

# MUSIK

Juri Giannini (Hg.)

RUED LANGGAARD

PERSPEKTIVEN

K  
O  
N  
T  
E  
X  
T



HOLLITZER



RUED LANGGAARD  
Perspektiven

Musikkontext 15

# MUSIKKONTEXT

Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik  
Veröffentlichungen des Instituts für Musikwissenschaft  
und Interpretationsforschung  
an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Reihe herausgegeben von  
Cornelia Szabó-Knotik und Manfred Permoser

**RUED LANGGAARD**  
**Perspektiven**

Herausgegeben von Juri Giannini  
unter Mitarbeit von Susanne Hofinger und Sophie Zehetmayer

HOLLITZER



Juri Giannini (Hg.):  
*Rued Langgaard. Perspektiven*  
(= Musikkontext 15)

Cover-Fotos

Links: Rued Langgaard, 1918

Rechts: Rued Langgaard, 1950 (am Haupteingang der Kathedrale von Ribe, Amateurfoto)

Beide: København, Det Kongelige Bibliotek, Rued Langgaards Samling

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:



AAGE OG JOHANNE  
LOUIS-HANSENS FOND



DET  
OBELSKE  
FAMILIEFOND

Knud Højgaards Fond

- GRUNDLAGT 1944 -



Wenn nicht anders angegeben liegen die Rechte der Abbildungen bei folgenden Institutionen:

København, Det Kongelige Bibliotek, Rued Langgaards Samling

(© Edition Wilhelm Hansen und Langgaard-Fonden)

Rued Langgaards Notenbeispiele (© Edition Wilhelm Hansen)

Wir danken diesen Institutionen für die Abdruckgenehmigungen.

© HOLLITZER Verlag, Wien 2021

[www.hollitzer.at](http://www.hollitzer.at)

Alle Rechte vorbehalten.

Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden.

Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung der Rechteinhaber\*innen ersucht.

Umschlaggestaltung und Satz: Daniela Seiler

Hergestellt in der EU

ISBN 978-3-99012-598-4

ISSN 1616-5209

## INHALTSVERZEICHNIS

|     |   |                                                                                                                                                           |
|-----|---|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 7   | — | Juri Giannini<br><b>Vorwort</b>                                                                                                                           |
| 11  | — | Bendt Viinholt Nielsen<br><b>Rued Langgaard – Ein Portrait</b>                                                                                            |
| 39  | — | Signe Rotter-Broman<br><b>Der ‚nordische Ton‘ im Zeitalter der Weltausstellungsbewegung</b>                                                               |
| 63  | — | Tomi Mäkelä<br><b>Sinn und Verbindlichkeit der Titelgebung von Rued Langgaard</b>                                                                         |
| 87  | — | Michael Fjeldsøe<br><b>Rued Langgaard im Kontext anderer symphonischer Traditionen:<br/>Leipziger Klassizismus, Dresdner Romantik und Carl Nielsen</b>    |
| 105 | — | Michael Matter<br><b><i>Ixion</i> und <i>Hélsingeborg</i>: Zwei kuriose „Stretta“-Symphonien</b>                                                          |
| 123 | — | Katharina Bleier<br><b>Sphären, Insekten, Äolsharfen und Familiengeister:<br/>Rued Langgaard, Henry Cowell und die Anfänge des extended piano</b>         |
| 137 | — | Berit Johansen Tange<br><b>Zwischen Praxis und Wissenschaft: Die Editionstätigkeit<br/>an der Klaviermusik Langgaards aus der Sicht einer Interpretin</b> |
| 155 | — | Birgitte Ebert<br><b>„Die Orgel ist die Poesie in der Kirche“ – Das Verhältnis zwischen<br/>Orgelmanuskripten und Langgaards musikalischer Praxis</b>     |
| 171 | — | Esben Tange<br><b>Rued Langgaard und der musikalische Symbolismus – Musik und<br/>Semantik am Beispiel von Langgaards Weltanschauungsmusik</b>            |
| 195 | — | Melanie Unseld<br><b>Erinnern – in einem Meer von Vergessen:<br/>Über einige Bedingungen von Musikgeschichtsschreibung</b>                                |
| 207 | — | <b>Über die Autorinnen und Autoren</b>                                                                                                                    |



*Juri Giannini*

## VORWORT

Die Reihe MUSIKKONTEXT will die vielfältige Verwicklung und Verflechtung von Geschichte, Kultur und Theorie der Musik beleuchten – hier anhand eines dem dänischen Komponisten Rued Langgaard (1893–1952) gewidmeten Sammelbandes. Diese Publikation geht aus einem Studientag hervor, der am 14. April 2018 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) und im Wiener Konzerthaus in Form einer Klaviermatinee, einer Ausstellung, eines Symposiums und eines Round Table stattgefunden hat.<sup>1</sup> Zustande gekommen war dieses Projekt durch den Vorschlag und die Einladung mehrerer dänischer Institutionen (Rued Langgaard Gesellschaft, Dänisches Kulturinstitut, Dänisches Radio, Aufnahmelabel Da Capo), anlässlich einer Aufführung (und Live-Aufnahme) von Langgaards Sechster Symphonie durch die Wiener Philharmoniker (mit Sakari Oramo) eine wissenschaftliche Begleitveranstaltung an der mdw durchzuführen. Im vorliegenden Band ist der Großteil der Symposiums-Vorträge dieser Veranstaltung in revidierter Form versammelt, ergänzt durch einige eigens für diese Publikation verfasste Beiträge.

Die „Perspektiven“ im Titel des Buches zielen auf ein vielfältiges und differenziertes Bild des Komponisten. Sie bezeichnen die interdisziplinären Blicke, die auf ihn geworfen werden können – historisch, analytisch, kulturwissenschaftlich konnotierte Blicke. Als Perspektiven sind aber auch jene Fragestellungen und Themenfelder zu deuten, die ausgehend von der Beschäftigung mit Langgaards Leben, Werk und Rezeption in den Fokus einer breiteren musikwissenschaftlichen bzw. musikhistorischen Diskussion gerückt werden können: Fragen etwa zum musikgeschichtlichen Kanon, zu geographisch bedingten Stereotypen, zu Gattungstraditionen, zur Biographik, zur Historiographie und zur Beziehung zwischen musikgeschichtlichen Wissenskulturen. Dieser Zugang ist für den Fall Langgaard – als faszinierende, exzentrische und widerspruchsvolle Figur in der Musikgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – besonders geeignet.

Bendt Viinholt Nielsen eröffnet den Band mit einem Portrait des Komponisten. Dieses kann als klassischer Einstieg zu Leben und Werk gelesen werden, führt aber auch zur Hinterfragung der Topoi von Zentrum und Peripherie bzw. Groß- und Kleinmeister in der Geschichtsschreibung. Langgaard ist für Viinholt Nielsen ein Künstler, der gewohnte Vorstellungen der musikalischen Entwicklung des 20. Jahr-

1 [https://www.mdw.ac.at/rued\\_langgaard/](https://www.mdw.ac.at/rued_langgaard/), 08.12.2020.

hundreds auf den Kopf stellt und als ‚Gegenbild‘ zur ‚offiziellen‘ Musikgeschichte verstanden werden kann.

Signe Rotter-Broman leitet ihren Beitrag mit der Frage ein, in welchem kulturellen Kontext sich junge dänische Komponist\*innen, die um 1900 mit symphonischen Ambitionen die Bühne des europäischen Musiklebens betraten, bewegen konnten. Diese sahen sich unter anderem mit einem Komplex von Erwartungen, Wertsetzungen und stereotypen Zuschreibungen konfrontiert, die in der damaligen Musikpublizistik unter dem Begriff des ‚nordischen Tons‘ subsumiert wurden. Dieser Aufsatz interpretiert einige Ausprägungen und Entwicklungen von Fremd- und Selbstbildern des europäischen Nordens im späten 19. Jahrhundert im Kontext der Weltausstellungsbewegung und schafft somit einen zusätzlichen Rahmen, um Langgaards Ausbildung, ästhetischen Werdegang und Rezeption zu kontextualisieren.

Einen innovativen Ansatz zum Thema des Nordischen in der Musik bietet ebenfalls Tomi Mäkeläs detailreiche kulturhistorische Studie über Fragen der Titelgebung und -revision in Langgaards Œuvre.<sup>2</sup> Diese arbeitet heraus, dass die Auswahl und das rastlose Revidieren der Kompositionstitel auch auf die verschwommene Grenze zwischen Internationalismus und Regionalspezifität in Langgaards ästhetischen Vorstellungen hindeutet.

Eine Auseinandersetzung mit dem ‚nordischen Ton‘ im 20. Jahrhundert ist ein bisheriges Desiderat der Forschung. Die originellen Perspektiven dieser zwei Artikel setzen die ersten Schritte in diese Richtung, die im Unterschied zur Beschäftigung mit Komponisten des 19. Jahrhunderts, wie etwa Niels Wilhelm Gade, neue Kategorien in den Mittelpunkt rückt und andere Argumentationsgänge zu berücksichtigen hat.

In den Beiträgen von Michael Fjeldsøe und Michael Matter treffen musikanalytische und rezeptionsästhetische Blickwinkel aufeinander. In der Analyse verschiedener Symphonien Langgaards heben die zwei Autoren die intertextuelle Verwicklung dieser Kompositionen mit der Vielfalt symphonischer Traditionen im Europa des späten 19. Jahrhunderts hervor. Die Beschäftigung mit einzelnen Werken Langgaards führt zu dem breiteren Fragenfeld der kulturellen Zugehörigkeit und Kontextualisierung symphonischer Kompositionen in der Gattungsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts

2 Aufgrund einiger Themen dieses Aufsatzes (Langgaards ständiges Revidieren und Ändern von Titeln bzw. Textaussagen in seinen Kompositionen als Teilmoment einer kulturellen und intertextuellen Rezeption) habe ich mich bei der Herausgabe der Beiträge dazu entschieden, die Übersetzungen der Werktitel aus dem Dänischen ins Deutsche nicht zu vereinheitlichen bzw. Übersetzungen von Begriffen und Titeln seitens der Autor\*innen in dem jeweiligen Text zu belassen, ohne eine systematische Übernahme im gesamten Buch vorzunehmen. Ich betrachte diese translatorischen Lösungen der Autor\*innen nämlich ebenfalls als rezipierende Akte. Die Schrägstriche bei den Jahresangaben von Langgaards Kompositionen zeigen die Jahre der Revision eines jeweiligen Werkes an.

auf nationaler und internationaler Ebene. Musiktheoretische Reflexionen charakterisieren auch Esben Tanges Beitrag. Er deutet Langgaards Musik als Moment einer symbolistischen Ästhetik und sucht Einflussgebiete und Modelle in der zeitgenössischen Kulturgeschichte, Philosophie und Kunst. Tange thematisiert dabei, wie Musik bei Langgaard zum Medium der Auseinandersetzung mit geistigen Fragen wird.

Drei Aufsätze deuten schließlich Langgaards Musik aus einer künstlerischen bzw. aufführungspraktischen Perspektive:

Berit Johansen Tange und Birgitte Ebert, die sich jeweils als Pianistin bzw. Organistin intensiv mit der Aufführung des Langgaard'schen Repertoires beschäftigen, schildern einige der Probleme, die bei der Edition der Werke Langgaards, für die sie mitverantwortlich zeichnen, entstanden sind.

Katharina Bleier analysiert in musikhistorischer und kompositionstechnischer Dimension die Rolle Langgaards und anderer Komponisten in der Entwicklung und Ausführung experimenteller Klaviertechniken in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

Und Melanie Unselds Artikel schließt wieder an den ersten Beitrag an, geht über den Schwerpunkt des Bandes aber hinaus und ermöglicht, auch die (narrative, diskursive usw.) ‚Arbeit‘ des vorliegenden Buches selbst zu reflektieren. Die Erzählung von Langgaards Biographie dient ihr dabei als Ausgangspunkt. An ihr anknüpfend thematisiert sie allgemein die Bedingungen für Sichtbarkeit und Präsenz von Komponist\*innen in der Musikgeschichtsschreibung, ihr Bestehen im Kanon und die Art und Weise ihrer Darstellung in der Musikhistoriographie.

Auch wenn dieses Buch die erste umfassendere wissenschaftliche Publikation in deutscher Sprache über den dänischen Komponisten ist und es somit auch als einleitender Überblick gelesen werden kann, wurde bewusst auf eine tabellarische Darstellung von Langgaards Leben und Werk verzichtet – neugierige Leser\*innen finden eine solche unter <http://www.langgaard.dk/oversigte.htm> vor.

Für die Mitarbeit bei der Herausgabe dieses Bandes möchte ich mich ganz herzlich bei meinen Kolleginnen Susanne Hofinger und Sophie Zehetmayer bedanken. Großer Dank gebührt den Autor\*innen der Beiträge. Besonders möchte ich Bendt Viinholt Nielsen für seine Unterstützung in der Endphase der Redaktion erwähnen – er konnte viele, das ganze Buch betreffende Detailfragen beantworten. Für die Initiierung des gesamten Langgaard-Projekts bedanke ich mich bei Christian Meyer, zum damaligen Zeitpunkt Vizerektor für Außenbeziehungen an der mdw. Für die Akquisition und Verwaltung der Drittmittel bedanke ich mich bei Esben Tange, Per Erik Veng und Anna Friis Roesen (Dänisches Kulturinstitut). Schließlich geht mein Dank an Manfred Permoser und Cornelia Szabó-Knotik für die Aufnahme des Bandes in die Reihe MUSIKKONTEXT und Sigrun Müller vom Verlag Hollitzer für die Betreuung des Buchprojektes.

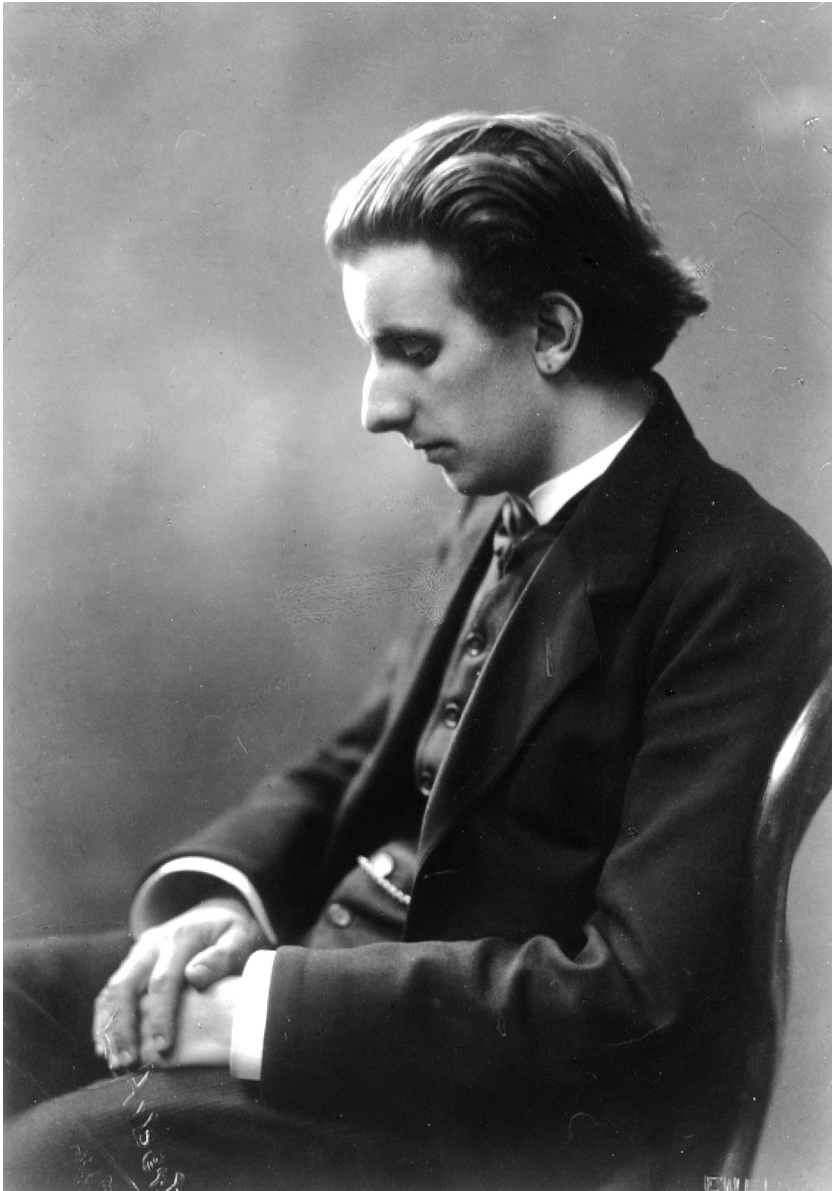


Abb. 1: Rued Langgaard als 24-Jähriger im Februar 1918, dem Monat, in dem er *Sfærernes Musik* vollendete (København, Det Kongelige Bibliotek, Fotograf: Königlicher Fotograf Leopold Albert).

## *Bendt Viinholt Nielsen*

### **RUED LANGGAARD – EIN PORTRAIT**

#### **Die Neuentdeckung eines Außenseiters**

Der Komponist Rued Langgaard (geb. 1893 in Kopenhagen, gest. 1952 in Ribe) zählt zu den Exzentrikern der Musikgeschichte. Er war ein Einzelgänger, ein visionärer und kompromissloser Idealist im Spannungsfeld zwischen Romantik und Modernismus. Langgaard sah die Rolle von Künstler\*innen und der Kunst als eine erhabene. Sein romantisches Kunstverständnis vertrug sich schlecht mit der bodenständigen dänischen Mentalität und den nüchternen Idealen seiner Zeitgenoss\*innen, daher konnte er trotz seines großen Talents im Musikleben nicht Fuß fassen und unterhielt sein ganzes Leben lang ein angespanntes Verhältnis zu den Institutionen und Autoritäten des Musiklebens und nicht zuletzt zu den Musikkritiker\*innen. Er bekleidete im Musikleben weder einen einflussreichen Posten, noch erhielt er Werkaufträge oder hatte Schüler\*innen. Nur die Hälfte seiner Werke wurde zu seinen Lebzeiten aufgeführt, die meisten auch nur einmal und in der Regel unter Mitwirkung von ihm selbst als Aufführender oder Dirigent. Nach Langgaards Tod geriet seine Musik in Vergessenheit. Übrig blieben nur Anekdoten über einen Sonderling.

Die Situation änderte sich 1968, als der schwedische Musikwissenschaftler Bo Wallner (1923–2004) eine ‚nordische Musikgeschichte‘ herausgab, in der Langgaard hervorgehoben und lakonisch als „ekstatischer Außenseiter“ charakterisiert wurde.<sup>1</sup> Im selben Jahr wurde bei einem Festival für nordische Musik in Stockholm *Sfærernes Musik* (‚Sphärenmusik‘; 1916–1918) zum ersten Mal seit 1922 wieder aufgeführt. Dieses Werk veranlasste György Ligeti (1923–2006), sich – augenzwinkernd – zum „Langgaard-Epigonen“ zu erklären. Das geschah, als man Ligeti – ebenfalls 1968 und auf Veranlassung des Komponisten Per Nørgård (geb. 1932) – Langgaards Partitur vorlegte und ihm die kompositionstechnischen Ähnlichkeiten zwischen *Sfærernes Musik* und einigen der Werke auffielen, die er selbst ein paar Jahre zuvor geschaffen hatte, nicht zuletzt mit dem Werk *Atmosphères* (1961).<sup>2</sup> Gegenüber einer schwedischen Zeitung erklärte Ligeti, *Sfærernes Musik* sei

1 Bo Wallner: *Vår tids musik i Norden från 20-tal til 60-tal* (‚Zeitgenössische Musik im Norden von den 20er bis in die 60er Jahre‘). Stockholm: Nordiska Musikförlaget, 1968 (= Publikationer utgivne av Kungl. Musikaliska Akademien med Musikhögskolan 5), S. 46–51, hier S. 46. Wenn nicht anders angegeben stammen alle Übersetzungen der Publikationstitel und der Zitate von der Übersetzerin des Aufsatzes.

2 Vgl. *How Per Nørgård tricked Ligeti into discovering Rued Langgaard*; [https://www.youtube.com/watch?v=0OX\\_4cJyhgI](https://www.youtube.com/watch?v=0OX_4cJyhgI), 09.06.2020.

„[w]irklich eine interessante Partitur, eine Entdeckung. Es hat Klänge, als wären sie in den 60er Jahren geschrieben worden. Es bedient sich der Cluster-Technik – nicht chromatisch, sondern diatonisch, doch die Wirkung ist die gleiche. Stellenweise findet man zwei getrennte Tempi – eine Art aleatorische Musik von heute. Spezielle Instrumentaleffekte: Glissando auf den Klaviersaiten. [...] Freilich ist es auch Spätromantik, Wagner, Debussy [...]“<sup>3</sup>



Abb. 2: Manuskriptseite aus *Sferernes Musik* (1916–1918). Langgaards Originalmanuskript von 1918 ist verschollen, doch 1924 erarbeitete er eine gekürzte Fassung, die zwar heute nicht vollständig erhalten ist, aus der jedoch dieses Notenblatt stammt (København, Det Kongelige Bibliotek, Rued Langgaards Samling, RLS 113,3).

3 Ulla-Britt Edberg: „Bortglömd kompositör – märklig nydanare“ (‘Vergessener Komponist – sonderbarer Pionier’), in: *Svenska Dagbladet*, 26. März 1968.

Diese Entdeckung trug, so wie auch das in den 1960er Jahren erneut erwachte Interesse an Anton Bruckner und Gustav Mahler, dazu bei, Langgaard ins Rampenlicht zu rücken. Seitdem wurde sein stilistisch vielfältiges Werk in erster Linie durch Sendungen im Dänischen Rundfunk und durch LP- und CD-Aufnahmen bekannt. Das erste große Einspielungsprojekt, das Langgaards sechzehn Symphonien und andere Orchesterwerke umfasste, wurde 1992 verwirklicht. Heute (2019) sind alle Hauptwerke von Langgaard auf CD erhältlich.<sup>4</sup> In den Konzertsälen konnte sich seine Musik dagegen nur schwer durchsetzen. In Dänemark erfährt sie vor allem Aufmerksamkeit durch das jährlich stattfindende und gut besuchte Rued Langgaard-Festival, das 2010 gegründet wurde. Das Festival wird von Esben Tange geleitet und findet in Ribe statt, wo Langgaard von 1940 bis 1952 als Domorganist tätig war. Inzwischen lässt sich feststellen, dass das internationale Musikleben durch vermehrte Aufführungen weltweit, nicht zuletzt in Österreich und Deutschland, langsam Langgaards ‚andersartige‘ Musik entdeckt. *Sfærernes Musik* wurde seit 2000 knapp ein Dutzend Mal außerhalb von Dänemark aufgeführt, die Oper *Antikrist* (1921–1923/1926–1930) kam 2018 mit großem Erfolg in Mainz auf die Bühne und wird 2021 an der Deutschen Oper in Berlin inszeniert. Die Wiener Philharmoniker spielten 2017 und 2018 die Symphonien Nr. 2 und Nr. 6 im Konzert und nahmen beide Werke auf.<sup>5</sup>

Langgaards Witwe Constance verfügte testamentarisch, dass sein Nachlass an Notenmanuskripten der Königlichen Bibliothek von Kopenhagen übergeben werden sollte.<sup>6</sup> Dieses Quellenmaterial zeugt von Langgaards impulsiver Kompositionspraxis mit unzähligen Abänderungen, wiederholten Umarbeitungen und der Wiederverwendung älterer Werke in neuen Kompositionen. Nicht weniger bunt gestaltet sich das Bild durch die Tatsache, dass er seine Werktitel oft wechselte.<sup>7</sup> Von mir wurde 1976 eine systematische Erfassung von Langgaards Manuskripten eingeleitet, was 1999 zur Herausgabe von *Rued Langgaards Kompositioner*,<sup>8</sup> eines Verzeichnisses der mehr als vierhundert Werke des Komponisten, führte.<sup>9</sup> Im hundertsten Geburtsjahr

4 Vgl. <http://langgaard.dk/opslag/disko/disko.htm>, 09.06.2020.

5 Rued Langgaard: *Symphonies 2 & 6, Anu Komi (Sopran), Wiener Philharmoniker/Sakari Oramo*. Dacapo 6.220653 (2018).

6 København, Det Kongelige Bibliotek, Rued Langgaards Samling (RLS). Auch Langgaards Privatarchiv und Fotos liegen in der Königlichen Bibliothek von Kopenhagen.

7 Vgl. diesbezüglich Tomi Mäkeläs Beitrag im vorliegenden Buch.

8 Bendt Viinholt Nielsen: *Rued Langgaards Kompositioner. Annoteret værkefortegnelse. Rued Langgaard's Compositions. An Annotated Catalogue of Works. With an English Introduction*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1991.

9 Die Langgaards Werktitel begleitenden BVN-Nummern, die auch im vorliegenden Buch verwendet werden, beziehen sich auf die Nummerierung in diesem Verzeichnis.

von Langgaard erschien 1993 die erste, ebenfalls von mir verfasste Monografie über den Komponisten.<sup>10</sup> Eine überarbeitete und erweiterte Ausgabe folgte 2012.<sup>11</sup>

Erschwert wurde die Verbreitung von Langgaards Musik jahrzehntelang dadurch, dass nur wenige seiner Werke als gedruckte Editionen veröffentlicht und vertrieben waren. Musiker\*innen und Dirigent\*innen waren darauf angewiesen, mit Fotokopien der schwer entzifferbaren Manuskripte des Komponisten zu arbeiten. Diese Situation war unhaltbar, weshalb ich als Hauptredakteur die Arbeit an der *Rued Langgaard Udgave* („Rued Langgaard-Ausgabe“) begann, als 1999 der Musikverlag Edition Samfundet in Kopenhagen die Verlagsrechte für Langgaards ungedruckte Werke erhielt. 2014 gingen die Rechte an die Edition Wilhelm Hansen über, und im Laufe von ein paar Jahren werden wir im Rahmen der *Rued Langgaard Udgave* wissenschaftliche Editionen von über dreihundert zuvor unveröffentlichten Kompositionen erstellt haben.<sup>12</sup>

## Lebenslauf und Kompositionsphasen – ein Überblick

### *Ein Wunderkind: 1893–1916*

Rued (eigentlich Rud Immanuel) Langgaard wurde am 28. Juli 1893 geboren. Rued Langgaards Vater Siegfried Victor Langgaard (1852–1914) war Pianist, Komponist und Musikphilosoph. Er unterrichtete dreiunddreißig Jahre lang am Königlich Dänischen Musikonservatorium von Kopenhagen. Rued Langgaards Mutter Emma Langgaard, geb. Foss (1861–1926), war als private Klavierlehrerin tätig.

Als Einzelkind und musikalisches Talent hatte der Sohn die besten vorstellbaren Entwicklungsmöglichkeiten. Die Familie betrachtete ihn als Genie. Er verbrachte eine isolierte Kindheit, in der sich alles um Musik und seine künstlerische Entwicklung drehte. Er ging nicht zur Schule und kam auch nicht ans Konservatorium, sondern erhielt privaten Schul- und Musikunterricht. Die Mutter unterrichtete ihn im Klavierspiel; Orgelunterricht erhielt er bei dem Organisten Gustav Helsted (1857–1924). Ab 1906 wurde er ein paar Jahre lang privat in Musiktheorie unterrichtet (unter anderem einige Monate bei Carl Nielsen [1865–1931]). Später übernahm

10 Bendt Viinholt Nielsen: *Rued Langgaard. Biografi* („Rued Langgaard. Biografie“). Kopenhagen: Engstrøm & Sødring, 1993.

11 Bendt Viinholt Nielsen: *Den ekstatiske outsider. Rued Langgaards liv og musik* („Der ekstatische Außenseiter. Rued Langgaards Leben und Musik“). Kopenhagen: Engstrøm & Sødring, 2012. Vgl. zusammenfassend auch Bendt Viinholt Nielsen: „An Ecstatic Outsider: Rued Langgaard, 1893–1952“, in: *Fontes Artis Musicae* 42/1 (1995), S. 36–50.

12 Zu *Rued Langgaard Udgaven*, vgl. <http://langgaard.dk/RLU/index.htm>, 09.06.2020. Hinzuweisen ist auf die dort zugänglichen Vorworte zur Entstehung und zeitgenössischen Rezeption der einzelnen Werke.

Vater Siegfried Langgaard den gesamten Unterricht, der sich auf ästhetische Aspekte konzentrierte. Im eigentlichen Kompositionshandwerk ist Langgaard als Autodidakt zu bezeichnen.

Im April 1905 debütierte der elfjährige Langgaard bei einem Konzert in der Kopenhagener Marmorkirken („Marmorkirche“) als Organist. Edvard Grieg (1843–1907) hörte das Konzert und schrieb sofort danach an Langgaards Mutter. Er rühmte das „echte Talent“ des Sohnes und „all die gesunde und gute Musik, die in allem, was er leistet, lebt und atmet“<sup>13</sup>. In den Jahren 1908–1913 war Langgaard mit seinen Eltern jeden Winter einige Wochen in Berlin, wo er mit seiner Ersten Symphonie (1908–1911) bei einigen bei den Berliner Philharmoniker tätigen Dirigenten wie etwa Arthur Nikisch und Max Fiedler auf Interesse stieß. Das Werk ist eine von der Landschaft auf Kullen (Schweden) inspirierte, einstündige Programmsymphonie in fünf Sätzen. Sie erhielt später den Titel *Klippepastoraler* („Felsenpastoralen“). Unter der Leitung von Fiedler wurde die Symphonie schließlich am 10. April 1913 bei einem Konzert mit reinem Rued Langgaard-Programm in der Berliner Philharmonie uraufgeführt. Das war ein großer Abend für den erst neunzehn Jahre alten Komponisten. Leider sollte sich dieses Ereignis jedoch bereits als Höhepunkt von Langgaards gesamter Karriere erweisen.<sup>14</sup> Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs im gleichen Jahr verlor Langgaard die Möglichkeit, sich in Deutschland einen Namen zu machen, und in Dänemark begegnete man dem begabten jungen Komponisten auffällig abwertend und skeptisch. Die Symphonie Nr. 1 wurde in Dänemark beispielsweise erst 1928 aufgeführt und das auch nur auf Drängen von Langgaard selbst. Seit den 1980er Jahren wurde das Werk jedoch mehrmals auf die Bühne gebracht und auf Tonträger eingespielt.

Langgaards Frühwerke sind im spätromantischen Geist komponiert und verraten den Einfluss von Richard Wagner und Richard Strauss. Die nach Schönheit lechzende, „optimistische“ Tonsprache drückt die Harmonie der Menschenseele mit der Natur und ein erhabenes Streben nach dem Göttlichen aus, was der theosophischen und symbolistischen Musikphilosophie des Vaters entsprach und in weiten Zügen auch für Rued Langgaard selbst zum künstlerischen und ideologischen Halt

13 Den Brief findet man in Gerhardt Lyngø: *Danske Komponister i det 20. Aarhundredes Begyndelse* („Dänische Komponisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts“). Århus: Erik H. Jung's Forlag, 1917, S. 319. In der zweiten Ausgabe dieses Buches (ebenfalls im Jahr 1917 erschienen) wurde diese Quelle nicht mehr abgedruckt.

14 Zu Entstehung, Uraufführung und Rezeption des Werkes vgl. Bendt Viinholt Nielsen: „Rued Langgaards Sinfonie Nr. 1 auf Reisen: Kopenhagen – Berlin – Bückeburg – Berlin – Moskau – Berlin“, in: Simone Hohmaier (Hg.): *Jahrbuch 2008/2009 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*. Mainz: Schott, 2009, S. 171–191; online: <http://langgaard.dk/litt/om/SIM-JAHREBUCH2009-Nielsen-171-191.pdf>, 09.06.2020.

wurde.<sup>15</sup> Zu den wichtigeren Frühwerken zählen neben der Symphonie Nr. 1 das Tonbild *Sfinx* (1909–1913), die Symphonie Nr. 2, *Frühlingserwachen* (1912–1914), sowie die groß angelegte szenische Symphonie *Sinfonia interna* für Solisten, Chor und Orchester (1915–1916). Letztere wurde zwar vervollständigt, allerdings nicht aufgeführt und vom Komponisten aus seiner Werkliste gestrichen und teilweise in andere Werke, u. a. in die Oper *Antikrist*, eingearbeitet.

### *Neun fruchtbare Jahre: 1916–1924*

Die weitaus originellere und melancholische Symphonie Nr. 4, *Løvfald* („Herbstpfade“), die der 22-jährige Langgaard 1916 komponierte, bezeichnet den ersten Bruch in der alles andere als linearen künstlerischen Entwicklung des Komponisten. In den folgenden Jahren flossen aus seiner Feder Orchesterwerke, Streichquartette und zahllose Lieder. Dissonanz und Expressivität drangen in den Vordergrund, zugleich entfaltete sich Langgaards klangliche Fantasie, wie z. B. in der Klaviersuite *Insektarium* (1917), bei der er – vermutlich als erster Komponist der Musikgeschichte<sup>16</sup> – den Pianisten bittet, mit dem Fingerknöchel auf den Klavierdeckel zu klopfen und mit den Fingern direkt auf den Klaviersaiten zu spielen. Im Streichquartett Nr. 2 (1918) hört man eine Lokomotive als ‚futuristische‘ Maschinenmusik (fünf Jahre vor Arthur Honeggers berühmtem *Pacific 231*), während man es bei *Sfærernes Musik* (1916–1918) mit einer höchst individuellen Studie über die räumlichen und zeitlichen Dimensionen der Musik zu tun hat. Der räumliche Aspekt wird buchstäblich hervorgehoben, das Orchester ist nämlich in ein kleineres Fernorchester (mit Gesangssolist) und ein Hauptorchester mit Chor und Orgel (sowie ein Klavier, das nur direkt auf den Saiten gespielt wird) aufgeteilt. Trotz des großen Instrumentariums verläuft das Werk im dynamischen Bereich zwischen *p* und *ppp*, nur am Schluss wirkt das volle Orchester mit. Das Werk klingt mit einem Toncluster aus, der direkt Ligetis *Atmosphères* entnommen sein könnte. *Sfærernes Musik* wurde 1921 in Karlsruhe uraufgeführt und im Jahr darauf in Berlin gespielt. Diese unkonventionelle Komposition stieß damals sowohl beim Publikum als auch bei Kritiker\*innen auf ziemliches Unverständnis.<sup>17</sup>

Die Jahre 1916–1924 waren Langgaards ‚modernistische‘ und künstlerisch fruchtbarste Periode. Sein Verhältnis zu dem führenden dänischen zeitgenössischen Komponisten Nielsen war zwar gelinde gesagt ambivalent, doch Nielsen galt als füh-

15 S. u. Anm. 31–33.

16 Vgl. diesbezüglich Katharina Bleiers Beitrag im vorliegenden Buch.

17 Zu Entstehung und Rezeption des Werkes vgl. Rued Langgaard: *Sfærernes Musik/The Music of the Spheres* (BVN 128). Kritisk udgave ved Bendt Viinholt Nielsen/Critical edition by Bendt Viinholt Nielsen. Partitur/Score. Kopenhagen: Edition Wilhelm Hansen, 2018 (= Rued Langgaard Udgaven/The Rued Langgaard Edition), S. 8–16. Die Erstausgabe des Werkes erschien 1919 im selben Verlag.

rende Stimme darin, was in Dänemark als moderne Musik angesehen wurde, und Langgaard schloss sich ihm – auf seine Weise – an, zum Beispiel in der Symphonie Nr. 6, *Det Himmelrivende* („Das Himmelreißende“) (1919–1920/1928–1930), einer Art Pendant zu Nielsens 4. Symphonie *Det Uudslukkelige* („Das Unauslöschliche“). Doch Langgaard trieb die Radikalität in seiner einsätzigen Symphonie noch einen Schritt weiter: In polyphonen Passagen erinnert die Komposition zuweilen an die Musik, die der gleichaltrige Paul Hindemith (1895–1963) komponierte – nur später! Die Symphonie wurde 1923 mit großem Erfolg in Karlsruhe uraufgeführt, doch die dänische Erstaufführung im gleichen Jahr war ein regelrechter Skandal. Später wurde das Werk jedoch ‚rehabilitiert‘ und war eine von nur zwei Symphonien, die zu Langgaards Lebzeiten (1946) gedruckt wurden.

KONZERTDIREKTION GUTMANN (HUGO KNEPLER)

---

GROSSER MUSIKVEREINS-SAAL  
SAMSTAG, DEN 20. MAI 1922,

**NORDISCHES ORCHESTER-KONZERT**  
DAS WIENER SINFONIE-ORCHESTER  
UNTER LEITUNG VON  
**HANS SEEBER van der FLOE**

Mitwirkend: **Ellen Overgaard** Sopran  
(Kopenhagen)

PROGRAMM:

**Sibelius** . . . . . Der Schwan von Tuonela (Legende)\*.

**Edvard Grieg** . . . . . Lieder mit Orchester:  
Letzter Frühling.  
Monte Pincio.  
Dein Rat ist wohl gut.

P A U S E.

**Rud Langgaard** . . . . . Symphonisches Festspiel.

**Rud Langgaard** . . . . . Vaarbrud (Frühlingserwachen).  
Symphonie: Allegro con anima.  
Lento religioso esaltato.  
Con moto (Sopran-Solo).

✻

\*) Der Schwan von Tuonela. Tuonela, das Reich des Todes – die Hölle der finn-ländischen Mythologie – ist von einem breiten Flusse mit schwarzem Wasser und regnendem Laufe umgeben, auf dem der Schwan von Tuonela majestätisch und singend dahinzieht.

**Preis 100 Kronen.**

Abb. 3: Konzertprogramm, Wien, 20. Mai 1922 (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Programmsammlung 1922-05-20). Mehrere von Langgaards Orchesterwerken wurden im Zeitraum 1921–1925 in Deutschland und Österreich aufgeführt. Hans Seeber van der Floe, der Dirigent dieses Konzerts, war der Initiator einer Reihe von „nordischen Programmen“, u. a. in Karlsruhe, Stuttgart, Berlin und Wien.

Typisch für den religiös engagierten Langgaard, wie für den Zeitgeist nach dem Ersten Weltkrieg überhaupt, war es, dass sich die Musik mit apokalyptischer Thematik verband.<sup>18</sup> Das gilt für die Violinsonate [Nr. 2] mit dem Motto *Den store Mester kommer/Siehe, er kommt* – (1920–1921),<sup>19</sup> die Klaviersonate *Afgrundsmusik* („Abgrundsmusik“) (1921–1924) und nicht zuletzt für Langgaards einzige Oper *Antikrist* (1921–1923/1926–1930). Diese Werke waren für Langgaard mit der Vorstellung einer künftigen, auf religiös-musikalischer Gemeinschaft beruhenden Idealgesellschaft verknüpft. Hier sollten Kirche und Kunst gleichberechtigt Religiosität vermitteln, sodass die Künstler\*innen endlich eine anerkannte gesellschaftliche Stellung einnehmen würden. „Musik er først noget, naar den er Fælleseje.“ („Musik ist erst etwas, wenn sie Gemeingut ist“)<sup>20</sup>, meinte er und hatte zugleich sehr hohe künstlerische Ambitionen:

„Jeg vil Udvidelse, Ekspansion. Menneskeandens higer mod Udvidelse, men saadan som Musiken har udviklet sig gennem Historien, kan den ikke udtrykke, hvad der er oppe i Tiden, hvad vi alle er opfyldt af“ („Ich will Ausweitung, Expansion. Der Menscheng Geist trachtet nach Ausweitung, doch so wie sich die Musik im Laufe der Geschichte entwickelt hat, kann sie nicht ausdrücken, was sich in der Zeit regt, was uns alle erfüllt“).<sup>21</sup>

Anregung fand Langgaard u. a. in Wagners Gedanken über Kunst und Religion, in jesuitischen Ideen, die auf Ignatius von Loyola zurückgingen, sowie in der neureligiösen theosophischen Bewegung *Order of the Star in the East*. Zwanzig Jahre später lehnte er jedoch seine Vorstellungen aus jener Zeit mit den Worten „religiøst Vanvid som sidste Udvej“ („religiöser Wahnsinn als letzter Ausweg“) ab.<sup>22</sup>

*Antikrist* ist (in der umgearbeiteten Fassung der Oper von 1930) ein allegorisches Musikdrama mit einer religiösen Moral, das von „unserer Zeit“ handelt, von der

18 Vgl. diesbezüglich Esben Tanges Beitrag im vorliegenden Buch.

19 Die 1922 bei Ries & Erler veröffentlichte Ausgabe der Sonate stellt das Motto in dänischer und deutscher Sprache vor. Das deutsche Motto ist allerdings keine Übersetzung des dänischen, sondern stammt aus dem biblischen Hohelied (2,8) in der deutschen Fassung von Johann Gottfried Herder, während das dänische Motto die erste Zeile einer berühmten dänischen Hymne von Bernhard Severin Ingemann ist. Die Übersetzung des Titels in der Fußnote 21 weicht davon ab.

20 Rued Langgaard: *Jesu Musikalske Selskab* [1923], Manuskript, S. [I], København, Det Kongelige Bibliotek. Rued Langgaards Samling, RLS 139a,2.

21 Christian Houmark: „Den store Mester kommer‘ og Rud Langgaard“ („Der große Meister kommt‘ und Rud Langgaard“), in: *B. T.*, 24. Januar 1922 [Interview mit Rued Langgaard].

22 Kommentar auf der Deckseite des Manuskripts *Fremtidens Frelser og Jesu Musikalske Selskab af Rud Langgaard* („Retter der Zukunft und der Musikgesellschaft Jesu von Rud Langgaard“) (1923), København, Det Kongelige Bibliotek, Rued Langgaards Samling, RLS 139a,1.

Dekadenz der westlichen Zivilisation, ihrem geistigen Verfall und Untergang.<sup>23</sup> Das Libretto stammt vom Komponisten selbst und ist ein dunkler, biblischer, expressionistischer und teilweise grotesk satirischer Text. Das Werk stellt den vorläufigen Höhepunkt des von Langgaard bis dahin Erstrebten dar. Weite Teile von *Sfærernes Musik* und der Symphonie Nr. 6 fließen in die komplexe Musik der Oper ein. Das Königliche Theater in Kopenhagen lehnte die Oper zwei Mal ab, die erste vollständige Aufführung fand erst 1980 im Dänischen Rundfunk statt. Sechs Jahre später erlebte das Werk in Kopenhagen seine konzertante Erstaufführung und wurde danach eingespielt, doch erst 1999 kam es in Innsbruck auf die Bühne. Die erste skandinavische Bühnenproduktion folgte 2002 in Kopenhagen.

### *Zwanzig magere Jahre: 1925–1944*

Ab 1925 änderte sich Langgaards Musik tiefgreifend. Man findet bei anderen Komponisten wohl kaum einen vergleichbar deutlich markierten Stilwechsel. An dessen Grenze bewegt sich das harmonisch und expressiv radikale Streichquartett Nr. 3 (1924), das sich zugleich aber ironisch von der ‚modernen Musik‘ distanziert (eine Haltung, die auch in der gleichzeitigen Symphonie Nr. 6 von Nielsen spürbar ist). Bei Langgaards neuen Werken, der Klaviersonate Nr. 1 (1925–1928), dem Streichquartett Nr. 5 (1925) und der Symphonie Nr. 7 (1925–1926), handelt es sich um romantische Stilnachahmungen in vier Sätzen, die absichtlich in epigonaler Tonsprache gehalten sind und u. a. Niels W. Gade (1817–1890) zum Vorbild hatten. Diese Reaktion stimmte mit der zeitgenössischen Tendenz überein, die einige Komponist\*innen zum Neoklassizismus hinführte, während sich andere der sogenannten „Neuen Sachlichkeit“ verschrieben, denn für viele war es unerlässlich, Einfachheit und Klarheit zu finden und sich von den spätromantisch-expressionistischen Ausdrucksformen zu distanzieren. Langgaards Ideal war jetzt die klassische Reinheit, eine einfache Musik, die wie eine griechische Marmorstatue über das private Ausdrucksbedürfnis und die Lebensanschauung des Künstlers erhaben war. Langgaard brachte diesen neuen künstlerischen Standpunkt mit einem Goethe-Zitat zum Ausdruck: „Alles Gescheite ist schon einmal gedacht worden, man muß nur versuchen, es noch einmal zu denken“<sup>24</sup>.

23 Bendt Viinholt Nielsen: „Rued Langgaard: Antikrist, Kirke-opera“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring. München: Piper, 1986–1997, Band 3 (1989), S. 411–412.

24 Der Satz stammt aus *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und wird von Langgaard in einem Manuskript auf Dänisch zitiert (*Musiklivets Genreisning* („Die Wiederauferstehung des Musiklebens“), datiert Sommer 1932, in: København, Det Kongelige Bibliotek, Rued Langgaards Privatarxiv, HA, Tilg. 554,1.

In den „Roaring Twenties“ vermochte Langgaard also nicht an seinem ehrgeizigen Ziel der Erweiterung von Form und Tonsprache festzuhalten, um mit den brennenden, existenziellen Fragen der Zeit Schritt zu halten, so wie er es in den komplexen Werken der Entstehungszeit von *Antikrist* versucht hatte. Die Mission dieser Werke war ihm aber auch deshalb misslungen, weil ihm seine Visionen und Botschaften in Dänemark keinen künstlerischen Erfolg verschafft hatten.

Der Stilwechsel markiert den Beginn von zwanzig ‚mageren‘ Jahren in Langgaards Werk, in denen sich zudem äußere und innere Konflikte zuspitzten. Langgaard begann 1927 einen hoffnungslosen Kampf gegen den Zeitgeist, indem er den Konzertverein „De Kedelige Musikforening“ (‚Musikverein der Langweiler‘) gründete (der jedoch bald den Namen wechselte und zu „Klassisk Musikforening“ (‚Verein für klassische Musik‘) wurde). Der Verein veranstaltete drei Konzerte, musste danach aber schließen. Als Dirigent erhielt Langgaard hier Gelegenheit, Werke u. a. von Franz Liszt, Anton Bruckner und Wagner sowie eigene Werke aufzuführen. Noch zu Lebzeiten von Nielsen kritisierte Langgaard öffentlich dessen ästhetisch allesbestimmende Position in der dänischen Musik, und als Nielsen 1931 starb, erklärte er: „Carl Nielsens Betydning bestaar deri at have revet ned, hvad Gade byggede op. Mere mener jeg ikke at kunne sige.“ (‚Carl Nielsens Bedeutung besteht darin, eingerissen zu haben, was Gade aufgebaut hatte. Mehr meine ich nicht sagen zu können.‘)<sup>25</sup>

Langgaard fühlte sich vom Zeitgeist verraten, und sein Leben nahm in den 1930er Jahren eine unglückliche und tragische Wendung: Er verlor den Kontakt zum Musikleben, hörte fast mit dem Komponieren auf und begann, das dänische Musikestablishment zu kritisieren. Er wurde nicht ernst genommen, was schließlich zu seiner Isolation führte. Hinzu kam, dass sich Langgaard eine pathetische Märtyrerhaltung zugelegt hatte, die dazu beitrug, dass man ihn nur umso mehr ignorierte. „Jeg befinder mig i et Rovdyrbur!“ (‚Ich stecke in einem Raubtierkäfig‘), erklärte er 1936 in einem Zeitungsinterview.<sup>26</sup> Ein ermüdender Kampf um Anerkennung rückte in den Vordergrund und beeinflusste seine Musik, die immer stärker den Charakter von Kommentaren und Protesten gegen das mittlerweile herrschende funktionalistische und antiromantische Kunstverständnis annahm.

Zusammen mit einem bescheidenen, lebenslangen Staatsstipendium (ab 1923) sicherte ein Familienerbe Langgaards finanzielle Unabhängigkeit, sodass er ohne Einnahmen mit seiner Gattin Constance (geb. Tetens), die er 1927 geheiratet hatte (das

25 [Rued Langgaard]: „Nordiske Mindeord over Carl Nielsen: Rud Langgaards Bedømmelse (‚Nordische Denkmäler für Carl Nielsen: Rud Langgaards Bewertung‘)“, in: *Dagens Nyheder*, 4. Oktober 1931.

26 Nls: „Et Drama paa Orglet i Frue Kirke“ (‚Ein Drama an der Orgel in der Frauenkirche‘), in: *Berlingske Aftenavis*, 21. April 1936.

Paar hatte keine Kinder), ein bürgerliches Dasein aufrechterhalten konnte. Doch Langgaard wollte kein Außenseiter des Musiklebens sein und bemühte sich viele Jahre hindurch um eine Stelle als Organist in der dänischen (protestantischen) Volkskirche. Doch niemand wollte ihn anstellen.

In der Zeit 1925–1944 ragen nur die Klavierfantasien *I det blafrende Efteraarslygteskær* (‘Im flackernden Herbstlaternenschein’) und *Flammekammerne* (‘Die Flammkammern’) (1930–1937) sowie die etwa zweistündige Orgeltrilogie *Messis (Høstens Tid)* (‘Erntezeit’) (1935–1937) heraus. Bei *Messis*, in dem Langgaard großzügig das gesamte romantische Ausdrucksregister ausnutzt, handelt es sich jedoch um ein zentrales Werk. Langgaard komponiert hier Stimmungen aus seiner Kindheit nach. Er war von dem Gedanken besessen, dass die Jahrzehnte um die Jahrhundertwende für die Kunst ein geistiges ‚goldenes Zeitalter‘ gewesen seien, das unabwendbar seinen eigenen Untergang und die kulturumstürzlerischen Unglücke des 20. Jahrhunderts in sich getragen habe. In diesem Dualismus fand Langgaard nicht nur einen Zusammenhang zwischen der Musik dieser Zeit und dem Schicksal der Menschheit, sondern auch einen Schlüssel zur ‚Musik der Zukunft‘, was so zu verstehen ist, dass jegliche ernsthafte musiksöpferische Tätigkeit ihren Ausgangspunkt notwendigerweise in der romantischen Ausdrucksform haben müsse.

Mit 47 Jahren bekam Langgaard 1940 seine erste und einzige feste Stelle, nämlich als Domorganist im nordschleswigschen Ribe, wohin er mit seiner Frau zog. In der kleinen Provinzstadt hatten Gemeindegemeinderat und Kirchgänger\*innen gewisse Schwierigkeiten mit Langgaard, der provokativ auftreten konnte und keinerlei Einmischung in sein professionelles Gebiet, die Gottesdienstmusik in der Kirche, duldete.<sup>27</sup> Allmählich wurde Langgaard künstlerisch wieder produktiver, während seiner Zeit in Ribe komponierte er u. a. die letzten acht Symphonien, von denen er Nr. 9 und 10 noch selbst hören konnte. Langgaard sendete nämlich in den 1940er Jahre dem Radio viele Kompositionen, wodurch es zu einer Aufmerksamkeit des Rundfunks kam und beide Symphonien in einer Studioaufnahme des Dänischen Rundfunks gesendet wurden. Insbesondere Launy Grøndahl (1886–1960), der Dirigent des Rundfunksymphoniorchesters, setzte sich stark für ihn ein, und mehrere Orchestermusiker\*innen stellten im Radio Kammermusik von ihm vor. Der Rundfunk war praktisch seine einzige Möglichkeit, ein Publikum zu erreichen, weshalb er stark gefühlsbetont reagierte, wenn ein Werk abgelehnt wurde, so als würde damit jedes Mal seine gesamte künstlerische Souveränität und Eigenart desavouiert.

27 Bendt Viinholt Nielsen: *Langgaard versus Laub. Salmesangen i Ribe Domkirke i Rued Langgaards „regeringstid“ 1940–52* (Langgaard versus Laub. Das Kirchenlied im Dom zu Ribe während Rued Langgaards „Regierungszeit“ 1940–1952). Ribe: Taarnborg, 2013.