

Skizzen zu dieser Passage belegen, dass Elgar die unmittelbare Gegenüberstellung von Rome- und Britain-Motiv früh geplant hat. In der Skizzenfassung findet sich zwischen den Motiven eine harmonische Spannung (c-Moll/Dur und E-Dur), die Elgar bereits in diesem Stadium geglättet hat: In der Tintenskizze findet sich beim Britain-Motiv der mit Bleistift geschriebene Zusatz „Eb“.



Bsp. 106: *Caractacus* (Szene I): Lbl Add MS 47901A, f. 93 (Tinte).

Auch die Weiterentwicklung des Rome-Motivs, die Fortsetzung mit Motiv 01 sowie die Verblendung dieser beiden Elemente mit einer verkürzten Fassung des Rome-Motivs sind in der Skizze bereits angelegt, hier noch in C-Dur statt in Es-Dur.



Bsp. 107: *Caractacus* (Szene I): Lbl Add MS 47901A, f. 93v (Tinte).

Im späteren Verlauf des Werkes finden sich Motivkombinationen, die an das Verfahren in *Black Knight* erinnern, innerhalb eines einzigen Strukturmodells die Kombination im doppelten Kontrapunkt auszunutzen, wie z. B. hier in Szene II [56]:

Bsp. 108: *Caractacus* (Szene II): Motivkombination im doppelten Kontrapunkt.

Vor allem aber finden sich erstmals in Elgars Schaffen Motivkombinationen, die eine so große Komplexität aufweisen, dass das einzelne Motiv seine Bedeutung verliert und in der Textur völlig aufgeht. Es ist hier von einer Art semantischer Saturiertheit zu sprechen, für die ich in keinem anderen englischen Chorwerk der 1890er Jahre eine Parallelen finden konnte. Möglich ist, dass Elgar hier die in seinen früheren Werken bereits vorhandene Technik weiterentwickelt

und ins Extrem getrieben hat; denkbar ist aber durchaus auch ein Einfluss von entsprechenden Passagen insbesondere in Wagners *Ring* und *Parsifal*.

Als Beispiel führe ich exemplarisch einen Ausschnitt aus einer Passage aus Szene I auf. Hier werden in vier Takten vier Motive kombiniert; keines davon ist unmittelbar auf den Text bezogen.

The musical score shows a vocal line for 'Caractacus' and three instrumental parts. The vocal line starts with 'Fates! they have left me; gods are far.' The instrumental parts are labeled Motiv 14, Motiv 15, Motiv 16, and Motiv 07. The score is in 2/4 time, with key changes between measures.

Bsp. 109: *Caractacus* (Szene I 36–37): Kombination von vier Motiven (Reduktion).

Zu dieser Passage ist eine Skizze erhalten (vgl. mit Bsp. 110 die gesamte Passage von 36 bis 38), die zeigt, dass diese leitmotivisch dichte Passage vom Orchestersatz aus konstruiert wurde (die Singstimme ist nicht einmal skizziert), während der folgende nicht-leitmotivische Abschnitt von der Gesangslinie aus komponiert wurde. Die Skizze zeigt zudem, dass Elgar das viertaktige Sequenzmodell von der „conversation tune“ aus angelegt hat, die vollständig ausnotiert ist. Für die Begleitung ist in den ersten beiden Takten das Britain-Motiv skizziert; im ersten Takt hat Elgar es gegen das Orbin-Motiv ausgetauscht und dadurch die Motivkette der Endfassung hergestellt. Das Eigen-Motiv (14) ist in der Tintenskizze mit Bleistift an seinem endgültigen Platz angedeutet.

The musical score consists of two staves. The top staff is for piano, showing a continuous bass line. The bottom staff is for voice, with lyrics: 'Say canst thou read in yon - der star one ray_ of hope to Bri - train'. The score includes dynamic markings like 'rit.' (ritardando) and 'ff.' (fortissimo).

Bsp. 110: *Caractacus* (Szene II): Lbl Add MS 47901A, ff. 126v–128.

12.5.4 Sinfonische Leitmotive III: Potenzierte Leitmotive

Ich habe im Zusammenhang mit der sinfonischen Technik bei Wagner darauf hingewiesen, dass die Dichte der Leitmotive selbst eine Art kompositionstechnischer Parameter ist, der vom Komponisten zur Gestaltung eines großformatigen Werkes eingesetzt werden kann (vgl. S. 30).

In *Caractacus* hat Elgar diese erweiterte oder potenzierte Leitmotivtechnik klar erkennbar verwendet: Dies zeigt eine Betrachtung der von mir vorgelegten erweiterten Motivübersicht (vgl. Tab. 16, S. 268). Die deutliche inhaltliche formale Zäsur in I/4, die einhergeht mit einer gesteigerten Spannung (Bericht von der Prophezeiung des Druidenmädchen), hat zum musikalischen Äquivalent die Einführung von nicht weniger als sieben neuen Motiven; die Anzahl der innerhalb einer Sektion verwendeten Motive verdoppelt sich zudem von sechs auf zwölf. In der hochdramatischen Szene II, die dramaturgisch durch eine ständige Spannungssteigerung geprägt ist, steigt auch die Anzahl der pro Abschnitt verwendeten Motive kontinuierlich an. Am Ende der Szene steht, wie bereits erwähnt, ein Finalabschnitt (ab 35), der kaum noch einen einzigen motivfreien Takt aufweist.

Die folgende Szene III, der Ruhepol des Gesamtwerks, beginnt mit dem „Woodland Interlude“, das zwei neue Motive exponiert. Der folgende Chor ist völlig frei von Leitmotiven und Reminiszenzen, die darauf folgende Eigen-Arie nimmt nur die Motive des „Woodland Interlude“ wieder auf. Nur in der folgenden Szene mit Orbin finden sich wiederum Leitmotive. Was aus der tabellarischen Übersicht jedoch nicht hervorgeht, ist, dass sämtliche motivische Reminiszenzen hier auf einen einzigen kurzen Abschnitt konzentriert sind (16–20¹), in dem Orbin Eigen von den Ereignissen bei den Druiden erzählt. Das eigentliche Liebesduett besteht aus neuem Material und wiederum aus den beiden Motiven des „Woodland Interlude“.

12.5.5 Szenische Leitmotivik

Caractacus ist im Grunde genommen eine Oper. Dementsprechend finden sich im Libretto Regieanweisungen, die Elgar nicht nur in den Notentext übertragen, sondern „mitkomponiert“ hat. Auf die „Kunst des Übergangs“ wurde bereits im Zusammenhang mit *King Olaf* hingewiesen (vgl. Kap. 9.5.4). Auch in *Caractacus* findet sich die leitmotivische Verschränkung zweier Abschnitte, wobei die Technik hier mit größerer Subtilität gehandhabt ist, da einige der Übergänge deutlich länger und dadurch gradueller sind. Elgar hätte diese Überleitungen nicht gebraucht, denn die Szenenanweisungen sind fiktiv. Allerdings sind sie durch die Leitmotive nun gleichsam auskomponiert.

In Szene II endet der erste Teil (die Invokation Taranis' und Orbins Prophezeiung) mit einem Tanz der Druidenmädchen, der auf Motiv 19 basiert (vgl. 17). Für den Auftritt von Caractacus werden zwischen Diskant und Bass die Motive 05 (British Soldiers) und 03 (Caractacus) eingeführt, die sukzessive in die Oberstimme wandern, während Motiv 19 in der Tiefe verschwindet (vgl. 18).

Bsp. 111: *Caractacus* (Szene II): Überleitung (Auftritt Caractacus und Soldaten).

Ein ähnlicher Übergang findet sich zwischen Szene V und VI: Dort wird die Hauptmotivik von Szene V fortgeführt, und, wiederum ausgehend von den Mittelstimmen, wird das „Roman theme“ eingeführt, das schließlich die Oberhand gewinnt und in den Triumphmarsch mündet.

Auch wenn Maine Newman einleitend kollegial ausgenommen hatte¹¹⁷, bezieht sich Maines Entgegnung zum Thema Leitmotivik deutlich auf dessen Ausführungen in seinem Elgar-Buch: Maine wählt mit Szene I dasselbe Beispiel und übernimmt sogar wörtlich Newmans Wendung vom „leit-motive system run mad“.¹¹⁸ Maine wendet sich gegen den Vorwurf, Elgars Leitmotivik sei ein Puzzlespiel, bzw. umgekehrt: Wenn Elgars *Apostles* ein Puzzlespiel wäre, würde dies auch für Wagners *Ring* gelten: „If it can be said of the one that it is the leit-motive system run mad, it can also be said of the other.“¹¹⁹

Auch wenn Maine seine eigene Werkbeschreibung ebenfalls auf Jaegers Analyse gründet, so ist er doch meines Wissens in der gesamten mehr als hundertjährigen Rezeptionsgeschichte der beiden Oratorien der einzige Autor, der zumindest impliziert hat, dass man Werk und Analyse nicht miteinander verwechseln dürfe:

Had Elgar never permitted Jaeger to publish those theme-descriptions the objectors would have had no way of inventing their theory. The fact that they were given a key to each theme enabled them to advance the facile proposition that such passages as those cited above [das Beispiel aus Szene I] were the merest patch-work, and blinded them to the organic nature of the music. *The patchwork exists in their own minds.*¹²⁰

Auch im Zusammenhang mit *The Kingdom* kommt Maine auf dieses Thema zurück: Nicht Elgars Oratorien mangele es an einer organischen musikalischen Struktur, sondern die Fokussierung der Rezipienten auf die Leitmotivik habe deren Blick für die musikalischen Qualitäten verstellt. Die Werke als ein Mosaik aus Motiven aufzufassen sei so, wie in einer Bach-Fuge bloß die Themeneinsätze zu zählen und zu glauben, man habe damit die Fuge verstanden: Entscheidend sei die inhaltliche Ebene und die daraus resultierende Funktion der Motive.¹²¹ Insbesondere eine Beobachtung Maines ist vorbehaltlos auf weite Teile der späteren Rezeption zu übertragen: Man darf in der Beurteilung der beiden Werke nicht Bewertungsmaßstäbe verwenden, die diesen überhaupt nicht angemessen sind, und man darf vor allem Elgar kein Versagen unterstellen in Bezug auf Dinge, die er gar nicht leisten *wollte*.¹²²

16.6.3 Die spätere Rezeption

Maines Anmerkungen sind ungehört verhallt: Die spätere Rezeption der beiden Oratorien ist selbst leitmotivartig durchzogen von den immer gleichen Kritikpunkten: der episodischen Struktur und der angeblich unbefriedigenden Form der Leitmotivik.

Burley bezeichnet die Werkdramaturgie als „a patchwork of texts which, however skilfully contrived, fails for long stretches to achieve coherence.“¹²³ Friesenhagen moniert „die fehlende [...] Einheit und Zielstrebigkeit der zwangsläufig episodischen Libretti“.¹²⁴ Adams bezeichnet das Resultat als „a series of diffuse tableaux that, while containing some beautiful music, are often quite static.“¹²⁵ Aus meiner Sicht ist nicht nachvollziehbar, warum die episodische Struktur überhaupt ein Nachteil sein muss. Gerade die konsequente Anwendung der Leitmotivik hat jedem der beiden Werke und der Dilogie als Ganzes eine Einheit verliehen, insbesondere, weil die Motive das Werk nicht nur bebildern, sondern in einer textinterpretatorischen Funktion theologisches Gedankengut durch das ganze Werk tragen und damit heterogene Elemente sowohl inhaltlich als auch musikalisch zusammenschließen. Hierauf hatte ein

¹¹⁷ Maines Formulierung ist etwas undeutlich. Elgars Kritikern wirft er vor: „With a few exceptions (Mr. Ernest Newman already prominent among them) they preferred to rely upon immediate personal reactions [...].“ (Maine 1933, Bd. II, S. 56.) Newman scheint damit für Maine zu den Ausnahmen zu zählen, was aber, im weiteren Kontext gelesen, nicht stimmt.

¹¹⁸ Newman 1906, S. 89.

¹¹⁹ Maine 1933, Bd. II, S. 61.

¹²⁰ Maine 1933, Bd. II, S. 61 (Hervorhebung von mir, F. C.).

¹²¹ Vgl. Maine 1933, Bd. II, S. 95.

¹²² Vgl. Maine 1933, Bd. I, S. 123 und 129 f.

¹²³ Burley 1972, S. 164

¹²⁴ Friesenhagen 1994, S. 31.

¹²⁵ Adams 2004, S. 102.

deutscher Vorbericht zu *The Apostles* hingewiesen: Das Werk wird beschrieben als „lose aneinander gereihte Bilder oder Szenen aus dem Leben und Wirken der Apostel“; die Leitmotive würden dabei „durch ihr Erklingen an die tiefesinnigen Beziehungen der Einzelmomente der Handlung hinweisen, sie verknüpfen und so die Einheitlichkeit des Ganzen mit rein musikalischen Mitteln bewirken.“¹²⁶

Genau diese Qualität wurde der Leitmotivik jedoch erstaunlicherweise oft abgesprochen. Für Schering leiden beide Werke an einer „Kompliziertheit der Stoffanordnung“, die das Verständnis erschwere: Es handele sich um eine „Fülle von Bildern und Episoden“, die „lose aneinander gereiht und von Bibelsprüchen umgeben“ seien, „ohne daß sich eine klare dramatische Handlung herausstellt.“ Die Leitmotivtechnik reiche dabei nicht aus, „die zahlreich ineinander übergreifenden Episoden inhaltlich zu verbinden“.¹²⁷

McVeagh kehrt auf den Stand der frühesten Rezeption zurück (vgl. die auf S. 451 zitierte Rezension von 1903), wenn sie feststellt, die leitmotivische Struktur bestehe aus „nearly one hundred fragments“. Auch sie moniert, die Leitmotive seien zu oft „strung together, undeveloped, simply ticketing each word, whether or no the music gains by it.“¹²⁸ Die beiden Oratorien seien gerade deshalb formal unbefriedigend, weil Elgar sie durch die Leitmotivik zu einem großen Ganzen verbunden habe: „They are formally weak because Elgar tried to bind together things that would not cohere: by over-reliance on leitmotive he not only weakened the structure of independent sections but produced monotony instead of unity.“¹²⁹ In eine ähnliche Richtung zielt Friesenhagens Kritik, der von einem Konflikt spricht, der „aus dem uneinheitlichen Text und der großen Menge leitmotivischen Materials erwuchs“.¹³⁰

Ein mit Baughan und Newman vergleichbares Bild ergibt sich bei Anderson: Dieser hatte bereits im Vorwort seiner Elgar-Studie geschrieben, dass er *The Apostles* nie besonders gemacht habe¹³¹ (eine schlechte Voraussetzung, wenn man über das Werk schreiben will oder soll). Die Tatsache, dass er seine Kritik an der Leitmotivik mit der an der inhaltlichen Dimension in einem einzigen Halbsatz verknüpft („the wearisome nature of some of the motifs and the enervating effect of too much penitence“¹³²), sagt denn auch mehr über den Autor als über Elgars Werk.

16.6.4 Der Bezug zu Wagners *Ring des Nibelungen*

Zu den altbekannten Kritikpunkten tritt im Verlauf der Rezeptionsgeschichte zunehmend ein Vergleich mit Wagners *Ring des Nibelungen* hinzu. Lief der Vergleich zwischen *Gerontius* und *Parsifal* eher auf ideelle als kompositionstechnische Parallelen hinaus (vgl. Kap. 13.10), so ist die Angelegenheit bei Elgars unvollendetem Trilogy und dem *Ring* komplizierter.

Dies liegt zum einen daran, dass zwei Oratorien, separat aufzuführen, aber inhaltlich aufeinander bezogen und durch Leitmotive miteinander verbunden, zumindest oberflächlich betrachtet tatsächlich eine Parallele zu Wagners Tetralogie darstellen. Diese wurde in der bisherigen Literatur jedoch ausnahmslos ohne jegliche Sensibilität für die Unterschiede zwischen einem durchkomponierten Musikdrama und einem episodisch angelegten Oratorium dargestellt. Zum anderen liegt dies an einem ausgesprochen unglücklichen Umgang der Elgar-Literatur mit den Partikularitäten der Entstehungsgeschichte. Zu hinterfragen sind zwei miteinander verknüpfte Sachverhalte: ob Elgar seine Oratorienglory tatsächlich bewusst als geistliches Gegenstück zu Wagners *Ring* geplant hat und inwiefern diese Verbindung werkanalytisch überhaupt plausibel ist.

¹²⁶ Volbach 1904.

¹²⁷ Schering 1911, S. 590.

¹²⁸ McVeagh 1955, S. 123.

¹²⁹ McVeagh 1955, S. 136.

¹³⁰ Friesenhagen 1994, S. 93.

¹³¹ Vgl. Anderson 1993, S. xii.

¹³² Anderson 1993, S. 241.