Heimat. Von einem Bootsmann zur Meuterei aufgehetzt, wollen sie die Umkehr erzwingen, da sie die Hoffnung aufgegeben haben, das von Columbus angesteuerte fremde Land je zu erreichen. Columbus und seinem Freund Fernando⁹, der für ihn Partei ergreift, wird von den Meuterern eine letzte Frist von drei Tagen eingeräumt, nach deren Ablauf sie über Bord geworfen werden sollen, falls sich noch immer kein Land

4 Wagners Dichtungen stammen aber aus wesentlich früherer Zeit: *Rheingold* 1852 (UA 1869), *Walküre* 1852 (UA 1870), *Siegfried* 1851 (UA 1876), *Götterdämmerung* 1848 (UA 1876).

5 GT vom 6.12.1870.

6 Der Text ist wiedergegeben im Vorspann der gedruckten Partitur.

7 Seit der Jahrhundertmitte hielten sich vor allem die Opern Verdis auf den Spielplänen. 1854 kam als erste Oper Wagners *Tannhäuser* zur Aufführung. Vgl. Federhofer, Art. *Graz*, in: MGG 5 (1956), Sp. 741.

8 Vgl. H.v. Stein, *Dichtung und Musik im Werk Richard Wagners*, Berlin 1962, S. 113-183. August Klingemann gilt als erster deutscher Schriftsteller, der den Columbus-Stoff zu einem Drama gestaltete: *Columbus, ein dramatisches Gedicht* (1811). Die früheste dramatische Oper lag mit *Il Colombo* (UA Genua 1828) von Francesco Morlacchi vor. Zu den Angaben vgl. Jacob, *Columbus*, S. 429 u. 431.

9 Einer der Söhne Christoph Columbus' hieß Fernando.

zeige. Als die Frist endet und Columbus und Fernando schon an den Rand des Schiffes geführt werden, meldet der Aussichtsposten 'Land in Sicht'.¹⁰

Das Werk ist in zwei Akte mit insgesamt 20 (9 + 11) Szenen gegliedert und wie folgt besetzt:

Personen:

- Columbus (Bariton)
- Fernando (Tenor)
- Der Bootsmann (Baß)
- Chor der Matrosen (Männerchor)
- Idealer Chor (gemischter Chor)

Erster Teil	
I	Idealer Chor
II	Zwischensatz
III	Chor der Matrosen
IV	Bootsmann, Chor der Matrosen
V	Chor der Matrosen
VI	Columbus
VII	Bootsmann, Fernando, Chor der Matrosen (doppelchörig)
VIII	Columbus
IX	Idealer Chor
Zweiter Teil	
X	Columbus
XI	Fernando
XII	Columbus, Fernando
XIII	Chor der Matrosen
XIV	Bootsmann
XV	Chor der Matrosen, Columbus, Fernando
XVI	Doppelchor
XVII	Chor der Matrosen, Bootsman
XVIII	Columbus
XIX	Fernando, Columbus, Bootsman, Chor der Matrosen
XX	Idealer Chor

Mit dem Libretto zum *Columbus*, das schon auf den ersten Blick an Wagnersche Textbücher – in der Szenerie an *Der fliegende Holländer* (1841) – erinnert, legte der 27jährige eine glänzende Probe seines dichterischen Talentes ab¹¹, wenn-

¹⁰ Zu den realen Begebenheiten der Reisen des Columbus vgl. U. Bitterli, *Die Entdeckung Amerikas, Von Columbus bis Alexander von Humboldt*, München 1991.

¹¹ Die vier erhaltenen Gelegenheitsdichtungen Herzogenbergs (vgl. Anhang B, 3) bleiben weit hinter der literarischen Qualität des *Columbus* zurück.

gleich der Sprachstil allerhöchsten Ansprüchen vielleicht nicht immer genügen kann.¹²

Der Text besteht weitgehend aus Dichtung im zwei- bis vierhebigen jambischen Versmaß; die Verwendung des Trochäus dagegen ist die Ausnahme (Sz. XIII)¹³. Die Verse sind weitgehend durch Endreime (Paar- oder Kreuzreime) gebunden, erscheinen aber auch ungebunden (Sz. IV, Bootsmann; Sz. VI u. VIII; Sz. IX, Columbus; Sz. XVI, Chor II). Auch die später von Wagner in *Der Ring des Nibelungen* zu einem konzeptionellen Prinzip erhobene Alliteration¹⁴ findet sich im *Columbus*, allerdings selten und meist zur Hervorhebung bedeutungsschwerer Worte. Eine kunstvolle Verschränkung aus Stabreim, Kreuzreim (abab) und Enjambement in den Zeilen drei und vier ist z.B. die folgende Strophe:

„Doch wehe! Weh! Verderbenschwanger,/ In dumpfem Schweigen ruht das Meer,/ Und schwer und schwüle schweigt in banger/ Lautlosigkeit die Luft umher!“
(Sz. I)

Nicht minder geglückt als die sprachliche Gestaltung der Dichtung ist das Szenarium des Dramas, das unter formal-dramaturgischen Aspekten höchst bühnenwirksam ist. Von den vier Merkmalen, die einschlägige Dramentheorien als Grundelemente eines jeden Dramas anführen, *Exposition*, *Steigerung*, *Wendepunkt* und *Lösung*, fehlt keines.¹⁵

Die *Exposition* der Handlung beginnt erst in Szene III, und zwar mit der Darstellung der öden Situation, unter der die Matrosen leiden:

„Der Himmel lastet auf dem Meere,/ Die Segel schwellt kein Windeshauch,/ Und mit verzweiflungsvoller Schwere/ Liegt ringsum dumpfer Nebelrauch!
Die Seele lechzt, die Kraft entschwindet,/ Es ist nicht Leben, ist der Tod!/ Und aus dem bangen Herzen windet/ Sich jammernnd los ein Schrei der Noth!
Verzweiflung drückt uns alle nieder!/ Barmherz'ger Gott, die Noth ist groß!/ O Heimat, Heimat! nähmst du wieder/ Uns liebend auf in deinen Schooß!“

Eingekleidet in diese Schilderung ist eine Sequenz, die in die Vergangenheit zurückführt: Erinnerungen an die Behaglichkeiten des heimatlichen Lebens lassen die gegenwärtige Situation der Matrosen noch entbehrensreicher erscheinen:

„Ach, da mir deine Strahlen glühten,/ Du Heimatsonne, lind und warm,/ Und unter ros'gen Mandelblüten/ Ich wallte an der Liebsten Arm –“

12 Hierauf weist hin: Spengel, *Herzogenberg in seinen Vocal-Werken*, S. 15.

13 Grundlegend für alle Angaben zu den Versformen: Chr. Wagenknecht, *Deutsche Metrik, Eine historische Einführung*, München ²1989.

14 Vgl. C. Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Zürich und Schwäbisch Hall ²1985, S. 103-107.

15 Kurzinformationen über das Wesen des Dramas und einen Überblick über die gängigen Dramentheorien gibt G.v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart ⁷1989.

Die wachsende Unzufriedenheit der Matrosen nutzt der Bootsmann für seinen Plan zur Meuterei aus (Sz. IV). Es gelingt ihm, das Interesse der Matrosen zu wecken. Ihre Frage „Sein Auge flammt: was wird er künden?“ beschließt die Dramen-Exposition und motiviert gleichzeitig die nun einsetzende, bis zum Wendepunkt des Dramas anhaltende *Steigerung*. Eindringlich weist der Bootsmann Columbus die Schuld an der gegenwärtigen Misere zu. Die Matrosen zeigen sich empfänglich für die Rede des Bootsmannes:

„Wie mir dies Wort das Herz bewegt,/ Wie fühl' ich seltsam mich erregt/ Zu neuem Leben,/ Zu kühnerem Streben!“

Schließlich wird der Ruf nach Columbus laut und ebenso die Forderung: „Auf, nach der Heimat wende den Kiel,/ Spanien, Spanien sei unser Ziel!“ (Sz. V). Columbus stellt sich der Rede, bemüht, die gereizten Matrosen zu beruhigen (Sz. VI):

„Hört, o hört und glaubet mir:/ Der Leiden Ende ist gekommen!/ Schon seh' ich sie, die Küste,/ Die freudenvoll begrüßte.“

Um nun einen allzu schnellen Anstieg der Handlung zu vermeiden, bediente sich Herzogenberg retardierender Momente: Zunächst hat der Bootsmann alle Matrosen von der Richtigkeit der Meuterei zu überzeugen (Sz. VII), da sich diese nach Columbus' Rede in eine Gruppe von Befürwortern („Dein Reich, Columbus, ist dahin!/ Dahin der blöde Kinderglauben!“) und in eine Gruppe Zweifelnder („Wenn wir noch einmal ihm vertrauten,/ Auf den wir einst so sicher bauten?“) spalten. Die Matrosen müssen sich vom Bootsmann den Vorwurf gefallen lassen: „Ihr merkt nicht, wie er ränkevoll,/ Mit Schmeichelreden euch umgarnt?“ Schließlich gelingt es ihm, alle Matrosen auf seine Seite zu ziehen. Das Ultimatum wird verkündet:

„Seid unsre Zeugen, ihr Himmelslichter!/ Wenn ihr noch dreimal sinkt und steigt,/ Und sich noch keine Küste zeigt,/ Die eure Strahlen uns erhellen,/ So sinkt Columbus in die Wellen!“

Auch Fernando wird mit dem Tode gedroht, als er zu intervenieren versucht. Die angespannte Situation kulminiert in Columbus' Ausruf „So tödte mich!“ (Sz. VIII). Er gibt zu verstehen, daß sein Wille ungebrochen ist und daß ihm einst Gerechtigkeit widerfahren werde:

„Den Leib nur könnt ihr morden,/ Den Geist befreit ihr von der Fessel,/ [...] Und schlaf' ich dann den ew'gen Schlaf/ Im Meeresgrunde, –/ Dann ziehen über mich im hellen Sonnenlicht,/ Im bunten Schmuck der weh'nden Flaggen,/ Die Schiffe jener Glücklichen in's neue Land!/ Columbus aber träumt – und lächelt –/ Und segnet ihre Fahrt!“

Zwei Tage später. Grübelnd überdenkt Columbus seine hoffnungslose Lage (Sz. X): „Zu dir, o Gott, vergebens fleht' ich!/ Ist noch Gerechtigkeit bei dir?“

Fernando tritt hinzu und versucht erneut, Columbus zum Einlenken zu bewegen (Sz. XI):

„O hör' mich, Freund! Wirst du mir grollen?! Kehr' nach dem Heimatland zurück!/
Nicht dir, der Welt gehört dein Leben!/
Für bess're Zeiten erhalt' es ihr!“

Es kommt zum Dialog zwischen beiden (Sz. XII), in dessen Verlauf sich Columbus als edelmütiger Held zeigt, der bereit ist, für seine Ideale zu sterben: „Wer's wagt, ein großes Loos zu tragen,/ Der muß auch groß sein im Entsagen!“ Fernando beugt sich vor der charakterlichen Größe des Freundes:

„Du herrlicher, du großer Mann!/
Zu deinen Füßen sink' ich nieder!/
[...] Ich lebte dir, ich sterb' für dich!/
Mein Lebensglück war dich erkennen!/
So kann der Tod uns selbst nicht trennen!/
Kein Lebewohl für dich und mich!“

Unterdessen sehen die Matrosen bei einem Trinkgelage der Stunde der Vergeltung entgegen (Sz. XIII). Dramaturgisch gesehen ist der Trinkchor ein gezielt eingesetzter Kunstgriff, da das Reizniveau innerhalb des Handlungsverlaufs mit dieser Szene deutlich gesenkt wird, um anschließend noch stärker anzusteigen.

Beim Morgengrauen mahnt der Bootsmann, ohne Mitleid gegen Columbus und Fernando vorzugehen (Sz. XIV). Der Konflikt verschärft sich (Sz. XV). Die Matrosen spotten:

„Wo ist es, das verheiß'ne Land?! Zeigt die Küste, zeigt sie schnelle,/ Eh' euch noch deckt die Meereswelle!“

Fernando erzürnt sich („Fluch euch, nichtswürdige Verräther!“), während Columbus im Glauben an Gott gefaßt bleibt und sich einer stillen Wehmut hingibt:

„Es steigt des Morgens sanfte Helle,/ Am Himmel strahlt mein letzter Tag!/
Gleichmäßig, wie der Schlag der Welle,/ Bewegt sich meines Herzens Schlag./
Und nur der Wehmuth stille Thränen/ Vergieß' ich unerfülltem Sehnen!/
[...] O Gott! So dacht ich nicht zu enden!/
Doch Alles liegt in deinen Händen!“

Auf dem Höhepunkt der dramatischen Entwicklung schreiten die Matrosen zur Tat. In diesem Augenblick – dem *Wendepunkt* (Peripetie) des Dramas – ertönt die rettende Meldung des Aussichtspostens, kommen Land, Eingeborene und Tiere der Neuen Welt in Sicht. Nur zögerlich erfolgt die *Lösung* der aufgestauten Spannung (Sz. XVI). Anfangs mißtrauen einige Matrosen der Meldung („Nebelstreifen seht ihr schweifen!“), doch bald darauf weicht jeder Zweifel einer ausgelassenen Freudenstimmung.

Die Matrosen knien nieder und bitten demütig um Vergebung, der Bootsmann als Anstifter sogar um seinen Tod (Sz. XVII). Doch Columbus läßt Gnade walten (Sz. XVIII):

„Steht auf! Wer so, wie ich,/ Gesegnet ward von Gottes Händen,/ Der kann nicht Fluch, nur Segen spenden!/
Zum Herrn des Himmels wend' ich mich,/ Zu ihm sollt ihr euch mit mir wenden/
Mit dankbar aufgehob'nen Händen!“

Mit diesen Worten endet die eigentliche Handlung des Dramas. Die folgende Szene XIX ist eine Apotheose der Dankbarkeit und des Gottvertrauens:

„Du großer Gott, dich preisen wir!/ Du großer Gott, dich loben wir!/ Den Erd' und Himmel preisend nennen,/ Den sie im Jubelchor bekennen, –/ Dir beugen alle Mächte sich!/ Du großer Gott, wir loben dich!“

Durch die Verwendung des Idealen Chors entsteht im *Columbus* neben dem Handlungsstrang eine zweite Konstruktionsebene. Der Ideale Chor tritt am Anfang (Sz. I) – hierzu gehört inhaltlich wie musikalisch auch Szene II – und am Ende (Sz. XX) des Dramas auf und sorgt so für eine Bogenform. Darüber hinaus markiert er innerhalb der Gesamtdramaturgie eine deutliche Zäsur (Sz. IX), die die Gliederung des Dramas in zwei Akte plausibel macht. In diesem Sinne können die Szenen I/II als Prolog, Szene XX als Epilog zur Haupthandlung gelten. Der Ideale Chor ist ein Kunstgriff nach dem Vorbild altgriechischer Dramatiker. Ihm fällt die Aufgabe zu, das Geschehen aus der Sicht distanzierter, unbeteiligter Beobachter zu kommentieren, zu werten, zu warnen oder zu urteilen; er repräsentiert gleichsam einen idealisierten Zuschauer. Im *Columbus* vermittelt er die Moral des Dramas. Am Ende des ersten Teils (Sz. IX) wird das bisher Geschehene kommentiert, der menschliche Frevel verurteilt und die göttliche Macht verherrlicht:

„Rohe Gewalt!/ Mit blinder Wuth/ Zerstörst du, was gut/ Und edel, in edler Gestalt/ Über die Erde wallt! –/ Aber höher als du/ Schwebt in heiliger Ruh',/ Sicher und Weise waltend,/ Ewig niedergestaltend,/ Eine göttliche Macht! –/ Drum in der Sturmesnacht,/ Welt, erzitt're nimmer!/ Denn, wie des Morgens Schimmer,/ Hebt aus dem Dunkel sacht'/ Sich in heit'rer Klarheit/ Die Wahrheit!“

Die Möglichkeit, trotz der in Raum und Zeit eng begrenzten dramatischen Handlung des *Columbus* eine übergeordnete Moral zu vermitteln, wird durch den Gebrauch allegorischer Sprachmittel eröffnet:

„Seht ihr das Schiff, das schwache, schwanke,/ Getragen von dem Ocean?/ So trägt der ewige Gedanke/ Den Menschen durch des Lebens Bahn.“ (Sz. I)

Aufgrund der Zeitlosigkeit, die sich hierin widerspiegelt, wird die geschilderte fiktive Episode zu einer beliebigen Situation, die sich zu anderer Zeit am anderen Ort mit anderen Personen wiederholen kann. Die Konzeption der Figuren des *Columbus* und das Schicksal jeder einzelnen Figur erinnert an die von Schopenhauer geprägte philosophisch-weltanschauliche Dogmatik von Wagners *Ring*.¹⁶

Lassen Form und Dramaturgie des Librettos auf eine fundierte Kenntnis von Werken antiker Dramatiker schließen, so bezeugt die Vertonung eine gründliche

¹⁶ Vgl. Dahlhaus, *Wagners Musikdramen*, S. 100-103.

Fernando tritt hinzu und versucht erneut, Columbus zum Einlenken zu bewegen (Sz. XI):

„O hör' mich, Freund! Wirst du mir grollen?! Kehr' nach dem Heimatland zurück!
Nicht dir, der Welt gehört dein Leben! Für bess're Zeiten erhalt' es ihr!“

Es kommt zum Dialog zwischen beiden (Sz. XII), in dessen Verlauf sich Columbus als edelmütiger Held zeigt, der bereit ist, für seine Ideale zu sterben: „Wer's wagt, ein großes Loos zu tragen,/ Der muß auch groß sein im Entsagen!“ Fernando beugt sich vor der charakterlichen Größe des Freundes:

„Du herrlicher, du großer Mann! Zu deinen Füßen sink' ich nieder! [...] Ich lebte dir, ich sterb' für dich! Mein Lebensglück war dich erkennen! So kann der Tod uns selbst nicht trennen! Kein Lebewohl für dich und mich!“

Unterdessen sehen die Matrosen bei einem Trinkgelage der Stunde der Vergeltung entgegen (Sz. XIII). Dramaturgisch gesehen ist der Trinkchor ein gezielt eingesetzter Kunstgriff, da das Reizniveau innerhalb des Handlungsverlaufs mit dieser Szene deutlich gesenkt wird, um anschließend noch stärker anzusteigen.

Beim Morgengrauen mahnt der Bootsmann, ohne Mitleid gegen Columbus und Fernando vorzugehen (Sz. XIV). Der Konflikt verschärft sich (Sz. XV). Die Matrosen spotten:

„Wo ist es, das verheiß'ne Land?! Zeigt die Küste, zeigt sie schnelle,/ Eh' euch noch deckt die Meereswelle!“

Fernando erzürnt sich („Fluch euch, nichtswürdige Verräther!“), während Columbus im Glauben an Gott gefaßt bleibt und sich einer stillen Wehmut hingibt:

„Es steigt des Morgens sanfte Helle,/ Am Himmel strahlt mein letzter Tag!
Gleichmäßig, wie der Schlag der Welle,/ Bewegt sich meines Herzens Schlag/
Und nur der Wehmuth stille Thränen/ Vergieß' ich unerfülltem Sehnen! [...] O Gott! So dacht ich nicht zu enden! Doch Alles liegt in deinen Händen!“

Auf dem Höhepunkt der dramatischen Entwicklung schreiten die Matrosen zur Tat. In diesem Augenblick – dem *Wendepunkt* (Peripetie) des Dramas – ertönt die rettende Meldung des Aussichtspostens, kommen Land, Eingeborene und Tiere der Neuen Welt in Sicht. Nur zögerlich erfolgt die *Lösung* der aufgestauten Spannung (Sz. XVI). Anfangs mißtrauen einige Matrosen der Meldung („Nebelstreifen seht ihr schweifen!“), doch bald darauf weicht jeder Zweifel einer ausgelassenen Freudenstimmung.

Die Matrosen knien nieder und bitten demütig um Vergebung, der Bootsmann als Anstifter sogar um seinen Tod (Sz. XVII). Doch Columbus läßt Gnade walten (Sz. XVIII):

„Steht auf! Wer so, wie ich,/ Gesegnet ward von Gottes Händen,/ Der kann nicht Fluch, nur Segen spenden!
Zum Herrn des Himmels wend' ich mich,/ Zu ihm sollt ihr euch mit mir wenden/
Mit dankbar aufgehob'nen Händen!“

Mit diesen Worten endet die eigentliche Handlung des Dramas. Die folgende Szene XIX ist eine Apotheose der Dankbarkeit und des Gottvertrauens:

„Du großer Gott, dich preisen wir!/ Du großer Gott, dich loben wir!/ Den Erd' und Himmel preisend nennen,/ Den sie im Jubelchor bekennen, –/ Dir beugen alle Mächte sich!/ Du großer Gott, wir loben dich!“

Durch die Verwendung des Idealen Chors entsteht im *Columbus* neben dem Handlungsstrang eine zweite Konstruktionsebene. Der Ideale Chor tritt am Anfang (Sz. I) – hierzu gehört inhaltlich wie musikalisch auch Szene II – und am Ende (Sz. XX) des Dramas auf und sorgt so für eine Bogenform. Darüber hinaus markiert er innerhalb der Gesamtdramaturgie eine deutliche Zäsur (Sz. IX), die die Gliederung des Dramas in zwei Akte plausibel macht. In diesem Sinne können die Szenen I/II als Prolog, Szene XX als Epilog zur Haupthandlung gelten. Der Ideale Chor ist ein Kunstgriff nach dem Vorbild altgriechischer Dramatiker. Ihm fällt die Aufgabe zu, das Geschehen aus der Sicht distanzierter, unbeteiligter Beobachter zu kommentieren, zu werten, zu warnen oder zu urteilen; er repräsentiert gleichsam einen idealisierten Zuschauer. Im *Columbus* vermittelt er die Moral des Dramas. Am Ende des ersten Teils (Sz. IX) wird das bisher Geschehene kommentiert, der menschliche Frevel verurteilt und die göttliche Macht verherrlicht:

„Rohe Gewalt!/ Mit blinder Wuth/ Zerstörst du, was gut/ Und edel, in edler Gestalt/ Über die Erde wallt! –/ Aber höher als du/ Schwebt in heiliger Ruh'./ Sicher und Weise waltend,/ Ewig niedergestaltend,/ Eine göttliche Macht! –/ Drum in der Sturmesnacht,/ Welt, erzitt're nimmer!/ Denn, wie des Morgens Schimmer,/ Hebt aus dem Dunkel sacht'./ Sich in heit'rer Klarheit/ Die Wahrheit!“

Die Möglichkeit, trotz der in Raum und Zeit eng begrenzten dramatischen Handlung des *Columbus* eine übergeordnete Moral zu vermitteln, wird durch den Gebrauch allegorischer Sprachmittel eröffnet:

„Seht ihr das Schiff, das schwache, schwanke,/ Getragen von dem Ocean?/ So trägt der ewige Gedanke/ Den Menschen durch des Lebens Bahn.“ (Sz. I)

Aufgrund der Zeitlosigkeit, die sich hierin widerspiegelt, wird die geschilderte fiktive Episode zu einer beliebigen Situation, die sich zu anderer Zeit am anderen Ort mit anderen Personen wiederholen kann. Die Konzeption der Figuren des *Columbus* und das Schicksal jeder einzelnen Figur erinnert an die von Schopenhauer geprägte philosophisch-weltanschauliche Dogmatik von Wagners *Ring*.¹⁶

Lassen Form und Dramaturgie des Librettos auf eine fundierte Kenntnis von Werken antiker Dramatiker schließen, so bezeugt die Vertonung eine gründliche

16 Vgl. Dahlhaus, *Wagners Musikdramen*, S. 100-103.

Auseinandersetzung des Komponisten mit Wagners Idee des Musikdramas.¹⁷ Herzogenberg legte auch in der Musik des *Columbus* das Hauptgewicht auf die dramatische Entwicklung der Handlung. Die Musik zeichnet sie unter Verzicht auf die Darstellung eigener Ansprüche, wie etwa Virtuosität, nach. Dichtung und Musik sind gleichberechtigte, kooperierende Komponenten des Gesamtwerks.

Von der äußeren Form her zeigt sich der *Columbus* allerdings eher reaktionär, da er an den Typus der dramatisierten Nummernoper der Klassik mit ihrer streng gegliederten Abfolge von Rezitativen, Arien und Ensembleszenen angelehnt zu sein scheint. Analog dem Libretto zerfällt die Kantate tatsächlich in nummerierte Einzelszenen, doch ist das klare Schema der Nummernoper aufgebrochen. Beide Teile (Akte) sind über weite Strecken durchkomponiert, eine deutliche Trennung der Szenen durch Kadenz und Zäsuren erfolgt nur in seltenen Fällen (1. Teil: IV/V, VI/VII, VIII/IX; 2. Teil: XII/XIII). Um Mißverständnissen vorzubeugen ließ der Komponist auf der ersten Seite der Partitur vermerken: „Die Nummern eines jeden der beiden Theile schliessen sich ohne Unterbrechung an einander an“.

Verweist bereits dieses typisch musikdramatische Kompositionsverfahren auf Wagner¹⁸, so lassen sich im Hinblick auf die musikalische Gestaltung des Gesamtwerks weitere Analogien feststellen, etwa für den wichtigen Komplex der Text- bzw. Sprachbehandlung in Verbindung mit der musikalischen Form.

Wie die oben gegebene Übersicht zeigt, setzt sich das Werk aus reinen Chorszenen (I, III, V, IX, XIII, XVI, XX), Chorszenen mit Soli (IV, VII, XV, XVII, XIX), einfach (VI, VIII, X, XI, XIV, XVIII) und doppelt (Duett XII) besetzten solistischen Abschnitten zusammen, was zunächst auf das für die klassische Oper bezeichnende Nebeneinander von Chorszenen, Rezitativen, Arien und Ensembleszenen schließen läßt; unter dem Aspekt der Sprachbehandlung und Form ist dies jedoch nicht zutreffend, da im *Columbus* Arien gar nicht, Ensembleszenen nur selten vorkommen. Herzogenberg vertonte, wie Wagner, den Text in erster Linie als dramatisch artikulierten Sprechgesang. Textwiederholung – eine an sich eher unlogische Sprechform – wurde vermieden, gleichzeitige Rede mehrerer Personen auf ein Minimum beschränkt. Auf diese Weise rückt die natürliche Deklamation des Textes in den Vordergrund.

17 Der Terminus *Musikdrama* hat sich, obwohl von Wagner verworfen, gegenüber dessen eigenen Bezeichnungen (u.a. *Wort-Ton-Drama*, *Bühnenfestspiel*) beinahe als Gattungsbegriff durchgesetzt. Wagners grundlegende Schriften zu diesem Komplex sind *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), *Oper und Drama* (1850/51) und *Über die Benennung »Musikdrama«* (1872).

18 Vgl. C. Dahlhaus, *Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff*, in: Ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper, Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, überarb. Neuausgabe, München u. Mainz 1989, S. 81-110.

Hauptmerkmal eines jeden Dramas ist der Konflikt dualistischer Kräfte. Der Dialog – als Wechsel von Rede und Gegenrede aufgefaßt – ist daher die für das Drama konstitutive Sprachform. Im Gegenzug verliert die Arie als musikalische Kategorie an Bedeutung, da sie auf primär monologischen Erzählformen (Beschreibungen von inneren Zuständen, Affekten o.ä.) basiert und in diesem Sinne die dramatische Handlung nicht vorantreiben kann. In den späten Musikdramen Wagners sind Arien, auch Ensembles und Chöre weitgehend eliminiert, Monologe in Dialoge integriert.

Herzogenberg ging im *Columbus* nicht ganz so weit, zumal die Chöre der Matrosen einen wesentlichen Träger der Handlung darstellen. Als solche stehen sie in dialogischer Beziehung entweder zu sich selbst (im Streitgespräch, Sz. VII, XVI) oder zu den Personen ihres Umfeldes. Die Chöre sind nicht nur dann eigenständige, am Dialog beteiligte Partner, wenn Rede und Gegenrede in unmittelbarem Wechsel, also innerhalb *einer* Szene (Sz. IV, VII, XV, XVII, XIX) stattfinden, sondern auch dann, wenn der Dialog szenenübergreifend geführt oder weitergeführt wird. Eine Ausnahme ist der Trinkchor (Sz. XIII), der, wie erwähnt, dramaturgisch als retardierendes Moment fungiert und daher als Einschub in den Handlungsablauf angesehen werden kann. Diese Szene hat monologische Qualität, weil in ihr ein direkter Dialogpartner fehlt.

Chöre wie einzelne Personen haben somit einen genau zugewiesenen Platz im sukzessiv aufgebauten Gesprächskontext. Eine logische Konsequenz für die musikalische Form ist die Tatsache, daß es nur ausnahmsweise zu wirklich ensemblehaften Konstellationen kommt, und zwar in Szene XIX, einem doch eher klassischen Opernfinale unter Aufgebot aller Mitwirkenden. Selbst in der mit *Duett* überschriebenen Szene XII, in der Columbus und Fernando einen Dialog führen, finden sich kaum mehr als zehn Takte, die als Duett im engeren Sinne komponiert sind.

Wie die Mehrzahl der Matrosenchöre ist auch jede solistische Partie Bestandteil eines Dialogs und damit ein Agens im dramaturgischen Handlungsgeschehen. Obwohl einige dieser vermeintlichen 'Soloarien' in klassischer Weise von Rezitativen eingeleitet werden (Sz. IV, XI, XIV), handelt es sich dennoch nicht um traditionelle Arien, sondern um formal frei gestalteten Sprechgesang. In diesen Szenen finden sich weder Da-Capo-Formen (die eine Stagnation der dramatischen Handlung bewirken würden) noch eine für klassische Arien typische klare Tonartendisposition. Bezeichnend ist auch, daß Herzogenberg den Beginn eines jeden Rezitativs *expressis verbis* in der Partitur vermerkte, während das Wort *Arie* dort nicht vorkommt.

Zeigt sich der Komponist hier ganz in der Einflußsphäre Wagners, so fallen auf der anderen Seite einige Abschnitte von Chorszenen durch ihr anachronistisches Erscheinungsbild auf. Vor allem sind dies die Passagen mit ausgefeilter polyphoner Struktur. Die Szenen I und III z.B. weisen eine Fülle von fugierten

oder imitierenden Einsatzfolgen der Chorstimmen auf, Szene V enthält sogar eine vollständige Fugenexposition. Gerade weil die Polyphonie im *Columbus* keine durch den Inhalt intendierte Funktion hat – wie dies etwa in Wagners *Die Meistersinger* der Fall ist – wirkt sie im Kontext befremdlich.

Eine Besonderheit des *Columbus*, auf die es bei den musikalischen Gestaltungsformen hinzuweisen gilt, stellt der instrumentale Zwischensatz (Sz. II) dar. Dieses quasi nachgestellte Orchestervorspiel, das motivisch mit Szene I verbunden ist, plakatiert die unmittelbar vorausgehenden sibyllinischen Worte des Idealen Chors:

„Es gönnt die Ruh’, die dumpfe, grause,/ Nicht Weiterfahrt, noch Wiederkehr;/
Das Leben selbst macht eine Pause,/ Und Wind und Welle rauscht nicht mehr!“
(Sz. I)

Dieser Satz wirkt wie ein Doppelpunkt, der die Aufmerksamkeit des Hörers auf den Beginn der eigentlichen Handlung fokussiert. Hinter der musikalischen Darstellung dieser ‘Lebenspause’ verbirgt sich ein auf Wagners Musikdramen zurückgehendes Stilmittel: Entsprechend dem Prinzip, das Orchester am dramatischen Dialog teilnehmen zu lassen, geht der Dialog in Augenblicken des sprachlichen Schweigens ganz auf das Orchester über. Anders ausgedrückt: die Musik macht den Handlungsstillstand hörbar.¹⁹ Bahnbrechend war in diesem Zusammenhang Wagners Leitmotivtechnik, die es ermöglichte, bestimmte Gefühle und Stimmungen durch das Orchester zum Ausdruck zu bringen, und zwar immer dort, wo es die Dichtung im einzelnen erforderte. Folgerichtig verlagerte sich in seinen späteren Musikdramen die Melodik der Sprachdeklamation von der Singstimme in das Orchester.²⁰

Auch Herzogenbergs *Columbus* läßt in Ansätzen ein System von Leitmotiven erkennen, das hinsichtlich seiner Dichte und Komplexität zwar keinesfalls an die reifen Musikdramen Wagners heranreicht, wohl aber mit der Leitmotivik derjenigen Bühnenwerke vergleichbar ist, die am Übergang von der romantischen Oper zum Musikdrama stehen. Die Opern *Tannhäuser* und insbesondere *Lohengrin* nehmen in bezug auf Leitmotivik und Auflösung der traditionellen Nummernform bereits viele Merkmale des *Ring* vorweg.²¹

19 Vgl. Dahlhaus, *Wagners Konzeption*, S. 33-38. Wagner charakterisierte das „Sprachvermögen des Orchesters“ als „Vermögen der Kundgebung des ‘Unaussprechlichen’“ (*Oper und Drama*, 3. Teil, V, z.B. in: *Richard Wagner, Dichtungen und Schriften*, hg. von D. Borchmeyer, Bd. 7, Frankfurt/M. 1983, S. 308ff.).

20 Vgl. dazu insgesamt Dahlhaus, *Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner*, in: Ders. (Hg.), *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, Regensburg 1970.

21 Zur besonderen Bedeutung des *Lohengrin* für die Entwicklung der Musikdramen s. M. Soden, *Richard Wagner, Lohengrin*, Frankfurt/M. 1980; H.-M. Palm, *Richard Wagners »Lohengrin« Studien zur Sprachbehandlung*, München 1987, bes. S. 9-16.

Im *Columbus* können zwei Tongebilde mit eindeutig leitmotivischer Funktion bestimmt werden. Ihre Zweizahl erklärt sich aus dem Dualitätsprinzip, dem das gesamte Drama unterliegt. Herzogenberg ging es offenbar weniger darum, seine Leitmotive im Sinne Wagners mit konkreten Gegenständen, Personen, Gefühlen o.ä. zu verbinden, als mit ihnen die beiden konkurrierenden Mächte zu repräsentieren. Das erste der beiden Motive (Dur) erklingt sogleich zu Beginn des Werkes; es vertritt die gute Macht und mag mit Begriffen wie *Wahrheit* oder *Gerechtigkeit* charakterisiert werden:

Beispiel 1:²²

(S. 1: T. 2-6, Ob., Cl.)



Das zweite Motiv (Moll) ist erstmals in Szene IV zu hören, also im Zusammenhang mit dem Erscheinen des Bootsmannes; es verdeutlicht das Anfechtende, Böse: die *Gefahr*:

Beispiel 2:

(S. 54: T. 1-4, unis.)



Auswahl und Auftreten der Motive werden in erster Linie von der Stimmung diktiert, die sie evozieren sollen, nicht primär von der Person des Sängers. Das *Gerechtigkeits*-Motiv wird vor allem dem moralisierenden Idealen Chor anvertraut (Sz. I und XX, jeweils in der gleichsam 'idealen' Tonart C-Dur), erklingt aber auch dann, wenn die Repräsentanten der guten Macht in Erscheinung treten, so vor dem ersten Auftritt des Columbus (Sz. VI, S. 77: T. 2ff., Cl., Fg.) und im Duett zwischen Fernando und Columbus (Sz. XII, S. 176: T. 1ff., Cl., Vc.). Als musikalisches Symbol für ein Abstraktum (Moral) erscheint es niemals personifiziert (also von Columbus oder Fernando gesungen), sondern ausschließlich im Orchester oder im Vokalpart des Idealen Chors. Demnach übernimmt das Orchester an diesen Stellen die gleiche (kommentierende, mahnende) Funktion wie der Ideale Chor auf literarischer Ebene.

Das *Gefahr*-Motiv hingegen entfaltet immer dort seine Signalwirkung, wo Gerechtigkeit und Wahrheit in Gefahr zu geraten drohen, z.B. in dem Augenblick, als der Bootsmann beschwörend zur Meuterei aufruft (Sz. VII, S. 99: T. 5,

²² Die Seitenangaben beziehen sich auf den Erstdruck der Partitur (Leipzig, E.W. Fritsch, 1872), die Taktangaben auf die jeweils zitierte Seite.

Cl., Fg.) oder als der Morgen des Vergeltungstages anbricht (Sz. XIV, S. 210: T. 1ff., Cor. ingl., Cl.). Im Gegensatz zur abstrakten Größe der Moral wird die gefährdende Macht konkret dargestellt, das Motiv also teilweise auch von den Singstimmen aufgenommen (Sz. IV, S. 54: T. 5ff., Bootsmann), wenngleich seine Durchführung in erster Linie dem Orchester vorbehalten ist.

Während die beiden Charaktermotive zunächst voneinander getrennt auftreten und so die Uneinigkeit beider Mächte symbolisieren, kommt es in der Versöhnungsszene XVIII auch musikalisch zur Einigung: Zu Columbus' Worten, mit denen er seine Großmut gegenüber den um Strafe bittenden Matrosen beweist, erklingt im Orchester das nunmehr lyrisch-arios abgewandelte *Gefahr*-Motiv (S. 269: T. 1ff., Str.).

Ihre Signalwirkung beziehen die beiden Motive zum einen aus ihrer vergleichsweise häufigen Wiederkehr, zum anderen aus ihrer exponierten Stellung, vorzugsweise am Beginn einer neuen Szene oder eines neuen Abschnitts. Hinzu kommt, daß sie auffallend häufig in der Holzbläsergruppe zu hören und dadurch noch leichter wiederzuerkennen sind.

Die beiden Leitmotive zeichnen sich vor einer kleinen Gruppe weiterer Motive aus, die mehrfach wiederkehren und mit zu den musikalischen Kerngedanken des *Columbus* zählen. Ihre Aufgabe besteht weniger darin, einen bestimmten Sinngehalt zu repräsentieren, als vielmehr auf der strukturellen Ebene zur motivischen Konzentration des musikalischen Satzes beizutragen. Wie Wagner strebte auch Herzogenberg an, das Musikdrama als dichtes Gewebe melodischer, rhythmischer und harmonischer Grundgestalten zu komponieren. Erst bei gründlicher Durchsicht der Partitur offenbart sich, daß der *Columbus* in der Tat sehr komplex gearbeitet ist, zugleich aber, daß der Komponist in gewisser Hinsicht über sein Ziel hinausgeschritten ist: Herzogenberg entfremdet die ursprüngliche Kontur einiger Motive mitunter so stark, daß es nur schwer möglich sein dürfte, die Prozesse ihrer Verarbeitung akustisch nachzuvollziehen. Als Beispiel sei das fis-Moll-Motiv angeführt, das zum ersten Mal im instrumentalen Zwischenspiel (Sz. II) erklingt:

Beispiel 3:

(S. 28: T. 1-3, transponiert, Cl. in A)



In seiner Struktur nimmt dieser Gedanke das *Gefahr*-Motiv (erstmalig Sz. IV) schemenhaft voraus. Hier nurmehr beiläufig eingeführt, findet er sich zunächst wenig verändert als Hauptthema von Szene III (S. 30: T. 1f., Baß I/II), dann aber in Szene IX wieder, hier harmonisch stark erweitert, aber aufgrund seiner melodischen und rhythmischen Merkmale mehr oder weniger eindeutig verifizierbar:

Beispiel 4:

(S. 131: Sz. IX: T. 1-3., Vc., Kb.)



Sogar der Trinkchor (Sz. XIII), der über seine Funktion als retardierendes Moment hinaus auf den ersten Blick für die Gesamtdramaturgie relativ unbedeutend zu sein scheint, wird über dieses Motiv musikalisch in die Komposition eingebunden. In einer Durvariante ist es hier beim Einsatz der Vokalstimmen zu hören:

Beispiel 5:

(S. 196: T. 2-4, MäCh)



Eine akustische Identifikation wird hier allerdings kaum mehr möglich sein. Die diffizile Gestalt allein dieses Beispiels legt nahe, daß Herzogenberg eine Verwendung in der Funktion als Leit- oder Erinnerungsmotiv²³ kaum beabsichtigt haben dürfte. Im Vergleich zur Gruppe dieser 'thematischen' Motive sind die beiden erläuterten 'symbolischen' Leitmotive an den bedeutungstragenden Stellen wesentlich markanter, obwohl natürlich auch sie – wie dies ebenso bei Wagner der Fall ist – Grundlage thematisch-motivischer Verarbeitungsprozesse sind. Einer der wenigen Kritikpunkte, die Hausegger in seiner Rezension zum *Columbus* vorbrachte, richtete sich daher auch auf Herzogenbergs Art der Motivbehandlung:

„Wir hätten – soweit man dieß nach einmaligem Anhören beurtheilen kann – diesen Motiven nur eine größere Selbstständigkeit [sic] gewünscht; sie müßten in plastischer Uebersichtlichkeit hervortreten und nicht den mindesten Zweifel über ihr Auftreten, ihr Anklingen und ihre Wiederkehr aufkommen lassen, sie müßten, kurz gesagt, nicht bloß dem Auge des Partiturlesers, sondern auch dem Gehöre des zuhörenden Laien allsogleich auffallen.“²⁴

Trotz einiger Schwächen, die dem *Columbus* im Vergleich mit den Musikdramen Wagners sicherlich zu testieren sind, zeugt er doch als Gesamtwerk von einer intensiven und augenscheinlich auch inspirierenden Auseinandersetzung Herzogenbergs mit Wagner.

²³ Erinnerungsmotive waren die Prototypen für Wagners Leitmotive. Als unmittelbare Vorbilder Wagners gelten v. Webers *Euryanthe* (1823) und Marschners *Der Templer und die Jüdin* (1829). Vgl. Palm, *Wagners »Lohengrin«* S. 38-47.

²⁴ GT vom 6.12.1870.

Hausegger sah im *Columbus* ein 'Bekenntnis zu Wagner' und – gerade weil das Werk von ihm als Höhepunkt der Grazer Jahre angesehen wurde – eine klare Antwort auf die mehrfach andiskutierte Frage nach Herzogenbergs künstlerischer Haltung. Hauseggers Interpretation erwies sich, so berechtigt sie im Jahre 1870 bezogen auf den *Columbus* erscheinen mochte, als zu weit gegriffen, denn Herzogenberg hat diese Kunstrichtung nicht weitergeführt und weder früher noch später Werke mit vergleichbar neudeutschem Habitus geschrieben. In Herzogenbergs Gesamtschaffen blieb die dramatische Kantate ein stilistisches Unikum.

Daß der *Columbus* als kompositorischer Kompromiß verstanden werden muß, zeigt sich unter anderem daran, daß neben typischen Wagnerismen geradezu anachronistische Stilelemente, wie die Verwendung von Fuge und Fugato, auszumachen sind. Ein Kompromiß ist schließlich auch der Untertitel *Dramatische Kantate*, den der Komponist den signifikanteren Bezeichnungen *Oper* oder *Musikdrama* vorgezogen hat. All dies deutet darauf hin, daß Herzogenberg trotz aller Sympathie und Bewunderung für Wagner, die der *Columbus* ohne Zweifel bezeugt, ein 'Bekenntnis zu Wagner' in letzter Konsequenz scheute.