

Beethoven oder

Die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts ist auch die Geschichte eines Kulturkampfes der Nationen. In allen Zentren und Winkeln Europas bemühten sich Komponisten, die im deutschsprachigen Raum entwickelten Paradigmen ihrer heimischen Musikkultur anzupassen. Die so genannten **Nationalen Schulen**, verspottet und gefeiert, waren konservative Trutzburgen und zugleich Laboratorien der Moderne. Volker Tarnow startet mit dieser Einführung eine Reihe, in der er in loser Folge verschiedene nationale Schulen und ihre wichtigsten Vertreter vorstellen wird.



Fotos: FF Archiv

Fürst Otto von Bismarck applaudiert dem Dirigenten von Beethovens „Eroica“; Hermann Wolff reicht Bülow den Dirigentenstab, an dem Hans Richter hängt. Zeitgenössische Karikatur. Rechts oben: „Erwache und stimme für Dänemark“. Wahlplakat von 1920, vor der Abstimmung, ob Nordschleswig wieder dänisch werden sollte. Der Lurenbläser steht als Symbol für die „Heimkehr“ nach Dänemark.

Den Einfall hatte nicht Vicco, sondern Hans von Bülow: Nach einem Konzert mit den Berliner Philharmonikern im März 1892 hielt der Chefdirigent seinem Hörervolk eine Ansprache. Er widmete die „Eroica“ dem „Bruder Beethovens“, dem zwei Jahre zuvor entlassenen Reichskanzler Bismarck, und ersetzte die revolutionäre Losung „Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit“ durch die „positive Devise“ „Infanterie, Kavallerie und Artillerie“. Es hagelte Buhs und Pfiffe. Bülow aber bückte sich nur und wischte verächtlich den Staub von seinen Stiefeln. Dann verließ er das Podium.

„Infanterie, Kavallerie und Artillerie“ – das hirnverbrannte Kabinettsstück dürfte ausländische Gäste der Philharmonie wenig erstaunt haben. Diese Botschaft konnten sie schon. Kurz nach den napoleoni-

schen Kriegen konnte noch ein Alter Gardist während einer Pariser Aufführung der Fünften aufspringen und „C’est l’Empereur“ rufen – zwei Generationen später hatte man begriffen, dass Bonaparte leicht durch Bismarck zu ersetzen war, revolutionäres Pathos durch nationales. Vor allem wer wie Franzosen, Polen oder Dänen in untrauter Nachbarschaft lebte, erkannte mulmig hinter Beethovens humaner Maske etwas Titanisches. Aus dieser Musik sprach unbegreifliche Genialität – und erschreckende Willenskraft. Beethovens Erfolg, den schon bald deutsche Philosophie, Wissenschaft und Industrie auf ihrem Terrain wiederholten, schien eine neue Weltmacht anzukündigen. Wie dem Globalisierungsdruck widerstehen, ohne in reaktionäre Provinzialität abzugleiten? Wie die Errungenschaften von Schumann

Bismarck?

und Mendelssohn, von Wagner, Liszt und Brahms rezipieren, ohne den je eigenen Nationalcharakter, die eigene Tradition aufzugeben? Die Situation war fatal. Aus der Nähe betrachtet. An der Peripherie sah sie anders aus: Schweden und Norweger hatten von den Deutschen nichts zu befürchten, Engländer und Russen waren selbstbewusst genug, einen weitgehenden, mitunter schon hegemonialen Einfluss teutonischer Elemente zuzulassen. Gleichwohl traf man auch hier neben sklavischer Bewunderung auf krasse Ablehnung Beethovens.

Überall ging es den nationalen Schulen um eine Selbstdefinition, die durch das meist gründlich verschüttete Volksmusikerbe, durch die eine oder andere nationalromantische Oper nicht erschöpfend zu leisten war. Um auf dem Weltmarkt bestehen zu können – „bench marking“ heißt die Methode heute bei Betriebswirten –, mussten Komponisten in derjenigen Musikgattung konkurrieren, die das höchste Maß struktureller Differenziertheit mit größtmöglicher Innovation und gesellschaftlicher Repräsentanz verband: der Sinfonie, dem Herzstück bürgerlicher Musikkultur. An Beethoven und Brahms führte also kein Weg vorbei. Und an Wagner genauso wenig.

Die Übermacht deutscher Musik beruhte nicht allein auf ihrer künstlerisch-technischen Vollkommenheit und metaphysischen Tiefe; sie faszinierte gleichfalls durch eine verlockende Freiheitsperspektive. Kleineren Nationen, die ums Überleben kämpften, bot sie ein imitationswürdiges Muster, hatte es doch längst eine deutsche Nationalliteratur und Musik gegeben, bevor es einen deutschen Staat gab. Konnte man nicht auf dem gleichen Umweg über die Kunst zur Unabhängigkeit gelangen? Man konnte. Der erste Präsident des freien Polen, Ignacy Paderewski, war nicht von ungefähr Pianist und Komponist, nicht zufällig hat ein Orchesterwerk von Sibelius die Befreiung Finnlands eingeleitet. Noch heute ist die Musik und insbesondere die Sinfonie in jenen Regionen von unschätzbbarer nationaler Bedeu-

tung, die wie das Baltikum, wie Georgien oder Armenien erst kürzlich ihre Souveränität gewannen – Pärt, Kantscheli und Terterjan beweisen es hinlänglich.

Freilich war der Dialektik des deutschen Kultureinflusses, den seit ungefähr 1840 Hochschulen in Leipzig, Wien und Berlin institutionell absicherten, reichlich Ironie beigemischt. Die Anregung zur Beschäftigung mit „exotischen“ Musikkulturen, sie war ja ebenfalls aus Deutschland gekommen. Herders erstmals 1778 gedruckte „Stimmen der Völker in Liedern“ wurden zum Prototyp dutzendfach kopierter nationaler Volksliedsammlungen. Beethoven schrieb „Irische Lieder“, Mendelssohns „Hebriden“-Ouvertüre hat kein Schotte übertroffen, kein Ungar die berühmten Tänze von Johannes Brahms. Und die Bemühungen nordischer Komponisten, eine Edda-Oper zu schaffen und somit den von Wagner geraubten Mythos zurückzuholen, sollten sich als aussichtslos erweisen. Gewiss lagen überall noch enorme Schätze im Mutterboden vergraben. Aber die Wünschelrute stammte aus Deutschland.

Wer dieses „bench marking“ verweigerte, wirkte irgendwie mittelalterlich, scheinot. Stillstand bedeutete damals schon

Traditionierte Volksmusik reichte zur Identitätsfindung nicht mehr aus

Rückschritt. Die Musik in Holland und Portugal beispielsweise konnte sich erst mit fünfzigjähriger Verzögerung aus der Globalisierungsfalle befreien, und erst seit kurzem nimmt man dort die im Lande geschaffenen Werke zur Kenntnis.

Der CD-Markt mit seiner ungeheuren Diversifikation macht Musikfreunden heute all jene Schätze zugänglich, von denen sie noch vor zehn Jahren nur lesen und träumen konnten. Höchste Zeit, das Erbe der nationalen Schulen einer kritischen Würdigung zu unterziehen. Doch wo beginnen? Die Anfänge der nationalen Musikemanzipation sind vielfach geteilt.



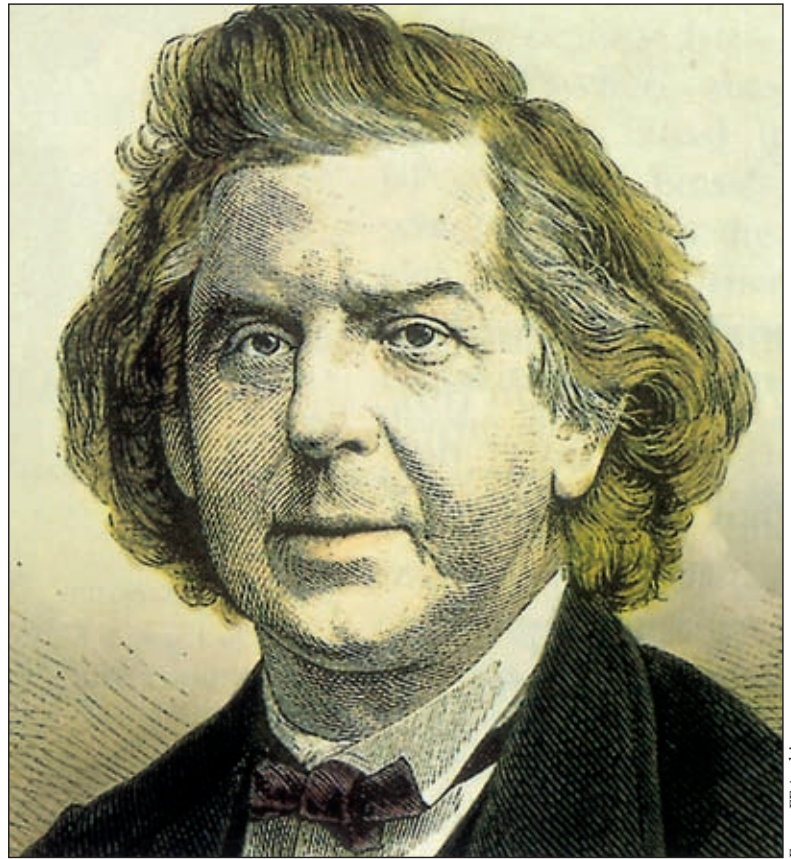
John Field und Chopin konnten als Herolde des Klaviers nicht schulbildend wirken, doch hat ihre Neigung zum Aphoristischen und Rhapsodischen wesentlich die Nobilitierung der Volksmusik gefördert. Die Nationalromantik mündete nicht nur, wie Adorno meinte, in lärmenden Patriotismus und innermusikalischen Rückschritt, sondern auch direkt in die Moderne: Debussy, Strawinsky und

Bartók haben das Idiom ihres Volkes zur musikalischen Weltsprache erhoben. So wie es vor ihnen Haydn, Mozart und Beethoven getan hatten.

Begann vielleicht mit Berlioz' 1830 vollendeter „Symphonie fantastique“ der Aufbruch? Seine Landsleute mochten ihn zur französischen Musik nicht zählen. Der erste von einer europäischen Elite, von Mendelssohn, Schumann und (Pardon!) dem jungen Bülow euphorisch begrüßte Nationalkomponist hieß Niels W. Gade. Deswegen beginnen wir unsere Entdeckungsreisen mit einem Ausflug nach Dänemark. ➤➤

Adler auf dem

Die älteste nationale Schule, die auch international als solche angesehen wurde, bildete sich in **Dänemark** heraus. Als ihr Bergründer gilt Nils Wilhelm Gade. Ihn, seine wichtigsten Nachfolger und Aufnahmen zum Einhören stellt Volker Tarnow vor.



Fotos: FF Archiv

Niels Wilhelm Gade (1817-1890)

Die wundersame Verwandlung des hässlichen jungen Entleins in einen Schwan hat den Dänen seit je gefallen; sie erkannten sich wieder in Andersens Märchen und dessen Moral, dass die Geburt auf einem Entenhof nichts schade, „wenn man nur in einem Schwanen-Ei gelegen hat“. Weniger erbaulich ist die Wendung, die Henrik Pontoppidan, Dänemarks großer Romancier, der Fabel gibt: Bei ihm kommt ein Adler auf dem Hühnerhof zur Welt und erhebt sich trotz beschnittener Flügel kühn in die Lüfte, jedoch nur um schleunigst wieder die heimische Nestwärme anzusteuern. Kaum gelandet, wird er vom Knecht abgeschossen. „Denn es hilft doch nichts, in einem Adler-Ei gelegen zu haben, wenn man auf dem Hühnerhof aufgewachsen ist.“

Kleines großwahn sinniges Dänemark! Wohin dein Ruhm? Einst das größte Imperium der Erde, hast du dich bin-

nen dreier Jahrhunderte heruntergekämpft auf Duodezformat.

1807 legte die englische Flotte Kopenhagen in Schutt und Asche, 1813 wurde erst einmal Staatsbankrott angemeldet, und schließlich ging beim Wiener Kongress auch noch Norwegen verloren. Dänemarks Goldenes Zeitalter, das so illustre Namen wie Thorvaldsen, Andersen und Kierkegaard vereint, war zunächst ein Symptom der Krise: Man oblag beschei-

Tonsetzer bereits zu Lebzeiten Mozarts geschaffen hatten, versprochen allerdings nicht mehr genügend Kompensation. Etwas Größeres musste her. Ein junger Mann namens Niels Wilhelm Gade lieferte es. In seiner Konzertouvertüre „Nachklänge von Ossian“ (1840) wabern Vorzeitnebel melancholisch durch Geigen und Celli, ein Balladenthema aus dem späten Mittelalter erklingt, der Barde harft sich tapfer von einem gebrochenen

Zwischen heimischer Idylle und „Lärm der Außenwelt“

dener Nabelschau oder gedachte sich durch artistisches Neo-Wikingertum und ländliche Folklore neu zu erfinden. Singspiele mit einem dänischen Volkston, wie sie meist aus Deutschland zugewanderte

Akkord zum nächsten: unverkennbar die alte Sagenwelt und unüberhörbar ein neuer Ton, der nordische. Auch die landschaftliche Metapher war mit den von Schumann assoziierten „lieblichen Bu-

Hühnerhof?

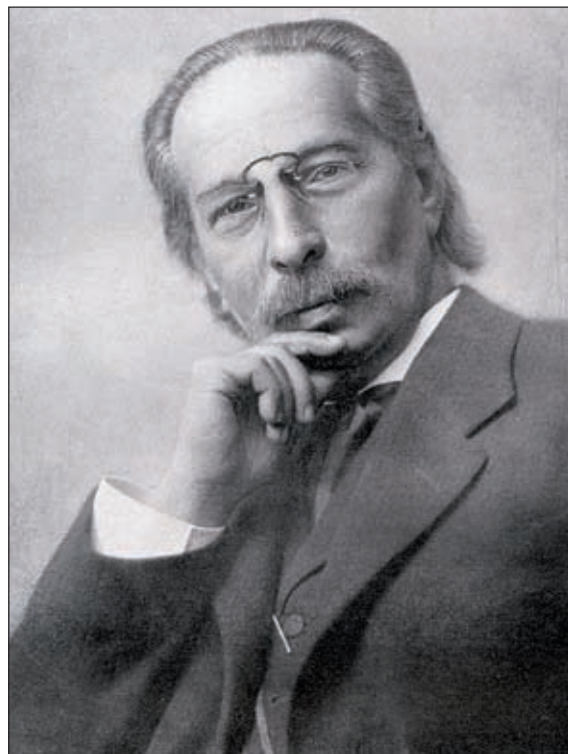
chenwäldern Dänemarks“ schnell zur Hand. Gade reüssierte, wurde 1847 gar Nachfolger Mendelssohns am Gewandhaus Leipzig. Doch beendete der Schleswiger Krieg gleich wieder die internationale Karriere.

In Leipzig und anderen deutschen Städten hielten sich seine Werke noch bis 1900 im Repertoire, obwohl Kritiker litaneiartig den „mendelssohnisierten“ Stil monierten. Im Grunde wog der Einfluss Schumanns schwerer. Gleichviel, mit der vierten Sinfonie H-Dur (1850) war endgültig aus dem Adler ein Schwan geworden. Gade poetisierte sich jetzt in biedermeierliche Frühlingsmondscheinnächte hinein und füllte vorzugsweise die große Form, so genannte Konzertstücke für Soli, Chor und Orchester, mit genrehaften Einfällen, was sich allerdings – wie „Erkönigs Tochter“ (1854) – auf unterem Schumann-Niveau bewegte. Dass er durchaus zu anderem berufen war als zum nationalromantischen Nervenschoner, belegt seine erste Sinfonie c-Moll (1842), wiederum gebaut auf ein vaterländisch klingendes Thema, das er allerdings selbst für eine Volksliedsammlung verfasst hatte. Damit schuf Gade ein verbindliches Muster aller national orientierten Sinfonik: Er plünderte nicht die Folklore, er erfand in ihrem Geiste Neues und integrierte es in seinen Personalstil. Unterliefen ihm Modernismen, korrigierte er sie sofort; die soeben von Christopher Hogwood eingespielte Erstversion des Kopfsatzes der dritten Sinfonie a-Moll (1847) enthüllt das Motiv dieses Rückziehers: Es steckte zu viel „Tannhäuser“ darin, Dänemarks Zentralkomponist fürchtete um seine patriotische Bodenhaftung. Erst Nielsen schlug derlei Rücksichtnahme in den Wind.

Doch bis dahin wurde noch viel Treibgut nach Kopenhagen gespült. Nach der Niederlage gegen Preußen-Österreich 1864 richtete man sich ostentativ auf dem Hühnerhof ein, die Idylle des Provinzlebens genießend. Oper, Ballett und Konzert wurden nun wie eine Wagenburg postiert, und wenn es eine Perspektive gab, dann höchstens rückwärts. Der Name Wagner fungierte am Kopenhagener

Theater noch bis 1910 als Feindbegriff. Nur Tivolis Walzerkönig Lumbye gestattete sich Ideenimport aus dem Süden. In dieser engen Welt konnte auch das größte Musiktalent des Goldenen Zeitalters nicht gedeihen. Johan Peter Emil Hartmann ging als Gades Schwiegervater in die Geschichte ein. Das Ausland hat ihn nur kurzzeitig zur Kenntnis genommen, aber die Angelsachsen kennen ihn noch als Erfinder eines „primitive norske“ genannten Stiles. Bereits 1832 schenkte Hartmann mit der Bühnenmusik zu Oehlenschlägers „Die Goldhörner“ seinen Landsleuten den musikphilosophischen Gründungsmythos, die erste neuzeitliche Wikingermusik. An die Stelle der Goldhörner trat indes bald ein anderes Symbol: die Bronzeluren. Die ersten dieser gut zweitausend Jahre alten Instrumente wurden 1797 auf Seeland gefunden und erwiesen sich als spielbar. Ihre Popularität litt später nicht einmal durch propagandistische Entfremdung seitens der dänischen NSDAP-Sektion. Hartmann dürfte die Luren kaum gekannt haben, legt auch die wüste Handhabung des Blechs in seinen Ouvertüren und seiner ersten Sinfonie g-Moll (1836) einen anderen Verdacht nahe. Unsere von Wagnertuben desensibilisierten Gehörgänge leiden darunter schwerlich – dem Biedermeier erschien der Sound neu und erschreckend. Auf Zuruf von Louis Spohr entschärfte Hartmann seine Erste erheblich. Zur selben Zeit folgte Gade dem Ratschlag Schumanns und verabschiedete sich vom nordischen Ton, der freilich zur Marotte zu werden drohte. So rief die deutsche Romantik Abweichler vom globalisierten Musikgeschmack unüberhörbar zur Ordnung...

Die Moderne wurde verschlafen. Im Gegensatz zu Schriftstellern und Malern lagen Dänemarks Komponisten nicht gerade im Trend. Die beiden d-Moll-Sinfonien von Peter Lange-Müller waren wie vieles andere schon zur Entstehungszeit (1879 resp. 1889) museumsreif. Pontopidans Romanheld „Hans Quast“, ein Komponist, musste 1907 seinen Kopf durch die Scheibe jagen, „um in der Kellerluft der Endlichkeit nicht zu ersticken“.



Victor Bendix (1851-1926)



Carl Nielsen (1865-1931)

Doch gab es mitunter Beispiele ergötzlicheren Eigensinns. Wegen Victor Bendix haben Damen der höheren Gesellschaft mit Revolvern hantiert und Blausäure geschluckt – ob wegen seiner Musik, sei dahingestellt. Seine Klavierwerke und Sin-



Ludolf Nielsen (1876-1939)



Rued Langgaard (1893-1952)



Vagn Holmboe (1909-1996)

fonien überblenden Einflüsse Liszts und Wagners mit den atmosphärisch dichten Stimmungsbildern des Skagen-Poeten Holger Drachmann; in der dritten Sinfonie a-Moll (1895) trifft Bendix exakt jenen silbrig blauen Ton, der Krøyers Gemälde vom Südstrand zur Legende werden ließ. Dänischer geht's nimmer!

Der von Pontoppidan ersehnte Befreiungsschlag hatte sich übrigens schon 1894 ereignet: Carl Niensens erste Sinfonie verwandelte Dänemarks sinfonisches Erbe in einen Scherbenhaufen. Niensens Ideal einer Musik, „rein und scharf wie ein Schwert, schneidend und leicht fasslich“, verstörte seine Zeitgenossen nachhaltig. Auch im Ausland hatte er es schwer; ein schwedischer Kritiker verglich das angebliche Durcheinander in der fünften Sinfonie (1922) mit einem „Hühnerhof in der Hölle“. Sogar der aufgeschlossene britische Musikbetrieb entdeckte Nielsen erst nach 1945.

Nielsen konnte durchaus Heimatgefühl in schlichte Töne fassen, am überzeu-

das alte Problem seiner Zunft: Der von ihm kreierte Stil war zeitgemäß, war idiomatisch subtil und zugleich polyglott. Sein prononcierter Klassizismus stand dem nicht im Wege; das Oboenthema im Allegretto der „Sinfonia espansiva“ (Nr. 3, 1911) rettet – insbesondere wenn es so bukolisch geblasen wird wie in Erik Tuxens historischer Aufnahme – etwas vom Tonfall einer längst untergegangenen Kultur. Für den Sohn eines Spielmanns, mit 15 bereits Korporal des Militärmusikkorps in Odense, war dergleichen das Natürlichste von der Welt; heutige Hörer erleben es als akustische Sensation, als nostalgische Differenz zum gleichgeschalteten Instrumentenklang unserer Orchester. Bereits in Niensens frühen Streichquartetten finden wir unter der klassischen Formhülle, eingegossen wie in Bernstein, solche Reminiszenzen an ein farben- und nuancenreiches Gestern. Nur Niensens Mitbürger fanden das nicht. Sie vermissten Romantik, Sentiment. Erst in seinen letzten Jahren erlangte er den

la Debussy wenig gemein, sondern erinnert eher an Athleten in quer gestreiften Badetrikots. Børresen verkehrte freundschaftlich in der Künstlerkolonie Skagens, stand auch mit König Christian X. auf vertraulichem Fuße; mit dem dörflichen Underdog Nielsen verband ihn eine Neigung zum Bridge und eine Abneigung gegenüber dem bizarren Musikmystiker Rued Langgaard.

Dessen Name bezeichnet einen der größten Skandale der europäischen Rezeptionsgeschichte im 20. Jahrhundert, vergleichbar nur dem Fall Mahler. Die Affinitäten sind erstaunlich: Langgaard zog wie Mahler die letzte Quadratwurzel aus der deutschen Sinfonietradition inklusive Wagner und schreckte dabei genauso wenig vor Verstößen gegen den guten Geschmack wie gegen die Form- und Harmoniegesetze zurück. Mit seinen frühen Werken, etwa der heftig rauschenden vierten Sinfonie („Herbstpfade“, 1916), noch unüberhörbar in der Romantik stehend, setzte bereits seine „Sphärenmusik“ (1918) einen Riesenschritt in die Zukunft – György Ligeti erklärte sich, nachdem er das revolutionäre Stück 1968 gehört hatte, spontan zum „Langgaard-Epigon“. Rückgriffe auf Gade stehen neben minimalistischen Ansätzen, Happenings neben Dreiklangharmonik. Geholfen hat es alles nicht. Langgaard, der als 19-Jähriger die gefeierte Premiere seiner ersten Sinfonie („Klippen-Pastorale“, 1911) durch die Berliner Philharmoniker erlebt hatte, fand sich am Ende seiner Tage als Organist im westjütländischen Ribe wieder, wo er mit immer schrilleren Einfällen um Aufmerksamkeit kämpfte – ein Provokateur auf verlorenem Posten, ein Krisna-

Ligeti erklärte sich 1968 zum Langgaard-Epigon

gendsten in den Miniaturen, Liedern und der im Dialekt zu singenden Humoreske „Frühling in Fünen“ (1921). Seine absolute Musik konstituierte einen von Folklore befreiten, vagen Nationalstil. Wir haben uns angewöhnt, seine „wandernde Tonalität“, die cholerisch überstürzten Satzanfänge, die breit über fünische Ebenen dahinströmenden Holzbläsermelodien für dänisch zu halten. Nielsen löste

Status des Nationalkomponisten – um mehr und mehr zum Nationalheiligen eines monotheistischen Kultes zu werden; andere Götter darf es nicht geben neben ihm.

Dabei ist Hakon Børresen lange Zeit viel beliebter gewesen, und seine markante zweite Sinfonie A-Dur („Das Meer“, 1904) liefert dafür gute Gründe; freilich hat sie mit den großen Meereswundern à

murti-Apostel und Apokalyptiker, dessen Musik bis heute auf ihren Erlöser wartet.

Verglichen mit ihm wirken die anderen Komponisten des dänischen Jugendstils, auch wo sie mit Experimenten überraschen, heute ziemlich überständig. Dem Anthroposophen Louis Glass gelang mit der „Waldsinfonie“ D-Dur (Nr. 3, 1901) immerhin ein Wurf, den seine Zeit für unsterblich hielt und dessen schwärmerische Naturlyrik sie als typisch dänisch verstand. Die „Sinfonia Svastika“ C-Dur (Nr. 5, 1919) verrät dagegen wenig vom germanischen Lebensrad und viel von der Erschöpfung und Ernüchterung, die der Erste Weltkrieg Menschen wie Glass hinterließ. Verheerender noch traf es den Freimaurer Ludolf Nielsen; seine kreative Kraft verlosch nach 1914 fast vollständig. Der wie sein berühmter Namensvetter ebenfalls aus bauerlichem Milieu stammende Komponist war zuvor mit einer oratorischen, von Wagner und Mussorgsky ausgelösten Sprachverwirrung namens „Der Turm von Babel“ (1914) durchgefallen. Später traten Einflüsse von Bruckner, Mahler, Puccini und Strauss hinzu, was seine Popularität nicht eben förderte.

Gleichwohl zählt Ludolf Niensens über-schwängliche dritte Sinfonie C-Dur (1913) zu den prächtigsten Zeugnissen dieser zum Tode verurteilten Epoche.

Für Langgaard war das Grauen auf Europas Schlachtfeldern kein Einwand gegen die Theosophie, sondern, nach einem Wort Kierkegaards, nur „Lärm in der Außenwelt“. Andere Künstler flüchteten sich in den Klassizismus oder Katholizismus. Das dänische Lebensgefühl dieser Zeit, zwischen dem Ennui provinzieller Geborgenheit und der Angst vor welthistorischen Ereignissen schwankend, schildert exemplarisch Jacob Paludan 1933 in dem Roman „Gewitter von Süd“.

Etwas von dieser zwielichtigen Stimmung – hier das sonnige Roggenfeld, dort das übers Meer nahende Unwetter – zittert noch durch die Sinfonien von Vagn Holmboe. Den in altem seeländischen Boden wurzelnden Komponisten machte der Krieg zum musikalischen Widerstandskämpfer („Sinfonia rustica“, Nr. 3, 1941), seine ingeniose Weiterentwicklung von Carl Niensens Metamorphosentechnik galt über Jahrzehnte als dänischer Sinfoniestil schlechthin. Leider sind

Holmboes 13 pulsierende Gattungsbeiträge derzeit nur in recht schmalbrüstigen Aufnahmen greifbar; wenigstens seine überragenden Meisterwerke, die siebte und zehnte Sinfonie (1950 resp. 1971) so wie die „Sinfonia Boreale“ (Nr. 8, 1951), sollten in älteren Interpretationen wieder zugänglich gemacht werden.

Holmboes Inlandserfolg wurde begünstigt durch den Nationalismus, dem sich die Dänen ab 1940 in erzwungener und nach dem Zweiten Weltkrieg in freiwilliger Isolation ergaben. Er prägte das kulturelle Klima bis zum Ende der fünfziger Jahre, und sein prominentestes Opfer dürfte neben Langgaard wohl Paul von Klenau gewesen sein. Der praktizierende Schönbergianer hatte dreißig Jahre in Berlin, Süddeutschland und Wien gelebt, um erst 1940 pünktlich mit der Wehrmacht nach Dänemark zurückzukehren. Seine im supranationalen Sagenton gehaltene „Sturmsinfonie“ (Nr. 7, 1941) lässt den Soundtrack zum „Herrn der Ringe“ obsolet erscheinen. Selbst Klenau stellt man in Dänemark heute wieder zur Diskussion. Das Gewitter aus dem Süden scheint weitgehend abgeregnet. ■

CD-Hinweise

Was man hören muss

Gade, Sinfonien Nr. 1 und 5; Dänisches Nationales Radio-Sinfonie-Orchester (DNRSO), Christopher Hogwood (2001) Chandos/Codæx 10026
C. Nielsen, Sinfonien Nr. 3 und 5, Vorspiel Saul und David; DNRSO, Erik Tuxen (1946) Dutton/harmonia mundi CDK 1207
Børresen, Sinfonien Nr. 2 und 3; Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Ole Schmidt (1998) cpo/jpc 999353-2

Was man hören sollte

J. P. E. Hartmann, Sinfonien Nr. 1 und 2; DNRSO, Thomas Dausgaard (1996) dacapo/Naxos 8.224042
Gade, Nachklänge von Ossian, Sinfonien Nr. 3 und 6; DNRSO, Christopher Hogwood (2002) Chandos/Codæx 9795
Bendix, Die vier Sinfonien; Philharmonie Omsk, Jewgeni Schestakow (1999) danacord/Klassik Center 436/437
C. Nielsen, Die sechs Sinfonien; DNRSO, Michael Schönwandt (2001)

Was man hören kann

J. P. E. Hartmann, Ouvertüren; DNRSO, Thomas Dausgaard (1998) dacapo/Naxos 8.224097
C. Nielsen, Frühling in Fünen, Hymnus Amoris, Der Schlaf, Drei Motetten; DNRSO und Chor, Leif Segerstam (1990) Chandos/Codæx 8853
C. Nielsen, Helios Ouvertüre, Saga-Traum, Pan und Syrinx, Aladdin u. a.; Göteborger Symphoniker, Neeme Järvi (1996) DG/Universal 447 757-2



L. Nielsen, Sinfonie Nr. 3, Hjortholm; Bam-berger Symphoniker, Frank Cramer (2000) dacapo/Naxos 8.224098
Langgaard, Sinfonien Nr. 4-6; DNRSO, Neeme Järvi (1992) Chandos/Codæx 9064

dacapo/Naxos 8.203130
Langgaard, Sphärenmusik, Vier Tonbilder; DNRSO, Gennadi Roschdestwensky (1997) Chandos/Codæx 9517
Holmboe, Sinfonien Nr. 1, 3 und 10; Sinfonie Orchester Aarhus, Owain Arwel Hughes (1994) BIS/Klassik Center 605

L. Nielsen, Der Turm von Babel, Waldwande-rung; DNRSO, Owain Arwel Hughes (2000) dacapo/Naxos 8.224157
Langgaard, Sinfonien Nr. 8, 14 und 15; Artur-Rubinstein-Philharmonie Lodz, Ilya Stupel (1992) danacord/Klassik Center 409