

PAUL HINDEMITH (1895-1963)

LUDUS TONALIS (KONTRAPUNKTISCHE, TONALE UND KLAVIERTECHNISCHE ÜBUNGEN)

- 1 Praeludium (*Moderato – Arioso, tranquillo – Lento – Solenne, largo*) 3'39
- 2 Fuga prima in C (*Lento*) 3'04
- 3 Interludium (*Moderato, con energia*) 1'17
- 4 Fuga secunda in G (*Allegro*) 1'23
- 5 Interludium (*Pastorale, moderato*) 0'48
- 6 Fuga tertia in F (*Andante*) 2'01
- 7 Interludium (*Scherzando*) 1'06
- 8 Fuga quarta in A (*Con energia – Lento, grazioso – Tempo primo*) 2'22
- 9 Interludium (*Vivace*) 1'14
- 10 Fuga quinta in E (*Vivace*) 1'07
- 11 Interludium (*Moderato*) 0'58
- 12 Fuga sexta in Es (*Tranquillo*) 1'57
- 13 Interludium (*Marcia*) 1'51
- 14 Fuga septima in As (*Moderato*) 1'58
- 15 Interludium (*Molto largo*) 2'49
- 16 Fuga octava in D (*Con forza*) 0'54
- 17 Interludium (*Allegro molto*) 1'27
- 18 Fuga nona in B (*Moderato, scherzando*) 2'16
- 19 Interludium (*Molto tranquillo*) 1'42
- 20 Fuga decima in Des (*Allegro moderato, grazioso*) 1'26
- 21 Interludium (*Allegro pesante*) 1'48
- 22 Fuga in H (Canon) (*Lento*) 2'50
- 23 Interludium (*Valse*) 1'45
- 24 Fuga duodecima in Fis (*Molto tranquillo*) 3'23
- 25 Postludium (*Solenne, largo – Arioso, tranquillo – Moderato*) 3'31



Gesamtzeit 48'40

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH (1906-1975)

24 PRÄLUDIEN OP. 34

- 26 N° 1 C-Dur (*Moderato*) 1'40
- 27 N° 2 a-Moll (*Allegretto*) 0'45
- 28 N° 3 G-Dur (*Andante*) 1'37
- 29 N° 4 e-Moll (*Moderato*) 2'02
- 30 N° 5 D-Dur (*Allegro vivace*) 0'31
- 31 N° 6 h-Moll (*Allegretto – Moderato*) 1'06
- 32 N° 7 A-Dur (*Andante*) 1'09
- 33 N° 8 fis-Moll (*Allegretto*) 0'49
- 34 N° 9 E-Dur (*Presto*) 0'38
- 35 N° 10 cis-Moll (*Moderato non troppo*) 1'26
- 36 N° 11 H-Dur (*Allegretto*) 0'44
- 37 N° 12 gis-Moll (*Allegro non troppo*) 1'09
- 38 N° 13 Fis-Dur (*Moderato*) 1'04
- 39 N° 14 es-Moll (*Adagio*) 2'14
- 40 N° 15 Des-Dur (*Allegretto*) 0'56
- 41 N° 16 b-Moll (*Andantino*) 0'59
- 42 N° 17 As-Dur (*Largo*) 1'57
- 43 N° 18 f-Moll (*Allegretto*) 0'42
- 44 N° 19 Es-Dur (*Andantino*) 1'09
- 45 N° 20 c-Moll (*Allegretto furioso*) 0'41
- 46 N° 21 B-Dur (*Allegretto poco moderato*) 0'40
- 47 N° 22 g-Moll (*Adagio*) 2'02
- 48 N° 23 F-Dur (*Moderato*) 1'19
- 49 N° 24 d-Moll (*Allegretto*) 1'12

Gesamtzeit 28'50

PAUL HINDEMITH (1895–1963)

LUDUS TONALIS

ALLES AM RECHTEN FLECK

Der sparsame Humor des Dmitrij Dmitrijewitsch konnte unwiderstehlich sein: "Ich weiß nicht, ob Sie es wissen, es gab einen Komponisten mit dem Namen Hindemith...". Nun, Schostakowitsch wußte, von wem er hier – nach Überlieferung seines Biografen Krzysztof Meyer – ironisierend redete. Schließlich hatten ihm Strawinsky, Krenek, Bartók und Hindemith "nach dem Studium am Konservatorium die Hände gelöst", als der Petersburger Student "ernsthaft und gründlich die Meister zu studieren begann", von denen er während des Studiums "nur einen sehr schwachen Begriff hatte" ("Mein Schaffensweg", ISWESTIJA, 3. April 1935). Nach Auskunft der "Memoiren" hatte ihn die Pianistin Maria Judina mit der Klaviermusik der westlichen Moderne bekannt gemacht, deren "ungeheurer Einfluss den des ‚Mächtigen Häufleins‘ völlig verdrängte".

Der sparsame Humor des Dmitrij Dmitrijewitsch konnte auch beißend sein: "Das Werk Hindemiths. Es wird publiziert, es gibt Schallplatten. Aber zuzuhören ist nicht sehr interessant." – Wieder ein Aufzeichnung aus den "Memoiren", die ohne nachfolgende Ergänzung ein verzerrtes Bild ergäbe: "Hindemith ist ein echter, ernst-

hafter Musiker und ein angenehmer Mensch. Ich habe ihn ein wenig kennengelernt, als er als Mitglied eines Quartetts Leningrad besuchte. Er machte einen sehr sympathischen Eindruck. Seine Musik war wie er selbst: alles am rechten Fleck, fest gefügt. Das war nicht nur handwerklich gekonnt. Es hatte Stimmung, Sinn und Gehalt. Aber es anzuhören war eine Strapaze. In dieser Musik springt kein Funke über, nein, es sprüht nichts". Tatsächlich war Hindemith mit dem Amar-Quartett auf zwei ausgedehnten Tourneen 1927/28 und 1928/29 durch die Sowjetunion gereist und dem ein gutes Jahrzehnt jüngeren Schostakowitsch begegnet. In seinem Taschenkalender notierte er seine Eindrücke vom sowjetischen Musikleben.

AUF DEM KLAVIER RUMHAUEN

Und das sowjetische Musikleben nahm sehr wohl Notiz von dem komponierenden Bratscher. Noch war die Epoche der ideologischen Scharfrichter nicht angebrochen, doch die Apologeten eines 1933 definierten Sozialistischen Realismus wetzten schon ihre musikästhetischen Messer an kruder Polemik: "Hindemith ist in der Lage [...], sowohl in jugendlicher Unbekümmertheit einen

Foxtrott für die Tanzstunde zu komponieren als auch mit dem ruhigen Blick eines Uhrmachers den hochkomplizierten Mechanismus expressionistischer Spitzfindigkeiten zu entflechten. Er ist imstande, in einsamer Betrachtung lange in einem finsternen, tiefen Untergrund auszuharren, um urplötzlich wieder in einer belebten Straße aufzutauchen. Oder er nimmt seine Zuflucht zu schneidendem Sarkasmus, um sich danach wieder frei und ungezwungen zu fühlen, ganz gleich, ob in einer Nachtbar oder in der schwülen Atmosphäre des kleinbürgerlichen Ballsaales. Doch bei all dieser Hektik entgeht Hindemith keineswegs das unheilvolle Zusammenbrauen elementarer Kräfte im Hintergrund,

so dass die Gesamtstimmung seiner Musik eher düster und ausweglos erscheint: eine dichte Wolkendecke verdeckt den Horizont" (Boris Assafjew in NOVAJA MUZYKA, Sammelband 2/1926). Was hätte der Towarischtsch wohl von einem im Jahr der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution verfassten Brief wie jenem gehalten: "Dann würde ich Himmel und Hölle aufs Papier bringen. Meistens wohl die Hölle... Al fresco! Ich darf gar nicht dran denken, sonst muß ich aufstehen und mit beiden Fäusten auf dem Klavier rumhauen und grölen..." (Brief Hindemiths, geschrieben während des Militärdienstes 1917)?

Hindemith hat in seiner Lehrzeit als junger Geiger und Bratscher viel Bach gespielt. Früh übte er sich an der Solosonate in C, später war es die berühmte d-Moll-Chaconne, die er besonders gern vor Zuhörern "losließ" – so auch als 20-jähri-



ger Bewerber um die Stelle des Ersten Konzertmeisters am Orchester der Frankfurter Oper und der Museumsgesellschaft; selbst Willem Mengelberg, dem der Hanauer für die Stelle viel zu jung erschien, war begeistert. Kompositorisch war Bachs Einfluss auf den jungen Hindemith hingegen eher marginal, von der Idee, nach dem Vorbild der beiden berühmten Köthener Sechserserien ebenfalls unbegleitete Solosonaten für Geige und Bratsche zu schreiben, einmal abgesehen. Auch späterhin lag es nicht in Hindemiths Bestreben, sich auf historische Formen zurückzuziehen; zu sehr war er der "bad boy", Mann des Aufbruchs zu neuen Ufern, zu drängend stellten sich die Fragen der musikalischen Moderne nach dem Ersten Weltkrieg. Dass er auf der Suche nach einer Neuordnung der Töne dennoch am tonalen System festhielt, hat ihn später in der Szene der Neuen Musik zur persona non grata werden lassen.

WENN BACH HEUTE LEBTE

1935 sprach Paul Hindemith von Bach als dem Komponisten, in dem "das Göttliche in der Musik [...] unbegreiflich und unfassbar Klang geworden" sei. Fünfzehn Jahre später, anlässlich der Verleihung des Hamburger Bach-Preises, nannte Hindemith ihn in seiner Rede "den Gipfel musikalischer Größe [...] – uns unerreichbar, aber da

wir ihn geschaut haben, dürfen wir ihn nicht mehr aus den Augen verlieren; er wird uns immer als Richtungsweiser dienen müssen." Und schließlich: "Es ist also dies das Wertvollste, was wir mit Bachs Musik geerbt haben: Die Schau bis ans Ende der dem Menschen möglichen Vollkommenheit." Dass er Bach zeitlebens liebte und verehrte und gar in den Ruf eines würdigen Nachfahren des Thomaskantors geriet, mag allerdings zunächst in einer gewissen Verwandtschaft des "Machers" Hindemith mit seinem "Richtungsweiser" begründet sein, wenn man neben der starken Neigung und Begabung zum Lehren die Fähigkeit betrachtet, offenbar für jedes musikalische Problem eine Lösung finden zu können. Gern zitierte er diese Gemeinsamkeit, um sie in seinem Sinne humorvoll auszuweisen: "Wenn Bach heute lebte, hätte er vielleicht den Shimmy erfunden oder zumindest in die anständige Musik aufgenommen. Vielleicht hätte er auch dazu ein Thema aus dem wohltemperierten Klavier eines für ihn Bach vorstellenden Komponisten genommen" (Vorwort zu RAG TIME).

Abgewandelt machte es Hindemith so: Er hat ein tonales Ordnungssystem erfunden, dessen Ideen in die "anständige Musik" von LUDUS TONALIS aufgenommen und dazu nicht nur ein Thema, sondern das ganze Wohltemperierte

Klavier Bachs genommen – als Anregung, tiefgreifenden Eindruck, Triebfeder. Nie zuvor oder später war er Bach und seiner Musik so nahe gewesen. Bereits in der thematischen Erfindung ist das Vorbild Bachs unüberhörbar. Beide "spielen" auf der Skala ihres tonalen Systems mit unglaublicher kontrapunktischer Virtuosität, für beide standen didaktische Aspekte im Hintergrund, beide Sammlungen vereinen auf schönste Weise technische Meisterschaft mit Phantasie und künstlerischem Ausdruckswillen. Der Anspruch ist hoch, manchmal fast so, dass es beim Zuhören ein wenig weh tut, aber: dass nichts sprühen würde... – Schostakowitschs unbedacht herausgerutschtem Bonmot ist an dieser Stelle entschieden zu widersprechen!

BUCH LEBENDIGER PRAXIS

LUDUS TONALIS – "tonales Spiel" – Theaterstück: "Das Spiel der Töne" – "Schule der Tonalität"? Alle Übersetzungen sind möglich, alle Bedeutungen passend. Nachzugrübeln, welche Hindemith im Sinne hatte, ist kaum sinnvoll, denn wahrscheinlich kannte und meinte er sie alle. Wichtig ist jedoch die Herkunft des erwähnten Ordnungsprinzips für den Zyklus. Die alte funktionale Harmonielehre war damit obsolet geworden, dass ihre Restriktionen für den gewaltigen Zuwachs an verfügbaren Klängen in

der Ära der "Neuen Musik" nicht mehr taugte. Auch Hindemith machte sich auf die Suche nach einer tragfähigen Neuordnung und entwickelte ein System, das auf "natürlichen" Klanggegebenheiten beruhte und dennoch die modernen Zusammenklänge erfassen und in Beziehung zueinander setzen sollte: "Kein eigenbrödlisches modernes Tonsystem – dagegen scharfe Verurteilung aller leichtfertigen melodischen und harmonischen Experimente. Keine Satzstil- lehre [...] – dagegen Zurückführung der allen Stilen gemeinsamen Satzvorschriften auf ihre physikalischen und historischen Grundtatsachen [...] Keine trostlose Sammlung unverständlicher und weltferner theoretischer Aufsätze – dagegen ein Buch lebendiger Praxis [...]" (Brief an Schott). Er stellte es 1937 im ersten Band seines Lehrbuchs UNTERWEISUNG IM TONSATZ vor und ließ ihm fünf Jahre später – inzwischen in die USA emigriert – LUDUS TONALIS folgen.

Und auch LUDUS TONALIS ist ein "Buch lebendiger Praxis" – man nehme nur die von Schott's dankenswerterweise im Reprint heraus-



gegebene kolorierte Druckausgabe, in der sich Hindemith einmal mehr als begabter Zeichner übermütiger Vignetten entpuppt. Er konnte hervorragend zeichnen (ebenfalls sehr empfehlenswert: PAUL HINDEMITH – DER KOMPONIST ALS ZEICHNER) und karikieren (göttlich witzig: die Büsten von Goethe und Schiller!) und tat dies oft und gern. Anlaß für die Illustrationen der LUDI LEONUM war der 50. Geburtstag seiner Frau Gertrud (Sternzeichen: Löwe) im Jahr 1950; auch Paul selbst (Sternzeichen: Skorpion) taucht am Ende der Bildergeschichten auf. Die Hindemiths, seit 1924 verheiratet, konnten zunächst in Nazi-Deutschland bleiben. 1938 emigrierten sie zunächst in die Schweiz, dann in die USA. LUDUS TONALIS entstand zwischen dem 29. August und 12. Oktober 1942 in New Heaven, unmittelbar nach der Sonate für zwei Klaviere, die mit den Fugen im selben Skizzenbuch festgehalten wurde.

Im Untertitel der Originalausgabe STUDIES IN COUNTERPOINT, TONAL ORGANISATION AND PIANO PLAYING (vgl. Titel der Bachschen Sammlung!) sind die wesentlichen Aspekte angesprochen. Hatte Bach seine Sammlung von locker aneinandergereihten Präludien und Fugen "durch alle

Töne und Semitonia" in Dur und Moll geschrieben, um eine Art klingendes Plädoyer für die gleichschwebenden Temperatur zu schaffen, so formte Hindemith eine Reihe von zwölf, durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele verbundenen Fugen zu einem Zyklus von Charakterstücken, der die zwölf Töne der Oktave nach dem Grad ihrer Verwandtschaft anordnet, die sie in seinem neuen Ordnungssystem der UNTERWEISUNG haben. Dass LUDUS TONALIS als geschlossenes Ganzes konzipiert wurde, wird sogar augenfällig, wenn der Notentext des ersten und letzten Satzes – das POSTLUDIUM bildet den notengetreuen Spiegel-Krebs des PRÄLUDIUMS – einfach auf den Kopf gestellt wird! Überdies stellt die vielfältig angelegte Figurations- und Akkordtechnik so etwas wie ein zusammenfassendes Compendium Hindemithschen Klaviersatzes dar.

BEGINNT BEGABUNG ZU TORKELN?

Paul Hindemith war davon überzeugt, dass ein Komponist für seine Hörer da zu sein habe und die originellsten Einfälle umsonst waren, wenn sie von diesen nicht angenommen werden.

Vor allem war er überzeugt, dass "atonale" Musik, die ein "natürliches" Beziehungssystem der Töne übergehe, keine Zukunftschance habe. Tonalität war für ihn eine Prämisse, die ein Komponist nicht außer Acht lassen dürfe; auch "im wildesten Trubel der Klänge" müsse "noch Sinn und Ordnung herrschen". Theodor Wiesengrund Adorno hat in seinem letzten Text über den damals schon toten Komponisten (1968) eine wagemutige Kausalkette geflochten: "Pure, im bedeutenden Sinn unmenschliche Musikalität durchherrschte Hindemith. Seine einzige und allgegenwärtige Sprache war Musik, zu ihr wurde alles in seinen Händen. Das umschreibt das Außerordentliche der Anlage und das Verhängnis. Absolut gesetzt, hatte seine Musikalität sich spezialistenhaft abgespalten von der Kraft der Subjektivität. Diese verkümmerte... Auf nichts gestellt als auf sich, beginnt Begabung zu

torkeln, klammert sich fest ans ihr Auswendige und erstarrt. Wodurch sie mehr zu werden vermag als bloß Begabung, das hat sich zusammengezogen in ihre Fähigkeit zur Selbstreflexion. Die ist unmittelbar eins mit der Kraft des Widerstands. Sie fehlte Hindemith..." – Wirklich? Widerstand wogegen? – "Ich will doch Musik schreiben und keine Lied- und Sonatenformen! Ich bin doch in Dreiteufelsnamen nicht verpflichtet, immer wie in diesen alten Schemen zu denken!" schrieb er 1917 an eine Schweizer Freundin. Und bevor er einen späteren Brief mit dem oft zitierten Motto beschließt: "Wahr sein, echt – das ist das oberste Prinzip!! Punktum!", gesteht er noch: "Ich schreibe ganz, wie es mir passt, und ob das einem Menschen gefällt oder nicht – DAS IST MIR GANZ SCHNUPPE VORDERHAND."



DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH (1906-1975)

24 PRELUDES OP. 34

Schostakowitsch commenced working on his first cycle of piano Preludes just two weeks after completing "Lady Macbeth", i. e. on the 30th of December 1932. By March the 2nd 1933 he had finished the work, and the dates on the Preludes give us to believe that some of the pieces were written in a few hours. No sooner had he finished the last Prelude than he was working on the next score, that of the 1st Piano Concerto, op.38, with trumpet solo.

As a foretaste of the not yet completed Preludes, Schostakowitsch presented the first eight of the cycle to a Leningrad audience on the 17th of January 1933 in the main hall of the Philharmonic Complex. The completed cycle was premiered on the 24th of May in the Moscow Conservatoire, albeit in the small hall.

The Preludes were printed (in 1934 by Musgis in Moscow), performed and arranged: Arthur Rubinstein performed them often and with great pleasure; nineteen of the Preludes were transcribed for violin and piano by Dmitrij Zyganow and remained popular; the E-Minor Prelude was arranged for orchestra by Leopold Stokowski but became even more popular as the film music to Leo Arnschtams "Soja" in an arrangement by Schostakowitsch himself and the Croatian composer Milko Kelemen readapted eight Preludes for small orchestra in the sixties.



DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH (1906-1975)

24 PRÄLUDIEN OP. 34

LANGE WEILE

Es darf als außerordentlich glücklicher Umstand bezeichnet werden, dass dem großen Johann Sebastian Bach mitunter langweilig wurde. So habe er nämlich "nach einer gewissen Tradition, sein Temperirtes Klavier, dies sind zum Theil sehr künstliche Fugen und Präludia durch alle 24 Töne, an einem Orte geschrieben, wo ihm Unmuth, lange Weile und Mangel an jeder Art von musikalischen Instrumenten diesen Zeitvertreib abnöthigte." Das klingt ein wenig nach barockem feuilletonistischen Übermut, ist aber immerhin die lexikalische Aussage des Sohnes von Bachs Schüler Heinrich Nikolaus Gerber (Ernst Ludwig Gerber, HISTORISCH-BIOGRAPHISCHES LEXIKON DER TONKÜNSTLER, 1790)

und damit nicht von vornherein als unseriös abzutun. Nun mag die Entstehung der kleinen "künstlichen" (was so viel hieß wie "kunstvollen") Meisterwerke nicht ausschließlich Bachs "Unmuth" zuzuschreiben sein, auch kennen die Bachforscher mittlerweile allerhand Details zum Reifungsprozeß der beiden Sammlungen, doch ohne eine gewisse "lange Weile" wäre das Bachsche Opus summum des Klavierspiels vielleicht doch nicht zu dem geworden, was es ist: "Das Wohltemperierte Klavier sei dein täglich Brot" (Robert Schumann, MUSIKALISCHE HAUS- UND LEBENSREGELN). Und ohne dieses "täglich Brot" gäbe es diese CD nicht.

Schumanns kategorischer Vergleich geriet nur scheinbar übertrieben. Für Generationen von Organisten, Pianisten und Komponisten wurden Bachs zweimal je 24 Präludien und Fugen (BWV 846-869 und 870-893) zum Gradmesser für kontrapunktische wie interpretatorische Machbarkeit (Bach soll, so zitiert Gerber nachfolgend Hillers Bewunderung, auf dem Pedal Sätze ausgeführt haben, denen manch gestandener Organist manualiter nicht gewachsen war). "Er spielt größtenteils das wohltemperirte Clavier von Sebastian Bach..." berichtete etwa Cramers MAGAZIN DER MUSIK über den dreizehnjährigen Beethoven, nicht ohne das Wunderkind noch um zwei Jahre jünger zu machen. Die Stücklein, von Bach seinerzeit "Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-Begierigen Musicalischen Jugend als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem ZeitVertreib aufgesetzt und verfertiget", wurden über mehr als ein Vierteljahrtausend traktiert, sezirt, kopiert und ungeniert imitiert, instrumentiert, antiquiert interpretiert und versiert verziert – bis hin zu launigen Adaptionen unserer Tage.

ICH SPIELE BACH TÄGLICH

"Das musikalische Genie Johann Sebastian Bach ist einer meiner Lieblingskomponisten. Man kann nicht umhin, seine Musik mit gewalt-

gem Interesse und großen Genuß anzuhören. Eine ganze Reihe Bachscher Werke habe ich mir viele Male angehört. Jedesmal entdecke ich neue und schönere Stellen... In meinem Leben nimmt Bach einen bedeutenden Raum ein. Ich spiele Bach täglich. Dies ist mir zum wahren Bedürfnis geworden. Die tägliche Berührung mit der Musik Bachs ist für mich von großer Bedeutung." Bei nahezu allen Äußerungen Schostakowitschs (hier gegenüber einer DDR-Musikzeitschrift, zitiert nach dem gegenüber Regimes doppelgesichtigen Karl Laux, DIE MUSIK IN RUSSLAND UND IN DER SOWJETUNION, Berlin 1958) ist Vorsicht geboten: ihnen wohnt eine gewisse Ambivalenz inne, denn es finden sich zum selben Thema häufig Zitate, die im sprachlichen Duktus wie in inhaltlicher Fokussierung merkwürdige Kontraste bilden. Ein Beispiel: "Könnten Sie Ihren Lieblingsschriftsteller und -komponisten nennen?" – "Die ewige Frage... Ich halte mich für sehr glücklich, dass ich viele liebe. [...] Und ich glaube, dass jeder Mensch, jeder Musiker in sich eine solche Einstellung erziehen muss. Ich rate das allen wärmstens. Sonst verliert der Mensch manchmal so vieles [...] Jemand hat sogar einmal über mich gesagt – als Vorwurf –, dass ich ein Allesfresser bin, ich ‚fresse‘ sozusagen alle Musik, von Bach bis Offenbach'. Ich sehe das aber für mein großes Glück an. Mir bereiten die große

Musik Bachs und gleichzeitig die Melodien Offenbachs Freude..." (In einem Interview der Zeitschrift MUZYKALNAJA SHISN [MUSIKLEBEN], 1964). Oder aber: "Bach ist eine Erscheinung von gewaltiger kulturhistorischer Bedeutung. Wenn ich von Bach spreche, denke ich nicht nur an seine Persönlichkeit und sein schöpferisches Erbe, sondern auch an den Einfluss, den er auf die nachfolgende Entwicklung der klassischen Musik ausgeübt hat. [...] Dank der tiefen Strenge und der realistischen Objektivität der Ausdrucksmittel wird die Bachsche Fuge für ewige Zeiten den Ausdruck menschlicher Leidenschaften und Charaktere behalten." (Referat zur Festveranstaltung zum Leipziger Bachfest 1950 "Die Welt ehrt Bach" als offizieller Vertreter der Sowjetunion).

Es gilt, den Kern zu finden. Im Falle von Schostakowitschs Bewunderung für Bach kein Problem, doch andernorts finden sich sogar diametral entgegengesetzt lautende Aussagen. Dies hat wohl mehrere Ursachen. Es beginnt bezeichnenderweise mit der kaum mehr als unbekümmert zu bezeichnenden Leichtfertigkeit, mit der Schostakowitschs ursprüngliche Worte im Verlaufe x-facher, multilingual weitgereister Übersetzung wengleich deutlich verfremdet oder gar sinnentstellt so dennoch als Originalzitate weitergegeben werden. Die russische Sprache, der O-Ton eines uns zeitlich so



nahe stehenden und in seinem Lebenslauf zugleich weiter entfernten Komponisten als Bach es gewesen sein mag, dies sind wohlfeile Zutaten, denen redaktionell gern ein wenig aufgeholfen wird. Wer käme auf die Idee, eine gewissenhafte Übersetzung aus dem russischen Original anzustrengen? Fortgesetzt von der Beliebigkeit, mit der, leider, auch an dieser Stelle Zitate aus Zusammenhängen genommen werden, die sich selbst beim Lesen eines kompletten Interviews mit dem Komponisten nicht zwangsläufig herstellen. Kennen wir seinen Gemütszustand, während er mit Funktionären sprach oder sie als Zensoren einer möglichen Publikation vermutete? Oder projizieren wir sie nur, während Schostakowitsch völlig unbekümmert redete? Welche ideologischen Verbrämungen wurden möglicherweise sogar im Nachhinein entfernt bzw. hinzugefügt? Dies alles sind Problemfelder, die sich auf komplexe Weise überlagern und gerade darum (wenn überhaupt erkannt) von der Musikwissenschaft gern gemieden werden. Aber es geht nicht ohne Zitate:

HÖREN SIE DOCH MEINE MUSIK,
DA IST ALLES GESAGT.

Das glaubt ihm jeder, auch wenn der Ausspruch gar nicht von Schostakowitsch selbst käme (tut er aber). Nicht ganz so eindeutig glaubwürdig stellen sich Schostakowitschs "Memoiren" dar, jene umstrittene Sammlung, unter dem Titel ZEUGENAUSSAGE aufgezeichnet und herausgegeben von dem jungen Musikwissenschaftler Salomon Wolkow, der mit Schostakowitsch in den letzten Jahren befreundet war.

Es besteht keinerlei Anlass, an dieser Stelle die fragwürdige Diskussion um deren Authentizität neu zu entfachen, aber die Kontroverse um die "Memoiren" ist symptomatisch für den Umgang mit dem "Problem Schostakowitsch" – einem Problem der Nachwelt. "Die Memoiren mögen authentisch sein, aber vielleicht sagt das Buch dennoch nicht immer die Wahrheit", so bringt es Alex Ross in THE NEW YORKER auf den Punkt, und Richard Taruskin kritisiert – um einiges schärfer – den Disput der falschen Zeugen

mit einem hintergründigen Vergleich: "Der durch die Memoiren hervorgerufene Eifer und die Leidenschaften könnten sich als genauso ver-gänglich wie der Kalte Krieg erweisen."

Anfang April 1986, Moskau, Kremlpalast, VII. Kongress des sowjetischen Komponistenverbandes. Zur Eröffnung, an der auch KPDSU-Generalsekretär Michail Gorbatschow teilnimmt, hält der wiedergewählte 1. Sekretär des Verbandes Tichon Chrennikow ein mehrstündiges Referat. Neben harscher Kritik an der einseitigen Orientierung auf "Beat- und Rockmusik", die die musikalisch interessierte Jugend auf falsche Bahnen lenke und überhaupt sehr schädlich sei, erinnert Chrennikow an Prokofjew und Schostakowitsch, die großen "Klassiker der sowjetischen Musik". Fast vierzig Jahre zuvor – der Verbandssekretär war derselbe – widmete sich der Redner den erwähnten Klassikern in ganz anderem Ton: "Eines der Mittel zur Flucht

aus der Wirklichkeit wurden ‚neoklassizistische‘ Tendenzen im Schaffen Schostakowitschs und seiner Nachahmer; das Wiederaufleben von Intonationen und Techniken Bachs, Händels, Haydns und anderer, die in dekadent-entstellendem Geiste reproduziert werden." (Tichon Chrennikow, "Für ein des Sowjetvolkes würdiges Komponieren", in: SOWJETSKAJA MUSIKA 1/1948). Zu diesen "dekadent-entstellenden Reproduktionen" müssen, wollen wir dem hartnäckig auf dem Chefsessel klebenden Demagogen Chrennikow glauben, auch die 24 Präludien für Klavier op. 34 gezählt werden.

GROTESK – BANAL – TRAUIG – WILD...

Schostakowitsch begann mit der Arbeit an seinem ersten Zyklus von Klavierpräludien laut Autograf bereits zwei Wochen nach Abschluss der "Lady Macbeth", am 30. Dezember 1932, und beendete ihn am 2. März 1933. Die Datierung jedes Präludiums lässt darauf schließen, dass einige der Stücke binnen weniger Stunden entstanden sein müssen. Wenige Tage nach der Niederschrift des letzten Präludiums auf "Breitkopf&Härtels Nr.1, 12-zeilig" füllt sich schon die nächste Partitur mit den Noten für das 1. Klavierkonzert (das mit der Trompete, op. 38). Als Vorgeschmack auf die noch gar nicht fertig kom-



ponierten restlichen zwei Drittel bot Schostakowitsch die ersten 8 Präludien dem Leningrader Publikum am 17. Januar 1933 im Großen Saal der Philharmonie dar. Der komplette Zyklus wurde am 24. Mai im Moskauer Konservatorium uraufgeführt, wozu allerdings nur in den Kleinen Saal geladen wurde. Die Präludien wurden gedruckt (1934 bei Musgis in Moskau), aufgeführt und bearbeitet: Arthur Rubinstein spielte sie gern und oft, unbeeindruckt davon, dass er mit ihrem Vortrag im weitverzweigten Kontrollbereich der Formalismus-Agenten mehrmals heftig ausgepiffen wurde; die Transkription von 19 der Präludien für Violine und Klavier von Dmitrij Zyganow durfte sich anhaltender Beliebtheit erfreuen; das Präludium es-Moll geriet neben dem Vorzug einer Orchesterfassung durch Leopold Stokowski sogar zum Filmstar in Leo Arnschtsams "Soja", wofür es von Schostakowitsch selbst instrumentiert wurde; der kroatische Komponist Milko Kelemen arbeitete acht Präludien in den 60er Jahren für kleines Orchester um.

Zurück zu Bach, zum "täglich Brot". Um vieles bekannter als Schostakowitschs nach dem Quintenzirkel in Dur-Moll-Gruppierung angeordnete Präludien op. 34, in denen er bewusst auf Chopin, Skrjabin, Mahler, Rachmaninow und Prokofjew (z.B. mit einer Paraphrase über dessen "Gavotte" von 1918 im letzten Präludium) zurück-

greift, sind seine 24 Präludien und Fugen op. 87. Hier ist das Vorbild klar: der Zyklus beginnt mit den gleichen Noten wie Bach. Anlass war Schostakowitschs Besuch als offizieller Repräsentant des "großen Bruders" und Ehrenmitglied der Jury zur Bachfeier 1950 in Leipzig. Eine junge Russin gewann beim Wettbewerb mit Bachs Präludien und Fugen den ersten Preis, und Schostakowitsch war erneut begeistert von Bachs Stücken wie von der Darbietung der 26jährigen Tatjana Nikolajewa. Als Schostakowitsch seinen zwischen Oktober 1950 und Februar 1951 entstandenen Zyklus in Leipzig einem Auditorium aus etwa 25 Enthusiasten, darunter Paul Dessau und Max Butting, erstmals vorspielte, bedankte er sich anschließend bei allen Anwesenden mit Händedruck fürs Zuhören. Im Leningrader Glinka-Saal hingegen wird sein Vortrag der neuen Präludien und Fugen wieder von den alten Vorwürfen des Formalismus, der Dekadenz und üblen Kakophonie erdrückt. Erschreckend, mit welch nichts-sagend-abstrusen, stereotypen Sprachgebilden die Ideologen über Jahrzehnte arbeiten konnten, ohne deswegen wechselnde "Feindbilder" neu definieren zu müssen.

Wir erinnern uns an das Jahr 1948: "Schostakowitsch gab auch Beispiele der nihilistisch-zynischen Groteske, die bei den zeitgenössischen

bürgerlichen Künstlern gewöhnlich deren skeptische, innerlich leere und zerbrochene Weltanschauung markiert. Dem Vergnügen am Banalen, Vulgären und Unbedeutenden widmete der junge Schostakowitsch viele Kräfte, hierin den westlichen ‚Meistern‘ der Groteske folgend..." (Tichon Chrennikow, "30 Jahre Sowjetmusik und die Aufgaben der Sowjetkomponisten", Referat zum Komponistenkongress 1948, in: SOWJETSKAJA MUSIK 2/1948) – wie wahr, Genosse Chrennikow, auch die Groteske beherrschte der junge Komponist (vgl. Präludium Nr. 6), auch am Banalen entwickelte er Vergnügen, ja, die Weltanschauung war eine zerbrochene – und Sie haben einen nicht unbedeutenden Anteil daran! "Die sowjetische Repressionsmaschine zerstörte Schostakowitschs Nerven und verkürzte mit Sicherheit sein Leben. Aber man kann auch sagen, der Stalinismus hat sein kreatives Talent eher entfacht als unterdrückt. Seine traurige Strenge, seine wilde Wut, seine programmatisch wiederkehrenden Schlüsselthemen – mit dieser Musik fällt der Komponist sein eigenes Urteil: gegen die staatliche Tyrannei, die Verfolgung der Juden und die Unterdrückung des menschlichen Geistes. Er litt und tat dies kund." (Joseph Horowitz)

Schließlich noch ein Zitat, das mit einfachen Worten die Barrieren zur Zukunft hin über-



springt und eines der seltenen Resümees darstellt, die aus der Verbindung persönlicher Erfahrungen mit dem nötigen Hintergrundwissen positive Neuansätze schaffen. Es stammt von Kurt Sanderling, der als "Nichtarier" 1936 in die Sowjetunion emigrierte, beim Moskauer Rundfunk arbeitete und von 1941 bis 1960 Dirigent der Leningrader Philharmonie war. Dann kehrte er nach Deutschland, in die DDR, zurück. Wenn er Schostakowitsch dirigierte, war der Besuch dieser unvergesslichen Konzerte obligatorisch. Ich habe selbst erlebt, wie er kurz vor der Auf-führung der 15. im Leipziger Gewandhaus 1985 seinen Auftritt abzusagen drohte, sofern nicht dem gedruckten Programmheft ein eiligst her-gestellter Zettel beigelegt würde, der die falschen Darstellungen der Einführung aus Sanderlings Sicht korrigierte – die Leitung des Hauses traf die richtige Entscheidung: "Aber die Stärke seiner Musik wird sich daran messen lassen müssen, wie spätere Generationen, ohne Zeugen der damaligen Zeit zu sein, seine Musik verstehen und – lieben werden."



Alena Cherny was born in the Ukraine in 1967. She started to play the piano when she was five years of age, and continued her studies at the Kiev Conservatoire with Professor Natalia Vitte. Alena Cherny then moved to Germany and first completed her performer's course at the State Academy for Music in Freiburg/Breisgau, where she was taught by Professor James Avery, before attending the Academy of Music in Trossingen for further studies with Professor Michael Uhde in chamber music and vocal (Lied) accompaniment. All of this she passed with distinction...

Alena Cherny then attended Master Classes with András Schiff before taking part in a multitude of international competitions. In 1991 she was a finalist in the Clara Haskil Concours in Vevey (Switzerland).

Alena Cherny was soon fulfilling a busy concert schedule in renowned cultural centres throughout the world, making a name for herself at the same time on the chamber music scene as the partner of Gidon Kremer, Maria Becker and many more.

Alena Cherny has made several extremely successful radio and television productions as well as continually extending her increasingly popular discography - also available on the Valve-Hearts label: Johann Sebastian Bach INVENTIONEN & SINFONIEN (V-H 1999).



Alena Cherny wurde 1967 in der Ukraine geboren und begann im Alter von fünf Jahren Klavier zu spielen.

Nach dem Studium am Konservatorium in Kiev folgten ein Solistenstudium an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg/Breisgau sowie ein Studium der Kammermusik und Liedbegleitung in Trossingen. Beide Examen schloss sie mit den bestmöglichen Auszeichnungen ab. Mehrere Meisterkurse bei András Schiff, die Teilnahme an internationalen Wettbewerben – wobei sie Finalistin bei Clara Haskil war – und ausgedehnte Konzertreisen führten Alena Cherny schon früh in die europäischen Kulturzentren. Sie gastierte mehrfach beim internationalen Kammermusikfest in Lockenhaus und konzertierte bei den Musiksommern in Gstaad und am Zürichsee.

Als Kammermusikpartnerin von Gidon Kremer, Gérard Caussé, Maria Kliegel und Maria Becker hat sich Alena Cherny einen Namen gemacht, ihre Radio- und Fernsehproduktionen mit dem Schweizer Rundfunk in Zürich waren äußerst erfolgreich.

Bei Valve-Hearts ist Alena Cherny außerdem erschienen mit der Produktion V-H 1999: Johann Sebastian Bach "INVENTIONEN & SINFONIEN".

VALVE-HEARTS

Eine Philosophie, die konsequent auf schönen Klang ausgerichtet ist.

Die BÜRKI-KUGEL ist das Herzstück der Aufnahmetechnik. In Verbindung mit Röhrenmikrofonen und Röhrenmikrofonverstärkern schafft sie ein optimales Klangbild.

Hören pur: Wir verzichten weitestgehend auf elektronische Manipulation, wie z.B. künstlichen Hall, Filterung und Dynamik-Kompression. So bilden unsere Produktionen den natürlichen Raumklang ausgewählter Kirchen, Konzertsäle und anderer interessanter Räume ab.


Das Hören wird wieder zum Erlebnis!

Bei der vorliegenden Aufnahme verwendeten wir zwei BRAUNER VM1 Röhrenmikrophone an der BÜRKI-KUGEL. Das Mikrophonsignal wurde in unmittelbarer Stativnähe verstärkt und anschließend mit einem ENTEC 20 Bit 64x Oversampling A/D-Converter digitalisiert.

Aufgenommen im August 2001
im Radio Studio Zürich, Schweiz

Tonmeister Musik: MARTIN FROBEEN
Tonmeister Technik: GÖTZ BÜRKI

Flügel und Flügelbetreuung:
URS BACHMANN, CH-Wetzikon

Illustrationen: TATJANA DRIESSEN (nach den Originalzeichnungen von Paul Hindemith)
Grafische Gestaltung:  TATJANA DRIESSEN

Produziert von Valve-Hearts Musikproduktion
Vertrieb: Valve-Hearts Distribution
Martin Frobeen & Götz Bürki
Stolberger Str. 3, 50 933 Köln
Fon: ++49 (0) 2 21-954 58 11
Fax: ++49 (0) 2 21-954 58 10
e-mail: info@valve-hearts.com
Internet: <http://www.valve-hearts.com>

© & © 2002 Valve-Hearts
V-H 3002



Es war einmal ...

Scheherazade hätte bereitwillig Überstunden gemacht. Wie im Traum wäre die tausendundzweite Nacht verfliegen. Allein, es war noch nicht ausgedacht noch aufgeschrieben, das kostbarste aller Märchen unterm irdischen Baldachin. Erst 1200 Jahre später gab der Vater eines jungen Springinsfeld, der meinte, Schriftsteller werden zu müssen, gutmütigerweise dieses Kleinod mit einigen anderen Märchen als „Jungbrunnen. Neue Märchen von einem fahrenden Schüler“ heraus. Moment mal – auch Sie kennen es nicht? Sagt Ihnen der Name Funzifudelchen rein gar nichts? Und Muffel der Erste? Oder Wellindchen? Lillabullero? Nein? Oje, dann wird es aber Zeit, das Geheimnis (ja, es blieb verborgen) um das Märchen aller Märchen zu lüften, so lieb, so zauberhaft, so zerbrechlich, ein rechtes Märchenmärchen. Und das beginnt so (halten Sie sich fest!):

„Es war einmal ein kleiner guter König, der hieß Muffel der Erste, ein gar leutseliger Herr, der wenn er spazieren ging, vor Jedem, der ihn grüßte, seine goldene Krone abnahm. Weil er aber erschrecklich viel Zeit übrig hatte, schaffte er sich einen ganzen Marstall der allerschönsten Steckenpferde an und lebte nach dem Grundsatz: Man muß das Angenehme mit dem Angenehmen zu verbinden wissen. Morgens früh zog er eine kleine Maschine auf, die an seinem Bett stand; das war die sogenannte Staatsmaschine, und die sorgte dafür, daß die Regierung ihren gehörigen

Genang nahm. Dann ging Muffel der Erste in seinen Marstall, ließ sich irgend ein Steckenpferd satteln und ritt den lieben langen Tag darauf herum, daß es so eine Art hatte ...“

Derart putzig nimmt auch das weitere Geschehen seinen ganz und gar entzückenden Verlauf in Paul Heyns Märchen *Fedelint und Funzifudelchen* von 1847 (erschienen 1850). Der vorerst ledige Muffel „hagestolziert“ hier und „überlegt aus Leibeskraften“ dort, will im gegebenen Kontext „den Künstler in seiner Eigenthümlichkeit nicht beschränken“, findet sein Liebchen Rapudanzia und liebt sein Töchterlein Funzifudelchen. Der alte verrückte Kapellmeister, Kantor und Organist Bratsche erscheint, führt wunderliche Reden und versucht, wild gewordene Waldteufel in c-Moll umzustimmen. Es taucht – ganz ohne Fischschwanz – die Nixe Undula auf, die sich in ihrer Jugend gern in ihr „Schmollwinkelchen“ zurückzog, nach einem enttäuschten Tachtelmechtel späterhin allerdings in furchtbarem Zorn auf Theophilus Sutorius, Professor der Philologie und Nixologie, entbrennt. Der Franz fidelt und trällert derweil ohne Unterlass ein gar lustiges Couplet („Will mich ein Harm beschleichen, ich weiß wohl, was ich thu; ein Liedlein thu ich streichen und sing mir eins dazu“), während sein Bruder, der brave hübsche Student Fedelint, ein Liebeslied nach dem andern in den Wald schickt.

Drei dieser Lied-Gedichte Fedelints aus unserem Märchen fanden Eingang in Robert Kahns Liederzyklus op. 46 (die anderen vier



FOTO: PRIVAT

Besprechung der Erstausgabe von Kahns Klavierquartett

entstammen den anderen Geschichten der „Jungbrunnen“-Sammlung): „In der Mondnacht, in der Frühlingsmondnacht gehen Engel um auf leisen Sohlen“, „Wie bin ich nun in kühler Nacht im Wald herumgestrichen!“ und „Es geht ein Wehen durch den Wald, die Windsbraut hör ich singen“. Sicherlich

beeinflusst von Brentanos Märchenwelt, hat Heysse als junger Student und Babysitter bei Franz Kugler die fantasiereichen Märchen für die Kinder des Hauses erdacht und aufgeschrieben. Ein Schatz, der da wiederentdeckt werden will.

Das Märchen von der Suche nach dem musikalischen Schatz dieser CD aber beginnt mit einer Frage: „Modern? Ist denn zeitgenössische und moderne Musik identisch? [...] Wenn im Jahre 2000 jemand rückschauend versuchen wird, den musikalischen Zeitgeist von 1919 einzufangen, wird er ihn schwerlich zu finden glauben in den warmblütigen, innig melodischen ungekünstelten Jungbrunnenliedern Robert Kahns.“ Mit diesen Worten traf Walter Hirschberg (*Signale für die Musikalische Welt*, 1919, Nr. 45) einerseits den Nerv seiner Zeit mit ihrem mitunter ratlosen Echo auf unterschiedlichste musikalische Entwicklungslinien, andererseits suchen wir nach 100 Jahren möglicherweise weniger den Zeitgeist einzufangen, als vielmehr eine Musik zu hören, die ihren Zauber ungeachtet aller denkbarer Bewertungsmaßstäbe freizusetzen weiß. Und genau dies finden wir bei Robert Kahn, dem seit seiner prägenden Begegnung mit Johannes Brahms 1886 allenthalben der Brahms-Spiegel vorgehalten wurde. Insbesondere aber finden wir, die wir den Vergleich mit Brahms womöglich nicht suchen wollen, drei in ihrer Faszination ganz unterschiedlich geprägte Werke des Berliner Komponisten.

Beginnen wir hübsch der (werkchronologisch korrekten) Reihenfolge der Aufnahmen nach mit Kahns Klavierquartett a-Moll op. 30, denn „wer Kahn wirklich kennenlernen will, der soll zu diesem Klavierquartett greifen, das sich auch frei von jeder Sentimentalität hält“ (Wilhelm Altmann: *Handbuch für Klavierquartettspieler*, 1937). Nach dem ersten Quartett (h-Moll op. 14 von 1891) und einem 1894 erwähnten, allerdings verschollenen A-Dur-Klavierquartett, vor seinem letzten Stück der Gattung (op. 41 in c-Moll von 1904), entstand Anfang 1899 das Opus 30 a-Moll im Zenit von Kahns kammermusikalischem Schaffen und wurde alsbald in der Berliner Singakademie zum ersten Mal dar- geboten: „Es kann nicht genug anerkannt werden, daß das Halir-Quartett in jeder seiner Matineen dem Publikum die Bekanntheit neuer Werke lebender Komponisten vermittelt. So hörten wir am letzten Sonntag [...] ein noch ungedrucktes Klavierquartett in A moll von Robert Kahn [... Es] ist eine vornehme, ernste Arbeit. Besonders gefiel mir der erste Satz, der in Hinsicht auf die Erfindung ohne Zweifel am höchsten steht. Die übrigen Sätze sind thematisch weniger interessant, zeigen aber auf's Neue, daß der Komponist den Kammermusikstil völlig beherrscht. Herr Kahn führte selbst den Klavierpart aus. Der Beifall war auch bei diesem Werke ein sehr lebhafter.“ (Peter Raabe, *Allgemeine Musikzeitung* vom 3. Februar 1899)

Die Rezensenten der Druckausgabe (Oktober 1899) und der folgenden Aufführun-



Robert Kahn mit seinen Töchtern
Irene und Hanna

gen – Berlin 1901, Magdeburg 1902, Berlin 1905 (mit Kahn und drei Künstlerinnen des Wietrowetz-Streichquartetts), später etwa Düsseldorf 1911 – berichten alle vom großen Beifall, den das Stück erhielt, scheinen sich jedoch irgendwie darauf geeinigt zu haben, dies allein einer gewissen „Frische“ der Erfindung zuzuschreiben, die sie dem ansonsten nicht näher charakterisierten Quartett immerhin zubilligten. Nur wenige der Kritiker – Nomen est omen – widmen sich den Vorzügen des Klavierquartetts und erkennen seine Eigenarten, etwa in der motivisch-thematischen Verknüpfung der Charaktere von Haupt- und Seitenthema bereits in der Exposition des Hauptthemas. „Das Werk ist eine beachtenswerthe Ton-

schöpfung, von gebildeter Künstlerhand gesetzt“, lobt der Redakteur der *Signale für die Musikalische Welt* die Erstausgabe (21. Oktober 1899), und Max Chop spricht Jahrzehnte später in seiner Kahn-Biografie von „konzisem Ausdruck, frischer Eingebung und kühner Leichtigkeit des architektonischen Aufbaus“. An dieser Stelle seien zumindest das beachtliche Ohrwurm-potenzial der Themen und die – wie häufig bei Kahn – überrassende Schlussfloskel ergänzt.

Rund ein Vierteltausend Sololieder hat Robert Kahn umfangreiches Liedschaffen hervorgebracht, darunter insgesamt 21 Vertonungen auf Gedichte von Paul Heyse, die zum großen Teil innerhalb des ersten Jahrzehnts nach 1900 entstanden. Dass er mit seinem Zyklus *Sieben Lieder mit Klaviertrio nach Paul Heyses „Jungbrunnen“* op. 46 von 1906 nicht etwa die italienischen oder spanischen Lieder des „Wiederentdeckers Italiens“ Heyse, sondern dessen jugendliche Märchenfantasien vertonte, mag vielleicht schon mit der Anwesenheit von damals zwei Töchtern im Alter von 2 und 5 Jahren bei den Kahns erklärt sein (das dritte, die Großmutter der beiden Streicherinnen dieser Aufnahme, sollte just im Entstehungsjahr der Lieder die Familie komplettieren!). Die Entscheidung, sich in diesen Kompositionen ganz auf die Melodie und musikalische Grundstimmungen zu verlassen, die durch die kammermusikalische Begleitung zwar aufs Allerschönste mitgetragen, nicht jedoch – wie in zunehmendem Maße bei den späte-

ren Liedvertonungen – maßgeblich mit eigenen thematischen Impulsen versehen wird (Steffen Fahl sieht hierin „eine Art literarisch motiviertes häusliches Erbauungslied“), könnte wiederum auf eine Episode zurückzuführen sein, die Kahn möglicherweise tiefer in der Feder steckte, als ihm selbst bewusst war und bei der er von keinem Geringeren als „Übervater“ Brahms einen ordentlichen Rüffel bekam. Aus Kahns Erinnerungen:

„Eines Abends sah er, daß aus meiner Rocktasche ein Manuskript hervorguckte. Es waren Lieder, die ich im vergangenen Jahr [1885] geschrieben, sie taugten nicht gerade viel, gefielen mir aber damals noch ganz gut. Er ließ sie sich geben, las sie durch und brummte zum Schluß nur: Hm, die müßte man sich mal von einer schönen Frau vorsingen lassen. – Ich war etwas verduzt, verstand nicht gleich, was er damit sagen wollte, und beging die Ungeschicklichkeit [etwas] darauf zu erwidern“ – Worauffhin Brahms die Liedern vollends und „ziemlich grausam“ zerpfückte, insbesondere eine leidenschaftliche Komposition, bei der Kahn sich „in so eine Rage hineingeredet“ habe. Was Letzterer hinfort höchstwahrscheinlich zu vermeiden suchte.

„Ueber den Lieder-Abend von Susanne Dessoir wäre an Neuem nicht viel zu sagen, hätte er nicht die Bekanntheit mit einem noch ungedruckten Lieder-Zyklus Jungbrunnen von Robert Kahn, vermittelt“, schrieb die *Allgemeine Musikzeitung* am 9. Februar 1906 zur Premiere in Berlin. Eine stolze

Anzahl weiterer Aufführungen bis in die zwanziger Jahre sollten folgen; die Sängerin Susanne Dessoir nahm die *Jungbrunnen*-Lieder in ihr ständiges Repertoire auf und war damit äußerst erfolgreich. 1911 widmete sich Georg Vollerthun in der *Allgemeinen Musikzeitung* den sieben Liedern mit recht harschem Urteil: Sie seien „sehr ungleich“, die ersten zwei empfände er als „natürlich und frisch“, das dritte schien ihm das „stimmungsvollste und zugleich einzige zu sein, das vollauf den sonst nicht immer verständlichen Begleitungsapparat rechtfertigt“. Die anderen seien bedeutungslos, ja „außerordentlich süßlich“, auch dünkte es ihn, als sei „die Singstimme [...] in den meisten Liedern nicht sehr charakteristisch behandelt“. Der Verdacht drängt sich auf, dass nicht allein Vollerthun, der später eine stramme nationalsozialistische Karriere hinlegen sollte, im Falle der Werke des Juden Robert Kahn bereits in dieser Zeit mit politisch eingetübtem Urteilsvermögen argumentierte.

Dem Märchen-Dichter Paul Heyse gebührt das letzte Wort, mit einer Episode aus seinen *Jugenderinnerungen*, dort in Zusammenhang mit den Berliner Kontakten zu den Mendelssohns (Heyse war Stammgast der Sonntagskonzerte in Fanny Hensels Gartensaal): „Robert Griepenkerl, der Verfasser des Robespierre, erzählte eines Abends [...], er habe neulich mit Mendelssohn einen ganzen Morgen lang disputiert und ihm zu beweisen gesucht, jede Zeit habe das Recht, eine neue Kunst hervorzubringen und sie für die

alleinseligmachende zu halten. Felix habe das nicht zugeben wollen, doch ohne sich weiter auf eine Widerlegung einzulassen, immer nur gesagt: Was scheen is, is scheen!“ – Dem können wir, wenn wir die Lieder dieser Aufnahme hören, nicht lediglich beipflichten. Denn das ist nicht nur scheen, sondern jetzt, da uns der Name Funzifudelchen flüchtig geläufig, darf es uns geradewegs als märchenhaft scheen erscheinen ...

Robert Kahns späte *Serenade für Streichtrio* a-Moll, sein im Mai 1933 abgeschlossenes letztes Kammermusikwerk, folgt in ihren drei Sätzen einem kontrapunktisch und satztechnisch hochambitionierten Stil, pendelt zwischen imitatorischen Raffinessen, harmonisch sich immer enger verdichtenden Rückungen, grazios-zauberhaften Pizzicato-Momenten, spukhaften Passagen im Vivace-Mittelsatz und in den Variationen über ein 29-taktiges Thema, mit denen der dritte Satz ziemlich genau die Hälfte der zwanzigminütigen *Serenade* für sich beansprucht. Das Werk scheint als eine Art Lebens- und Schaffens-Retrospektive die ganze Spanne von 40 Jahren überbrücken zu wollen, die Robert Kahn in Deutschland als Komponist gewirkt hat, die Endlichkeit jenes Lebens längst vorausahndend, nun ihrer sicher. Wir hören Klänge und Phrasen, die eine Brahms-Reminiszenz geradezu provozieren, hören Melodien wie aus frühen Tagen hervor- und ins Heute geholt. Über allem schwebt ein Hauch Wehmut, die in einem ergreifend unpathetischen Abgesang wie ein kleines

Segelboot am Horizont dahinschwindet und das Werk und diese Aufnahme beschließt.

Mitte März 1933 schrieb Robert Kahn an Irmgard Leux-Henschen: „Ich habe inzwischen ein Streichtrio geschrieben, zu meiner eigenen Freude und der eines engeren Freundeskreis – denn meine Rolle als Komponist habe ich natürlich in Deutschland einstweilen ausgespielt.“ So mag das Werk, das bis heute nicht gedruckt vorliegt, in jenem Jahr im Rahmen eines kleinen Festivals erklingen sein, das um den Komponisten



FOTO: PRIVAT

in seinem Haus im Mecklenburgischen veranstaltet wurde: „[...] und hier wartete das ganze Haus voller Gäste mit gezückten Instrumenten auf mich! Wir hatten ein richtiges dreitägiges Musikfest mit Kammermusik und Gesang“, berichtete er aus Feldberg. „Unser Haus liegt völlig einsam am Rand eines schönen Waldes, 20 Min. von dem kleinen Städtchen entfernt, das man von Neustrelitz mit einem Bimmelbähnchen in ¾ Std. erreicht.“

Dass es Robert Kahns Urenkelinnen Rahel und Sara Rilling sind, die wir auf dieser CD mit Violine und Viola vernehmen können, ist sicherlich kein Geheimnis mehr. Dass allerdings im Geburtsjahr seines Schwiegeronkels Helmuth Rilling bei den Kahns ein Kammermusikfestival mit Gesang veranstaltet wird, während ein Menschenleben darauf die beiden Nachfahrinnen ein ebensolches im schwäbischen Hohenstaufen ins Leben rufen, um dort mit Freude und Freunden auch die Musik Kahns aufzuführen: Das könnte schon fast den Eindruck erwecken, es wolle einem jemand ein Märchen erzählen. Nun hielt sogar am Fuße des Hohenstaufen einstmals ein „Bähnchen“ namens „Josefle“, das zwar dampfgepiffen und später gehupt, nie aber gebimmelt hat wie das Neustrelitzer, dafür heißt aber Kahns Urenkel Joseph ...

Aus dem Buch von Steffen Fahl (1998), der als erster Zugang zum bis dato in Kahns Reisekoffern verborgenen musikalischen Nachlass erhielt, erfahren wir, dass Robert Kahn in seinem „Haus Obdach“ (heute eine Jugendherberge) auf dem Ziegenberg im kleinen mecklenburgischen Feldberg vor dem Zugriff der Nazis vorerst geschützt war (seine jüdische Herkunft war dort nicht bekannt), sich jedoch nach den Ereignissen vom Spätherbst 1938 entschloss, Deutschland zu verlassen, um die verbleibenden zwölf Jahre seines Lebens in England zu verbringen. Hier haben ihn die fünfjährige Martina (Mutter von Rahel und Sara) und ihr Bruder Gottfried Greiner 1950 „mit abenteuerlichen Papieren



FOTO: HOLGER SCHNEIDER

*Hohenstaufen Ensemble: Rahel Rilling, Michael Nagy, Dávid Adorján, Paul Rivinius,
Sara Rilling und Julia Wagner (v. l. n. r.)*

von Leipzig aus“ einmal besucht, können sich aber lediglich „an einen schönen langen Bart und viel Schokolade“ erinnern.

Es war einmal, in Hohenstaufen ... Glücklicherweise noch lange nicht zu Ende erzählt ist das moderne wahre Märchen vom kleinen guten Kammermusik-Festival allda, welches überdies mit dem Vorzug eines alljährlichen Happy Ends ausgestattet ist. Im Festival-September 2012 und an dieser Aufnahme – entstanden im Anschluss an das Festival – wirkten mit: Die schöne Fee Julianimata, Prinz Michaellegantis der Einzige, Pater Pauli Pianissimus, die reizende Nixe Rafidhelinchen, die edelmütige Saraviolara und

der schmucke Haudegen Dávidello. Sie alle leitete dabei Muffels Grundsatz „Man muss das Angenehme mit dem Angenehmen zu verbinden wissen“. Ach ja, und wie ging nun unser Märchenmärchen aus? Wie es ausgehen musste: „Und da fingen Fedelint und Funzifudelchen auch an zu tanzen und tanzten einander in die Arme, und dann war Alles vorbei, und diese Geschichte auch.“

Holger Schneider



amarcord

Rastlose Liebe

Wolfram Lattke — *Tenor*

Martin Lattke — *Tenor*

Frank Ozimek — *Bariton*

Daniel Knauff — *Bass*

Holger Krause — *Bass*



ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

01 Rastlose Liebe _____	2:51
02 Die Minnesänger _____	1:21
03 Die Lotosblume _____	1:58
04 Frühlingsglocken _____	3:55

aus: Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang op. 55 (1840)

CARL STEINACKER (1785-1815)

05 An den Mond * _____	2:55
06 Die Hoffnung * _____	2:58
07 Sehnsucht * _____	3:08

aus: Sieben Gesänge für vier Männerstimmen op. 11 (1815)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847)

Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor op. 50 (1840)

08 Türkisches Schenkenlied MWV G 25 (1838) _____	3:53
09 Der Jäger Abschied MWV G 27 (1840) _____	2:57
10 Sommerlied MWV G 19 (1837) _____	1:58
11 Wasserfahrt MWV G 17 (1837) _____	2:16
12 Liebe und Wein MWV G 26 (1839) _____	2:57
15 Wanderlied MWV G 28 (1840) _____	4:26

HEINRICH LEBERECHT AUGUST MÜHLING (1786-1847)

14 Gesellschaftslied * _____	3:20
15 An's Liebchen * _____	1:24
16 Abendlied * _____	3:19

aus: Zwölf Lieder für vier Männerstimmen op. 56 (1824)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

17 Weihgesang MWV G 9 (1832) * _____	3:55
--------------------------------------	------

ROBERT SCHUMANN

18 Die Rose stand im Thau _____	2:18
---------------------------------	------

19 Zürne nicht des Herbstes Wind _____	1:15
20 In Meeres Mitten ist ein off'ner Laden _____	2:14
aus: Ritornelle nach Friedrich Rückert in canonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang op. 65 (1847 / 1849)	

CARL FRIEDRICH ZÖLLNER (1800 -1860)

21 Der Speisezettel _____	2:45
Ein Scherz für Männerstimmen (1841)	

HEINRICH AUGUST MARSCHNER (1795 -1861)

22 Testament _____	2:15
aus: Trinklieder op. 95 (1857)	
25 Liebeserklärung eines Schneidergesellen * _____	5:46
aus: Sechs Gesänge op. 52 (ca. 1850)	

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

24 Ständchen MWV G 24 (1859) [op. 75/ 2] _____	5:12
aus: Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor (1849)	
25 Im Süden MWV G 20 (1857) [op. 120/ 5] _____	1:56
26 Zigeunerlied MWV G 5 (1820er Jahre) [op. 120/ 4] _____	2:17
aus: Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor (1875)	

ADOLF EDUARD MARSCHNER (1810 -1853)

27 Ständchen _____	5:52
--------------------	------

GESAMTSPIELZEIT _____	74:15
------------------------------	-------

*** Erstaufnahmen**

Anmerkungen: Die angegebene Entstehungszeit (sofern ermittelt) bezieht sich auf die Erstausgabe; bei Abweichung ist das Jahr der Entstehung zuvor bzw. beim Einzeltitel genannt. Die unter MWV genannten Werkbezeichnungen beziehen sich auf die 2009 bei Breitkopf & Härtel erscheinende Publikation: Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV), Studien-Ausgabe von Ralf Wehner, Wiesbaden/Leipzig/Paris 2009.

VORREDE. In Leipzig stecken sie doch alle unter einer Decke! Schumann und Mendelssohn – klar, wie die Kletten! Die Schumanns im Rosental, kurze Rast beim Schweizer Zuckerbäcker, wo bereits Heinrich Marschner und sein Dichter Herloßsohn sitzen, um abends im »Tunnel über der Pleiße« zu palavern und zu singen; dorthin kommt zumindest einmal auch Mendelssohn und berichtet über »Pasteteig, wo gar nichts drin steckte, und ebensolche Reden«. Mendelssohns alter Freund Goethe tollt vormals im »Silbernen Bären« in Leipzig mit zwei Kupferstecher-Töchtern herum, deren eine später die Mutter von Theodor Körner werden wird, welcher wiederum der Dichterfreund jenes Carl Steinacker in Wien ward, der lieber gar nicht erst Leipziger Buchhändler werden mag. Auch Eduard Marschner bleibt nur ein Jahr als Student bei der Juristerei, Heinrich Marschner verdankt Thomaskantor Schicht »alles« und hängt eine Laufbahn als Jurist an den Nagel, deren einer Mendelssohn nach eigener Aussage einmal habe werden wollen, Zöllner folgt ebenfalls Schichts Rat und schmeißt das Theologiestudium hin, er wie Mühling waren Thomaner, für die auch Mendelssohn ein weites Herz hat und ihnen zumindest einmal »eine Torte mit Eingemachtem aller Art [...] mit vier Flaschen Wein« schicken lässt (den Sopransängern, wohlgemerkt!) – So, das reicht!

Dass ein Spaziergang durch das musikalische Leipzig der Romantik kein betuliches Lustwandeln von einem zum andern Ende der Promenade werden würde, war auch den Sängern dieser Aufnahme von vornherein klar. Doch sie haben mit rastloser Liebe gesucht und gefunden,

gesungen und gerungen um eine Auswahl, die letztlich ganz »amarcorde Herz und Geschmack« trifft. Neben weithin bekannten Liedern, denen sie mit ebenso frischem wie künftigen Gestaltungswillen mancherlei neue Nuancen entlockt haben, finden sich acht der kostbaren Titel erstmalig auf CD, darunter auch ein Männerchor von Mendelssohn!

Allein dies erfordert, wie es sich für kleine feine Weltpremierer gehört, einen gewissen Anspruch an jene Texte, die das neu zu Hörende möglichst verständnisvoll und verständlich begleiten sollen. Hinzu kommen all die wundersamen Verwicklungen zwischen den kleinen und großen Pfaden, auf denen sich die Künstler in der Leipziger Landschaft begegneten oder verfehlten, ein kleines Netzwerk mit großen Folgen für manchen der Spaziergänger wie für seine Einfälle. Einige von ihnen, den Steinacker Carl, Herrn Mühling oder den Adolf Eduard Marschner, kennen Sie vermutlich noch gar nicht.

Nun denn, dies ist ein Leipziger Spaziergang mit einem Leipziger Ensemble und siebenundzwanzig Stücken von sieben Leipziger Tonkünstlern. Folgerichtig ist dies auch ein Leipziger Büchlein von einem Leipziger im Herzen, und das ist ein wenig praller als sonst und auch ein wenig ausführlicher. Nicht jedes Opus kommt dabei zu seinem Recht, auch wenn hier und da ein musikalisches Pflänzchen etwas näher beschaute, wengleich niemals akademisch zerpfückt wird. Alles wurde eigens für dieses Booklet erkundet und mit dem Kolorit der originalen Briefauschnitte und Zeitungskommentare versehen, deren etliche erst nach ordentlichen Kraxeleien auf die kleinen Hügelchen in und um Leipzig gefunden

wurden. Alles in allem wirklich kein gemütlicher Spaziergang, aber einer mit Gemüt, geeignet für launiges Lauschen auf die Töne rastloser Liebe in amarcord Stimmen. Folgen hiermit in lose geordneter Reihung allzumal sieben rastlose Streifzüge durch sieben liebenswerte Leipziger Lebensläufe auf einen Streich.

Heute, den 2. Februar,
Concert im Saale des Schützenhauses.
 Das Nähere belegen die gedruckten Programms.
 Anfang 3 Uhr. Das vereinigte Stadtmusikkor.

Heute Concert auf dem Thonberge.

Heute Concert in der Oberschenke zu Gohlis.

Heute Concert im großen Kuchengarten.
 Auch ist frischer Pfannkuchen von ganz
 frischen Pfannkuchen, Johannisbeere und Kirsch-
 kuchen zu haben: und alle Tage frische Pfannkuchen.

Heute, Sonntag, Concert in Stötterts,
 wobei außer Stolle Pfannkuchen mit verschiedener Fülle.
 Schilze.

Der Weg dahin über die Fäher ist heute weniger, als vor über den
 Fäher, zu empfehlen.

Leipziger Waldschlösschen.
 Heute, Sonntag den 2. Februar, findet im neuen
 Saale Concert, so wie im alten Saale Tangemusik statt.
 Leipzig

Kaffeehaus zur grünen Schenke.
 Weizen, den 3. Februar, Schachschiff.

Leipziger Tageblatt und Anzeiger, 2. Februar 1840

Nach mehrmonatiger Schaffenskriese, mitten in seinem »Liederjahr« 1840 schreibt ROBERT SCHUMANN plötzlich Gesänge für Männerstimmen. Bis heute weiß niemand genau, warum. Die fruchtbaren Chorjahre in Dresden liegen in der Zukunft, eine direkte Ver-

bindung zum Leipziger Männergesang ist nicht bekannt. Andererseits: Hat er etwa während der »Schaffenskriese« dumpf vor sich hin gebrütet oder im Fluge des »Liederfrühlings« wie besessen im grünenden Rosental vor sich hinkomponiert? Nein: Er war eine öffentliche Person und mit aufreißendem »Multitasking« an seiner Zeitschrift eigentlich voll ausgelastet, daneben als Redakteur und Korrespondent für weitere Gazetten befasst. So bekam er folgerichtig Anregungen aus unterschiedlichsten Richtungen und wird über die Neuigkeiten der Chormusik besten informiert gewesen sein.

Die Lieder op. 53 entstanden im Februar 1840 möglicherweise in Reaktion auf eine Debatte, die in der von Schumann redigierten *Neuen Zeitschrift für Musik* über die Bewertung des Männergesangs entbrannte. Diesen und weitere Gründe vermutet der Schumann-Kenner Thomas Synofzik in seinen außerordentlich lesenswerten Artikeln. Auch als heiter-ironische Experimente, gleichsam Ventil für die aufreißenden Geschehnisse um den nahenden Prozess mit Friedrich Wieck, sind sie datierbar, zumal der Humor eine ausgezeichnete Rolle spielt. »Dem eigentlichen Dr. K Stein« sind die Lieder gewidmet, Synonym für Schumanns Freund Gustav Adolph Keferstein, der als Schriftsteller mit besonderer Affinität zum Männergesangswesen 1833 in der Zeitschrift *Caecilia* einen vielbeachteten Aufsatz *Das Komische in der Musik* veröffentlicht hatte. Am 19. Februar 1840 teilt Schumann Keferstein mit: »Ich schreibe jetzt [...] auch Männerquartetten [...] Kaum kann ich Ihnen sagen, welcher Genuß es ist [...] und wie das in mir wogt und tobt, wenn ich in der Arbeit sitze.« Das Wogen und Toben

schlägt sich ganz nebenbei auch in etlichen putzigen Raffinessen nieder. So lässt Schumann in Reinicks *Frühlingsglocken* die Tenöre bimmeln, so findet sich hier und dort auch das neckische »Ei, ei«, vom Dichter in *Die Minnesänger* geradezu ausgelassen repetiert, von Schumann im Schlussteil noch überhöht.

Die Gesänge entstanden in unmittelbarer Nähe zu Mendelssohns Liedern op. 50, die zur Inspirationsquelle (nicht nur) für Schumann geworden sein dürften, wie überhaupt die Beziehung zu Mendelssohn und das Musizieren im Leipziger Freundeskreis eine bisher möglicherweise unterschätzte Rolle gespielt haben mögen. Bereits im Oktober 1836 notierte Schumann in seinem Tagebuch: »Abends bei Raimund Härtel Soiree. Sämtliche Nobili. [...] Mendelssohns Gesichter schneiden u. Ungezogenheit. [...] Zum Schluß 4stimmige Lieder u. mit Lipinski u. Müller gezech. Gegen 2 Uhr zu Hause.« Sie haben also gesungen, in solistischer Besetzung, versteht sich. Es ist zudem belegt, dass Mendelssohn als Sänger Schumanns Sololieder vor der Drucklegung ausprobierte, »dass mir's ganz selig dabei zu Muthe war, gesteht Schumann. Und dem Freund Ernst Adolph Becker verrät er am 28. Juni 1840: »auch viel 4stimmige hab' ich fertig, die sich recht gut ausnehmen und die wir Dir hier vorsingen wollen.« – Was liegt näher zu vermuten, als dass Mendelssohn, Schumann und andere Leipziger sangesbegeisterte Freunde ihre Quartette gemeinsam ausprobiert haben?

In der Vertonung von Heines *Lotosblume*, eine der kostbarsten Blüten des Liederjahres ursprünglich für Frauenstimmen konzipiert, hat Schumann eine raffinierte »Verschleierung des

harmonischen Geschehens« (Synfzik) verwendet, um auf die Worte »entschleiert sie freundlich« mittels Terzrückung den Blick wieder freizugeben; dabei wird der harmonische Raum bis zu einem Heses-Dur-Septakkord ausgeweitet! Momente, die in Briefstellen wie vom 22. Februar an Clara aufscheinen: »Seit gestern früh habe ich gegen 24 Seiten Musik niedergeschrieben (etwas Neues), von dem ich Dir weiter nichts sagen kann, als daß ich dabei gelacht und geweint vor Freude [...] das Tönen und Musiciren macht mich beinahe todt jetzt; ich könnte darin untergehen. Ach Clara, was das für eine Seligkeit ist, für Gesang zu schreiben...« Damals allerdings hatten die Zeitgenossen so ihre Schwierigkeiten mit den neuen Liedern. Die Leipziger Pauliner etwa (zu deren Ehrenmitglied Schumann 1850 ernannt wurde) sangen erst Mitte der 1840er Jahre »zum erstmal die herrlichen Quartette von Robert Schumann«. Das muss man sich vorstellen: Da schreibt er, den eigentlich alle kennen und viele lieben, diese herrlichen Chorwerke, sie werden auch recht bald gedruckt, und kaum ein Mensch kümmert sich drum!

Am 4. November 1847 starb Mendelssohn in Leipzig, unerwartet. Die knappe Notiz im *Haushaltsbuch* des Ehepaars Schumann vom Folgetag lautet: »Nachricht von Mendelssohns Tod. *Die Rose stand im Thau*, von Rückert.« Merkwürdig: Dieses Lied mit seiner ach so berückenden Schilderung der taubepertlen Rose wird selten in Zusammenhang mit Mendelssohns Tod gebracht; wohl auch, weil sich in den Druckausgaben keine entsprechende Erwähnung findet. Doch beim erneuten Hören fällt es uns wie Schuppen von den Augen, und die veredelte Naturschilderung

des Vierzeilers bekommt eine neue, ergreifende Dimension.

Eduard Devrient berichtet von der weinenden Doktorin Schumann, wie sich in Dresden alle treffen, dann mit dem Packzuge nach Leipzig fahren. Und Clara schreibt ins Tagebuch: »Sein Verlust ist für Robert doppelt unersetzlich, denn er war es ja, dem Robert als Künstler am nächsten stand, mit dem Robert am liebsten seine Empfindungen und Ansichten über die Kunst austauschte, dessen Unterhaltung immer so schön und erfrischend auf den Geist wirkte [...] Wir sprechen immer von Mendelssohn, tausend Erinnerungen drängen sich uns auf!« Als sei dieser Kontext noch nicht ausreichend, begegnet uns beim Ausgangsmotiv des Liedes die transponierte und ursprünglich im ersten Tenor original zitierte Tonfolge BACH. Schumann hatte das Lied zunächst in g-Moll niedergeschrieben, dann jedoch um eine Stufe erhöht, wohl um mit dem E-Dur-Schluss des letzten Kanons dominantisch auf den Beginn der *Rose* zu weisen. Ein Autograph des Stückes widmete Schumann einige Tage später Cécile, »Der Gattin seines verehrten Freundes.«

Die Idee zum Rückert-Zyklus kam Schumann im Mai 1846, indem er vier Texte mit dem Vermerk »zu Canons« in die Gedichtabschriften übertrug. Als ihm im Oktober 1847 von Ferdinand Hiller die Leitung der Dresdner Liedertafel angetragen wurde (sie sollte nicht lange währen), hatte Schumann gerade drei der Rückert-Kanons für Männerstimmen komponiert; gleich nach Hillers Weggang fand er weitere zehn Texte, die ihm geeignet erschienen. Die als op. 65 veröffentlichte Auswahl von sieben Vierzei-

lern und Ritornellen war November 1847 fertig komponiert. Mit insgesamt über fünfzig vertonten Texten war Friedrich Rückert der klare Favorit-Dichter Schumanns. Am 27. Januar 1844 kam es auch zu einer in den Tagebüchern notierten persönlichen Begegnung Rückerts mit dem Ehepaar Schumann, nachdem Robert ihn in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* bereits 1840 in einer Liedrezension als den »großen Musiker in Worten und Gedanken« bezeichnet hatte, der den »wirklichen Musikern leider oft gar nichts hinzuzufügen übriglässt.«

Nun, Schumann hatte noch etliches hinzuzufügen. Wie wichtig ihm diese Sammlung war, zeigt unter anderem, dass er für jeden Titel genaue Besetzungsangaben gemacht hat, nach denen *Die Rose stand im Thau* und *Zürne nicht* solistisch, *In Meeres Mitten* von drei bis vier Sängern pro Stimme, andere hingegen mit »verstärkten Stimmen« aufzuführen seien. Auch die kanonische Durchführung der Themen setzt er unkonventionell und ausgesucht variantenreich um: Während das erste Lied kein »echter« Kanon ist und »lediglich« der erste Bass den ersten Tenor im Taktabstand in der Unterquinte imitiert, folgen in *Zürne nicht* die beiden Ober- bzw. Unterstimmen jeweils in der Oberquinte, und das abschließende *In Meeres Mitten* (amarcord: »wie ein Streichquartett«) ist als Transpositionskanon, der mit jeder Durchführung um eine Stufe abfällt, nicht nur kontrapunktischer Höhepunkt des Ritornell-Zyklus', der vollständig erst vier Jahre nach Schumanns Tod in Wien öffentlich gesungen wurde.

Der junge STEINACKER CARL hatte Flausen im Kopf. Ohne weiteres hätte ein richtig guter Buchhändler aus ihm werden können. Ob er allerdings tatsächlich bereits ein solcher war und seine »gesicherte Lebensstellung« aufgab; ob er im berühmten Verlag von Georg Joachim Götschen angestellt war, wie die *Allgemeine Musikalische Zeitung* in ihrem Nachruf behauptet: Echte Beweise fehlen. Momentan sieht es so aus: Der junge Steinacker Carl, vermutlich der Sohn des zunächst bei Götschen angestellten und seit 1802 selbständigen Johann Erdmann Ferdinand Steinacker, dachte zu keinem Zeitpunkt ernstlich daran, ein Dasein als Bücherwurm über sein Talent zu stellen und schmiss in verständlichem jugendlichen Eifer alles Geschäft hin, um endlich »dem unwiderstehlichen Drange, für die Kunst zu leben, folgen zu können« (Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon*) und ein richtiger Musicus zu werden. Er ging nach Wien.

Wahrscheinlich hatte Steinacker bereits in Leipzig mit dem aufmüpfigen Studenten Theodor Körner Bekanntschaft geschlossen; jedenfalls lernten sich beide in Wien näher kennen und schätzten und verzapften gemeinsam eine ganze Reihe kleiner Opern und Lustspiele für das

Burgtheater, darunter etwa die fünftaktige Oper *Toni*, deren skurrile Entstehung Körner in einem Brief an seine Eltern vom Weihnachtsabend 1811 (nachts 5 Uhr!) schildert: »Steinacker quälte mich vorgestern um eine Oper, da habe ich ihm eine in sieben Stunden zusammengeschrieben, die sich gewaschen hat, und gewiß Effect machen soll.« Und Steinackers Musik rühmt er in einem Brief vom Februar 1812 als »ganz vorzüglich. Im Ganzen gehören die Stunden, die wir beyde zusammen in der Arbeit zubringen, zu den gnußreichsten, die ich habe...« Als der Einakter *Der vierjährige Posten* nach Körners *Die Vedette* im August 1815 im Wiener Kärntnertortheater aufgeführt wurde, fehlten der längst mit dem Titel eines k.k. Hoftheaterdichters gekrönte Dichter und sein Komponist bei der Premiere. Preußen hatte sein Volk im März zu den Waffen gerufen, Körner war gefolgt und auch der junge Steinacker Carl ging mit in den Kampf wider Napoleon. Theodor Körner, gerade mal 22 Jahre alt, kam in der Nähe von Gadebusch in Mecklenburg ums Leben – eine Woche nach der Wiener Premiere. Drei Jahre später erlag sein Freund Steinacker in Wien im Alter von 30 Jahren »den Folgen der Kriegsstrapazen«.

großes von Kapoleon. In demselben geht
unter anderem um die Kunst und ist allegorisch
gefasst.

Brief des Verlegers Götschen an Karl August Böttiger (24. März 1810) mit Mitteilungen zum jungen Steinacker Carl

Mag nun heute die Geschichte vom jungen Steinacker Carl ein wenig in Vergessenheit geraten sein, mag auch jene Kantate, die ein pffiger Kirchenmusiker in einem nordthüringischen Pfarrhaus vom Staub befreite und 2006 in Erfurt aufführte, gar nicht der unsrige, sondern »ein älterer Musiker als der spätere Karl Steinacker« (Robert Eitner) komponiert haben: Die Leipziger und die Wiener freuten sich allemal über all die Klavierstücke und -arrangements »eines jungen Mannes von nicht gemeinem Talent«, über die Lustspiele und die Lieder mit Begleitung der Gitarre (»recht sinnig und artig«). Im *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* berichtet schließlich ein anonym Rezensent im März/April 1815 über die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig posthum erschienenen »VII Gesänge für 4 Männerstimmen [...] Ich kann über die Wirkung dieser Gesänge des zu früh für die Kunst verstorbenen Componisten nur aus der Ansicht der einzelnen Stimmen urtheilen. Sie sind für drei Tenore und einen Baß geschrieben, und bis auf das siebente von erstem Charakter, und versprechen eine angenehme, befriedigende Unterhaltung.« - So viel dürfte feststehen. Dass die Leipziger »Pauliner« Anfang der 1850er Jahre Stücke dieser Ausgabe sangen - und andere heute wieder singen -, dass auch Fétis 1867 noch schreiben konnte: »On connaît aussi de lui des chants pour plusieurs voix d'hommes«, all das zeigt zumindest, dass der junge Steinacker Carl einst doch ganz richtig entschieden hatte. Und nicht zuletzt auch Marcus Erb-Szymanski, der amarcord diese kostbaren Pflanzen vom Leipziger Steinacker ebenso empfohlen hat wie die des nachfolgend vorgestellten, eher unbekanntes Chormeisters.

Sommer 1812. Durch die geöffneten Fenster der höheren Töchterschule zu Nordhausen dringt fröhliches Gegacker, in das sich eine gütig-strenge, sonore Männerstimme mischt. Kurze Stille, dann beginnt der Unterricht beim beliebten Musiklehrer Mühlhing mit dem heutzutage allseits wohlbekanntem Kanon *Froh zu sein bedarf man (!) wenig, und wer froh ist, ist ein König*. So weit, so gut. Doch der Kanon kommt nicht von ungefähr in die Töchterschule, sondern stammt vom ehemaligen Thomaner HEINRICH LEBERECHE AUGUST MÜHLING selbst, der ihn im 1. Heft seiner Sammlung op. 5 »insbesondere für die höhere Töchterschule zu Nordhausen gesetzt und bestimmt« hat. Nun ist der Kanon sicherlich sein heute bekanntestes »Werk« - doch beileibe nicht das einzige: Mühlhing komponierte, Opern ausgenommen, eigentlich alles, was damals »en vogue« war. Besonders populär wurden seine Oratorien, die der spätere Magdeburger Orchester- und Konzertdirektor für die dortigen Musikfeste schuf.

Als Thomaner zweifelndfrei einer von der fleißigen und hochbegabten Sorte (»Der Alumnus der Thomasschule August Mühlhing zeichnet sich durch seinen schönen Sopran aus«), stellte er den Leipzigern die ganze Vielfalt seines Talents schon bald unter Beweis, etwa bei Auftritten mit Universitätsmusikdirektor Johann Gottfried Schicht, dem späteren Thomaskantor: »Der Student Aug. Mühlhing zeichnet sich durch sein Talent für Gesang und Orchesterkompositionen, und als geschickter Klavier- u. Violinist aus. Als Violinist trat er öffentlich im Leipzig. Konzerte mit Beyfall auf«, so fährt Carl Augustin Grenser, erster Gewandhaus-Flötist, 1808 in

Anmerk. Der gedachte Künstler-Verein besteht bereits, einschließlich der Ehrenmitglieder, aus 174 Mitgliedern. Jede der drei Abtheilungen (*literarische, für zeichnende und bildende Kunst, und endlich die musikalische*) hat einen Repräsentanten. — Vorsteher des ganzen Vereins ist Herr Doktor *A. Bühlert*.

18. Am 1. December wurde zum Besten des Vereins für Erziehung der Cholera-Waisen vom königl. akademischen Institut für Kirchen-Musik im Verein mit der Breslauer Sing-Akademie unter ihrem Direktor Herrn *Mosvius* das erste Mal das Oratorium „*Paulus*“ von *Mendelssohn-Bartholdy* aufgeführt. Fürwahr die grossartigste Aufführung im ganzen Jahr! Sehr viele Vorbereitungen fanden statt, denn nicht bloss den grössten Theil des Sommers und Herbstes wurde das Werk

Ankündigung eines Musikfestes.

In *Magdeburg* wird am 28. und 29. Juni d. J. ein Musikfest statt haben, in welchem am ersten Tage ein Sängerkor von ungefähr 200 Personen mit einem verhältnissmässigen Orchester in der St. Ulrichskirche das von dem Musikdirektor *August Mühlhing* daselbst neu komponirte Oratorium „*Abaddon*“ unter Leitung des Komponisten aufführen, und am zweiten Tage nebst mehreren Solo-Sachen die *Emoll-Sinfonie* von *Beethoven* auf dem Rathhause saale gegeben werden wird. Virtuosen von Ruf für Gesang und Instrumente aus *Berlin, Braunschweig, Dessau, Halle und Leipzig* sind bereits zur thätigen Theilnahme an der Ausführung gewonnen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Ausschnitte aus der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« vom 13. Juni 1838 mit Berichten über Oratorienaufführungen von Mendelssohn und Mühlhing

seinen handschriftlichen Notizen zur *Geschichte der Musik hauptsächlich aber des grossen Concert-u. Theater-Orchesters in Leipzig* fort. Grenser gehörte übrigens 1845 zu Mendelssohns Team als Lehrer am neugegründeten Konservatorium und wohnte eine zeitlang mit Carl Friedrich Zöllner im selben Haus Neukirchhof 5.

Nach seinem ersten Job in Nordhausen bewirbt sich Mühlhing erfolglos um die Nachfolge des Anfang 1825 verstorbenen Schicht als Thomaskantor (im Jahr zuvor war Heinrich Marschner ähnliches in Dresden widerfahren), woraufhin es den hervorragenden Organisten nach Magdeburg verschlägt. Dort übernimmt er als Musikdirektor auch die Liedertafel – eine der ältesten Gründungen ihrer Art – und gibt hochwertige Sammlungen mit Männerchören heraus. So fanden die 1824 gedruckten *Zwölf Lieder für vier Männerstimmen* op. 36 als Neuauflage in der 1. Sammlung *Magdeburger Liedertafel* von

1828 erneut ihren gebührenden Platz. Sie dürfen gern gesungen worden sein, wenn wir dies aus der Mühe herauslesen wollen, derer sich um 1900 jemand unterzog, um etliche der Lieder handschriftlich nach der gedruckten Ausgabe zu kopieren; das Manuskript befindet sich in der Faustsammlung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar.

Geradezu genüsslich polemisierend schwärmte die *Allgemeine Musikalische Zeitung* am 27. April 1856 von Mühlhings neuen Sologesängen op. 49: »Wohl! Das sind einmal echte Lieder, keine verkehrselten, verschnörkelten u. mit Flitter verputzten Gesänge, ohne Gebräus u. Gepolter, ohne raffinirt ausgepünkteltes Gebröckel bunt zusammengeleimter Fetzen gezielter Originalsucht.« So mag für die hier zu hörenden Lieder wohl auch ohne weiteres gelten, was die *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* den späteren Gesängen op. 45 der zweiten Sammlung der

Liedertafel zugestehen mochte: »desto erfreulicher ist es, wenn dann und wann einmal etwas Gutes zu Tage gefördert wird, und so müssen wir es auch Herrn Mühling Dank wissen, dass er uns mit den vorliegenden [Gesängen] beschenkt hat.« Das ist wohl wahr, zumal die vorliegende Interpretation über die Maßen authentisch geriet. Ein Beispiel? Im *Gesellschaftslied* kulminiert amarcords rastlose Liebe zum Guten und Wahren in dem wilden Entschluss: »Retten wir den Staat! - (Getrunken!) - Jetzo!!!« - Bitte lach' nicht, Staat, hör' lieber genau hin - die können das...! Den Text seines *Abendliedes* nahm sich Mühling vom Beginn der Studierzimmerszene aus Goethes *Faust*. Ebenso bedauerlicher- wie verständlicher-weise hat er dabei jene Zeilen getilgt, die Faust mit einer Mischung aus Ärger, Verblüffung und Belustigung dem schwarzen Pudeltiere widmet. Leider auch jene Stelle, an der die später zum Nilpferd anschwellende Teufels-Töle unwirsch ermahnt wird: »[...] renne nicht hin und wider! An der Schwelle was schnoperst du hier?« - Das ist wahrlich Weltliteratur!

Die kleine Sensation gleich vorweg: Obgleich der *Weihgesang* zur Trauerfeier für Goethe von FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY in Berlin geschrieben und für Weimar bestimmt war, galt er doch dem Andenken eines echten Leipzigers, blieb in einer Leipziger Abschrift erhalten und wurde von einem Leipziger wiederentdeckt - damit ist das Werklein grad recht, diesen Leipziger Spaziergang um die Attraktion einer Mendelssohn'schen »Erstein-singung« zu bereichern. Es hat ein paar Jahre gedauert, doch der Leipziger Mendelssohn-For-

scher Ralf Wehner ließ nicht eher locker, bis er eines Tages die Abschrift der Mendelssohn'schen Komposition aus dem Besitz der Leipziger Freimaurerloge *Minerva zu den drei Palmen* in den Händen hielt. Die unmittelbare Auffindung gelang mit Hilfe von Brüdern der Loge in Weimar sowie durch das Deutsche Freimaurermuseum Bayreuth, publiziert wurde der Chor mit einführenden Worten des Entdeckers 2007 in einer musikwissenschaftlichen Festschrift im Verlag Breitkopf & Härtel.

Den Text für die in Weimar am 9. November 1852 von der Freimaurerloge *Anna Amalia zu den drei Rosen* abgehaltene Trauerfeier für Johann Wolfgang von Goethe hatte der Staatskanzler und Logenbruder Friedrich von Müller, ein mit Goethe befreundeter und von der Herzoginmutter Anna Amalia geschätzter Jurist und Politiker, verfasst und im Oktober 1852 über Ottilie von Goethe an Mendelssohn gesandt. Dessen Reaktion im Brief an seine Weimarer Bekannte kam eine Woche vor der Aufführung: »Liebe Ottilie [...] verzeihen Sie mir, wenn ich auf das beigelegte Gedicht von Herzen schimpfe. Will man einmal dem Goethe noch irgend etwas nachrufen, so sey auch der Ernst drin, der in seinem ganzen Leben für uns war, nicht Philisterphrasen, von seinen menschlichen Fehlern, und seinem guten Streben u. dgl. was ich jedem guten Bürger nachrufen will. Ich hielt es für meine Pflicht es zu componiren, d. h. ein Paar Töne zu nehmen, auf die die Worte gerade passen [...] und ich der ich mir unter Freimaurern alle Maurerinnen verbannt gedacht hatte, habe in Gottes Namen für Männerstimmen componirt.«

Was dabei herauskam, charakterisiert – neben amarcords Ergebnis eines bereitwilligst anbeurteilten zusätzlichen Aufnahmetermins – Ralf Wehner mit treffenden Worten: »Wie es zu den allgemeinen Phänomenen der Mendelssohn'schen Musik gehört, dass dem Endresultat die mühevoll erarbeitete, die Vielgestaltigkeit der Stufen im Entstehungsprozess nicht anzumerken ist, so kann auch diesem *Weihgesang* nicht nachgesagt werden, er klinge lustlos komponiert. Im Gegenteil erweist Mendelssohn dem Genius Goethe, dem er so eng verbunden war, in seiner letzten ihm gewidmeten Musik und im gegebenen Rahmen eines würdevollen Männerchores durchaus Ehrerbietung durch Fantasie und gestalterische Freiheit, insbesondere durch die Ausarbeitung der vierten Strophe, die [...] eine Steigerung von unmittelbarer Wirkung erfährt.«

In der deutschen Ausgabe der Mendelssohn-Monografie von R. Larry Todd (2008) lesen wir: »Zum Jahresende 1839 hin konzentrierte Mendelssohn sich voll und ganz auf die Komposition von Chorliedern [...] Mit diesen Liedern machte es sich Mendelssohn in einer Sphäre der Behaglichkeit gemächlich, inspiriert von den Freiluftfesten in Frankfurt und der *Leipziger Liedertafel* (12 miteinander befreundete Männer, die sich regelmäßig zu Musik, Unterhaltung und Wein trafen). Elegant-melodiös und unterhaltsam strahlen die Chorlieder wiederum Bescheidenheit, Zufriedenheit und Häuslichkeit aus, die sich auch in anderen Werken aus Mendelssohns früher Ehezeit finden lassen. Harmonisch direkt und ohne kontrapunktische Herausforderungen steht die Musik unmittelbar im Dienst der Texte, in denen sich weltflüchtende Naturszenen und gesellige

Trinklieder finden [...] 1839 konnte Mendelssohn überzeugend den zufriedenen Bourgeois spielen und Musik komponieren, die dem Geschmack der Mittelschicht entsprach.«

Nun liegt es außerordentlich ferne, einem anerkannten Mendelssohn-Spezialisten widersprechen zu wollen, doch von Behaglichkeit in Mendelssohns Leben dürfte kaum wirklich eine Spur zu finden sein, wohl auch nicht, wenn er sich auf Reisen erholte oder seiner Braut Cécile widmete. Zumal er sich bei aller Inspiration immer dann durchaus unbehaglich gefühlt hat, wenn er sich in das Milieu der singenden Männer begab. Ähnlich wie Schumann gegenüber Verhulst seine Abgabe der Leitung der *Dresdner Liedertafel* unter anderem damit begründete: »Und hat man den ganzen Tag für sich musiziert, so wollen einem die ewigen Quartsextakorde des Männergesangsstiles auch nicht munden«, notierte selbiger in seinen *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*: »An die Männergesanglieder ging er schwer. Ueber den beliebten Sextquartaccord.« Und Mendelssohn selbst kommentierte die Leipziger Liedertafel seiner Schwester gegenüber wie folgt: »Es wurde so falsch gesungen und noch falscher gesprochen, und wenn's recht langweilig war, so war's im Namen des deutschen Vaterlandes oder in der alten deutschen Weise.« Die Mutter erfährt im selben Jahr 1840: »Gott sei bei uns, was ist das deutsche Vaterland für ein langweiliges Ding, wenn es von dieser Seite betrachtet wird. Ich erinnere mich noch lebhaft an Vaters ungeheuren Grimm gegen die Liedertafeln und überhaupt gegen alles, was in einiger Verwandtschaft mit Vetter Michel steht, und fühle so etwas Ähnliches in mir.«



*Felix Mendelssohn Bartholdy
Blick aus seiner Wohnung in Reichels Garten
Aquarell, Leipzig, 25. Januar 1836*

Nun möchten wir aber Mendelssohns *Türkisches Schenkenlied*, die *Wasserfahrt* oder *Der Jäger Abschied* im Repertoire der entfernten Vettern von Michel keineswegs mehr missen und erfreuen uns an einigen seiner schönsten Kompositionen für Männerstimmen, deren Geheimnis sich wohl erst wirklich erschließt, wenn die Interpretation nicht ins Übermaß »begehlicher« Gefühle plumpst. Gemeinsam mit Heinrich Heine, dem Dichter des traurigen Liedes *Am fernen Horizonte*, bewundern wir »bei diesem Meister zumeist sein großes Talent [...], seine reizend schöne Faktur, sein feines Eidechsenohr, seine zarten Fühlhörner...« (*Musikalische Saison in Paris 1844*) und erkennen in der *Wasserfahrt* die verführerischen Rhythmen und verschleierte Untertöne der *Venezianischen Gondellieder* für Klavier wieder. Im Lied mit dem originalen Titel *Ständchen*, das als *Abendständchen* nach Eichendorffs gleichnamigem Gedicht bekannt gewor-

den ist, begegnen wir einmal mehr der typischen Entstehungs- bzw. Aufführungssituation dieser Zeit: Am 5. Februar 1845 von den Paulinern Langer, Liebert, Müller und Maßmann zunächst in Mendelssohns Haus gesungen, wurde es fünf Tage später bei einem Konzert mit Ball im Hôtel de Pologne aus dem Manuskript dargeboten. Auf dem Programm des vergnüglichen Abends stand übrigens auch ein ebenfalls neu komponiertes *Ständchen* von Carl Friedrich Zöllner!

Es ist das vielleicht auch heute noch populärste romantische Männerchorstück und traf sofort genau den Nerv seiner Zeit: *Der Jäger Abschied*, »Mendelssohn's wunderherrliches Quartett« (Schumann) mit seiner lautmalерischen Waldstimmung und einer Schlusszeile, in der sich Natur, Nation und Gott zu einer Einheit verbinden. Mendelssohn hatte sich (wie auch bei vielen anderen Texten) die Freiheit genommen, das Gedicht von Eichendorff mit seinem Bezug auf die Befreiungskriege so zu verändern, dass der kämpferische Impetus zugunsten einer religiös vergeistigten Sicht auf die Idee der Nation verschwand, was Anfang der kriegerisch gestimmten sechziger Jahre prompt zum Vorwurf führte (Zeitschrift *Die Sängerkhalle*), Mendelssohn habe das schöne Kriegsgedicht zu einem schwammigen Bekenntnislied verhunzt!

Mit *Liebe und Wein* – spätestens – laufen unsere fünf Sängern zu wahrer Höchstform auf, wenn sie ganz richtig die eher ungewöhnliche Vortragsbezeichnung »zu singen in angetrunkenem Ton!« wörtlich ausdeuten. In diesem Parastück mit dem originalen Titel *Vin à tout prix* wird der Humor »fast zur Karikatur« (R. Larry Todd) – oder möglicherweise sogar zur Karikatur



Leipziger Tageblatt und Anzeiger, 7. Mai 1840

des damals gebräuchlichen Humors? Hierzu gibt es noch eine schöne Geschichte, nach welcher Mendelssohn auf die drollige Idee kam, unabhängig von seinem Jugendfreund Ferdinand Hiller dasselbe Gedicht für die neue *Leipziger Liedertafel* zu vertonen. Danach sollten die Sänger raten, von wem welches Lied komponiert sei. Sie setzten sich, schrieben los, redeten kaum und gingen nicht ans Klavier. Am nächsten Abend wurden beide Sätze ausgeteilt und gesungen – ohne eine Aufdeckung der Autorschaft (nur der mit Mendelssohn befreundete Konrad Schleinitz erkannte richtig). Mendelssohn hat das Geheimnis erst mit dem Druck des Liedes aufgedeckt, Hiller gab seine Komposition später unter dem Titel *Trinklied* heraus. Es liegt nahe, dass Schumann in die Sache involviert war, denn auch er hat das Gedicht von Julius Mosen wunderbar ironisch vertont.

Übrigens verdeutlichen die durch größtenteils posthume Druckausgaben gebräuchlichen Opuszahlen nicht annähernd die Intentionen Mendelssohns; lediglich die Ausgabe op. 50 hat er selbst autorisiert. Vergessen wir die andern also am besten ganz schnell ...

Ah ja, hier ist ja meine Zeitung... Mal sehn (blätter, blätter...): Ach nee: »Heute Abend Puffer. J. Berger« – Hmm...!!! Aber warte mal, hier: »Wurst und Wellsuppe. Gräfe in Eutritzsch« – warum nicht? (raschel...) Ooooo nee: »Morgen zu Speckkuchen und Breslauer Mohnschnittchen und Nachmittag zu Käsekäulchen bei Heinicke in Reichels Garten«! (knitter, schluck...) Himmel! Und da!!! »Pökelschweinsknöchelchen gibt es morgen

Abend bei C. A. Radelli, Neumarkt.« – (ratsch!) Aaaaach, mnjamm! »Junge Hühner mit Allerlei, so wie große Seekrebse und ganz feine Gose in der Gosenschenke bei J. A. Lindner in Eutritzsch«...!!! (alle aus: *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Januar-Juni 1840) – Wie bitte? Das reicht immer noch nicht? Dann aber ab in *Zill's Tunnel* im Barfußgässchen Ecke Kloster-



Carl Friedrich Zöllner, Fotografie, um 1850

gasse. Dort, im einstigen Kaffeehaus, das sich später zu *Burckhardts Biertunnel* verwandelt, treffen wir im Jahre 1841 neben dem neuen Chef Johann Gottfried Zill am Stammtisch auch CARL FRIEDRICH ZÖLLNER mit seinem jüngeren Freund Roderich Benedix, beide Ex-Thomaner.

Ob nun just bei jenem Treffen oder bereits zwei Jahre zuvor - wie sein Biograf Hänsch vermutet - jene denkwürdige Anekdote datiert werden kann, nach der Zöllner zu vorgerückter Stunde prahlerisch behauptet habe, jedweder Text ließe sich vertonen, ob das Ganze tatsächlich als »Preiskompositionssingen« ausgerufen wurde, aus dem er dann als erster Preisträger hervorging: Die Komposition der üppigen Speisekarte des Restaurants lag jedenfalls 1841 gedruckt vor, nachdem Zöllner am darauffolgenden Morgen dem spitzfindigen Textvorleger das Manuskript zum Beweis seiner These triumphierend unter die Nase gehalten hatte. Ein prächtig gebundenes Widmungsexemplar kann im biografischen Nachlass Zöllners in der Universitätsbibliothek Leipzig bewundert werden (die Mehrzahl seiner Handschriften verbrannte 1945). Der kulinarische Spaß wurde 1845 gar bei einem internationalen Chortreffen vor begeisterten Zuhörern in Paris dargeboten. Und gegen Ende seines Lebens soll der Speisezetteltonsetzer noch an einer Komposition *Die Gasthöfe Leipzigs* gearbeitet haben ...

Schon als Thomaner mit eigenen Motetten hervorgetreten, schrieb sich Zöllner 1819 als Theologiestudent an der Universität ein, um nach gutem Zureden durch Thomaskantor Schicht bereits im Jahr darauf die Kurve zu kriegen: Bald

schon galt er als anerkannter Gesangslehrer und Komponist und machte sich mit zahlreichen Gesängen für Männerstimmen, mit seinen Chor-sammlungen und nicht zuletzt mit der Gründung des Zöllner-Vereins wie kaum ein anderer um die Entwicklung des mitteleuropäischen Männerchorwesens des 19. Jahrhunderts verdient. Wie beliebt der Schöpfer des bekannten Liedes *Das Wandern ist des Müllers Lust* bei den Leipzigern war, mag auch das Festkonzert wenige Wochen vor seinem Tod bezeugen, an dem 500 Sänger teilnahmen, um dem 60jährigen im Garten des Schützenhauses an der Wintergartenstraße zu gratulieren. Sogar die Stadtverordnetensitzung wurde verschoben.

Ein schlichtes »ZÖLLNER« steht auf dem Porphyrsockel eines auf der Großen Wiese in der Nähe des kleinen Teiches versteckten Denkmals im Leipziger Rosental. Die für einen Musiker recht opulent geratene steinerne Erinnerung wurde auf Initiative des Zöllnerbundes errichtet und 1868 eingeweiht. Besonders schön: auf den Ecken des Postaments vier gusseiserne Sängerknaben mit aufgeschlagenen Liederbüchern, mehr oder weniger konzentriert bei der Sache. Eine der Skulpturen, 1996 neu gegossen, nachdem sie von bösen Unbekannten aus dem Sockel gerissen und zerstört worden war, wirkt ein wenig nachdenklicher als die andern. Allerdings nicht so komplett perplex wie jener hungrige Gast in *Zill's Tunnel*, den die Sänger von amar-cord mit ihrer *Speisezettel*-Version phonetisch ein wenig vergackeiert haben, und der trës verdutzt am Ende fragt: »Und ... was ist mit der Wein?« - Naja, der Wein, Monsieur, kam freilich besser vom Rhein, und ansonsten tranken die

Herren Leipziger lieber Leipziger Bier (auch das aus Dresden!) und natürlich ihre Gose. Apropos: Sie, liebe Leser, sind hoffentlich schon längst im Besitz von amarcords *Album français*?

»Himmel, welch ein Unterschied! Robert, das zarte Gemüth, das Edle in jedem Tact [...] und Marschner, diese rohe Leidenschaft, voll von Gemeinplätzen, trivial, und nicht einmal mehr frisch!« Wohl nicht erst mit diesem garstigen Eintrag Clara Schumanns in die *Ehetagebücher* vom 7. Juli 1842 war eine eigentlich freundschaftliche Beziehung mal ordentlich in die Binsen gegangen: »Er nannte mich in seinem Briefe eine holde Zauberin. Ist das auch wahr? O ich freue mich ungeheuer«, bekannte sie knapp 10 Jahre zuvor ihrer Freundin Emilie List. Ein paar Tage nach dem Ausbruch vertraute sie dem Leipziger Tagebuch einen weiteren Grund ihres Grolls an, nachdem der Besucher mit seiner Tochter eine dreizehnte Person mit ins Haus brachte, und gerade mit der »Dreizehn am Tisch« sei doch gar nicht zu spaßen! Und Robert? Auch er kommentierte die Begegnungen mit HEINRICH MARSCHNER durchaus ambivalent: »Marschner als Komiker«, »Marschner beleidigt oft persönlich«, »Marschner kreuzfidel«, aber auch: »Marschner sagte richtig: wenn Einen etwas von mir gefällt, so wird dieser nicht im Stande seyn, mir eine Ohrfeige zu geben«, lesen wir in den *Hottentottiana* von 1828.

Irgendwie passte er wohl mit seinem burschikosen Auftreten, seiner betont guten Laune und seinen bissigen Bemerkungen nicht so recht ins feinnervige Milieu der Schumanns. Schon als Jurastudent, so wird berichtet, sei Heinrich

Marschner in Folge seines unbekümmerten Klavierspiels bis tief in die Nacht aus seinem Leipziger Domizil geflogen und auf diese Weise mehrfach umgezogen. Doch er liebte Leipzig: »Hier, wo ich so viel Gelegenheit hatte, alles Gute u. Große zu hören, war ich auch so glücklich, die Freundschaft u. Gewogenheit des berühmten und gelehrten Schicht mir zu erringen, dessen Winken und lehrreichen Gesprächen ich gar vieles verdanke, und ich möchte sagen, alles.« (*Kurze biographische Notizen*, 1818) In Leipzig gelang ihm auch der Durchbruch als weithin anerkannter Komponist mit seinen Opern *Der Vampyr* (1828) und *Der Templer und die jüdin* (1829). Noch als Hofkapellmeister der Oper in Hannover gestand er seinem Freund, dem Verleger Friedrich Hofmeister 1839: »Du weißt, welche Anhänglichkeit ich an Leipzig habe.« Und eigentlich mochten ihn auch die Leipziger. Nicht wenige seiner Bekannten revidierten ihre anfänglich gemischten Eindrücke später und besannen sich auf seine Sonsenseiten.

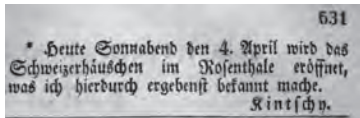
Im Januar 1828 fand sich in Leipzig eine muntere Männerrunde zusammen, um eine eini-germaßen ulkige Vereinigung zu beschließen, die den Namen »Sonntagsgesellschaft des Peter« erhielt und ab 1851 als »Tunnel über der Pleiße« bekannt wurde. Unter ihrem Schutzpatron Till Eulenspiegel versammelten sich allda mit ihren neuen Tunnelnamen u. a. Heinrich Marschner («Orpheus der Vampyr»), der Dichter Karl Herloßsohn («Faust der Auerbachshöfing»), Marschners Schwager Wilhelm August Wohlbrück («Fleck der Kindesmörder») und Heinrich Dorn («Gluck der Stachlige»), seit 1829 Musikdirektor des Leipziger Theaters, Kompositionslehrer von

Robert Schumann und Clara Wieck und seit langem mit Mendelssohn bekannt. Einen Monat nach der Gründung war ein singfähiges Männerquartett unter Marschners Leitung rekrutiert, das für den »musikalischen Tunnel« als Beschluss der Zusammenkünfte verantwortlich war. Marschner lieferte zahlreiche Kompositionen, darunter die *Tunnellieder* op. 46. Vor dem sängerischen Kehraus hatten die Tunnelisten allerdings eine Reihe von Einlagen nach strengen protokollarischen Regeln zu durchgraben, darunter den Vortrag der sogenannten »Späne«, für die die mäßig alberne Regel galt, immer genau das Gegenteil von dem zu sagen, was gemeint war.

Demgemäß für »außerordentlich schlecht gefunden« wurde die *Liebeserklärung eines Schneidergesellen* auf möglichst abstruse Worte und Endreime, die Karl Herloßsohn zur Vorgabe gemacht wurden. Die beiden Freunde knackten die November-Nuss 1828 allerdings so bravourös, dass das Lied als Abschluss von Marschners op. 52 gedruckt wurde und die Besprechung in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom Januar 1850 entsprechend positiv ausfiel: »Sollen irgendwo Bachanalien gefeiert werden; will man dem rebenumkränzten Gott einen recht angenehm duftenden Weihrauch streuen, so ver-

gesse man ja diese Lieder nicht! [...] – sie sind die Kinder des Augenblicks, und, für den Augenblick geboren, recht allerliebste, liebenswürdige Kinder, die in der Welt, so lange es darin noch fröhliche Menschen giebt, schon ihr Fortkommen finden werden. [...] No. 6, Liebeserklärung eines Schneidergesellen, ist ein Scherz, welcher bei einem guten Glase Wein am besten klingen und auch am besten auszuführen sein wird. Der vorgeschriebene Schneider-Pathos ist zu der zu bezweckenden Wirkung ein unumgänglich nothwendiges Erforderniss [...] Das Werkchen ist dem Herrn Kapellmeister Fridr. Schneider zugeeignet.«

Im Leipziger Zoo, gegenüber der alten Tigeranlage, steht das einstige »Schweizerhäuschen«, das der aus dem Davos stammende Zuckerbäcker Georg Kintschy 1824 als Konditorei eingerichtet hatte. »Kintschys Gartenwirtschaft ist unstreitig der freundlichste Ort Leipzigs«, schwärmte der Leipziger Stadtchronist Stolle, und schon bald wurde das Café zu einem kulturellen Zentrum, in dem unter Dichtern, Malern, Musikern und Verlegern auch regelmäßig Heinrich Marschner mit seinem besten Freund Karl Herloßsohn und auch die Schumanns Halt machten: »Dienstag d. 26. [Juli 1842] spazierten wir ins Rosenthal mit den Jungen – bei Kintschi wurde ein kleiner Halt gemacht« – schließt für diese kleine Geschichte Clara Schumann in den *Ehetegebüchern*. Sie werden sich dort sicher alle wieder vertragen haben ...



Leipziger Tageblatt und Anzeiger, 4. April 1840

»Nⁱemand wird dem [!] jungen Komponisten [...] mit dem Kapellmeister H. Marschner verwechseln. Er singt [...] frisch und natürlich, ohne alle Sucherei melodisch eingänglich [...] zu geselligen Texten, die meist in volksthümlicher Weise von Liebe und Wein, als den beiden Hauptlebensartikeln, sich ergötzlich ausreden [...] Die Lieder sind zu empfehlen.« In einem Punkte irrte der Rezensent der Lieder op. 3 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1858 gewaltig: Ihr Komponist ADOLF EDUARD MARSCHNER wird noch heute gern mit seinem Onkel Heinrich verwechselt. So wurde auch das *Ständchen* in manchen Drucken fälschlicherweise als Komposition von »H. Marschner« ausgegeben. Überhaupt liegt der Lebenslauf des Marschner-Neffen weitgehend im Dunkeln, beginnend bereits beim Geburtsjahr, das in den wenigen Quellen um fast ein Jahrzehnt auseinanderklafft. Allerdings beziehen sich alle auf die Immatrikulation im Jahre 1851, womit das Jahr 1819 wohl kaum für das Geburtsdatum in Betracht kommt.

Bereits als Zehnjähriger gab der 1810 im schlesischen Grünberg (Zielona Góra) geborene Adolf Eduard ersten Klavierunterricht. Mit 15 Jahren musste er sich seinen Lebensunterhalt selbst verdienen. Er besuchte das Gymnasium in Görlitz (sein Vater, ein Drechsler, hatte sich im nahegelegenen Seidenberg niedergelassen), schaffte es 1851 an die Uni Leipzig als Jurastudent, widmete sich aber nach Jahresfrist ganz der Musik und wirkte als beliebter Gesangs- und Klavierlehrer bis zu seinem frühen Tod infolge »fortdauernde[r] Kränklichkeit« in Leipzig. Über Kontakte zu anderen Leipziger Musikern erfah-

ren wir kaum etwas, von einem Eintrag Robert Schumanns im *Leipziger Lebensbuch I* vom Juni 1851 abgesehen: »Am 15ten - [...] Nachmittag Eduard Marschner bey mir - «. Ein handschriftliches, später auch gedrucktes Notenmanuskript in der Musikbücherei Leipzig kommt allerdings noch einer weiteren Verbindung auf die Spur: *Ein Jungesell, der Hochzeit macht. Zur Hochzeit C. Zöllners* [1841], für vier Männerstimmen, von Adolf Eduard Marschner.

In den Verlagsverzeichnissen findet sich eine illustre Mischung aus dem etwa 50 Werke umfassenden Katalog des Marschnerschen Werkes, darunter Charakterstücke für Klavier und Sololieder, ein Klavierauszug von Mozarts *Don Giovanni* (»mit der Partitur verglichen«), Arrangements von Stücken seines Onkels, etwa der *Kirmes-Rutscher* oder ein Potpourri zu vier Händen nach den beliebtesten Themen aus der Oper *Der Bäu*, ähnliches auch »nach Favorit-Themen« anderer beliebter Opern, *Alte und neue Studentenlieder mit Bildern und Singweisen*, gemeinsam mit Ludwig Richter herausgegeben, und schließlich das wunderbare *Ständchen*, das in etlichen Alben gedruckt wurde und sogar zur Filmmusik (für die schwedische Produktion *Pärlemor* von 1961) avancierte. Vielleicht erfahren wir irgendwann, wer Marschners »Lieb« war – möglicherweise jene Anna Simon, der er seine 6 Lieder für hohe Stimme op. 18 widmete? Eine Sopranistin?

Den Dichter des *Ständchens* kennen wir hingegen sehr wohl: »Heute ist unseres Baccifische Geburtstag. Wir werden eine niedliche junge Gesellschaft haben, u. der Improvisatore wird hier seyn«, vermeldet Fanny Mendelssohn ihrem Bruder Felix im April 1825, und meint

mit Backfisch die nunmehr 14jährige Schwester Rebecka, und mit dem »Improvisatore« den *Ständchen*-Texter Oscar Ludwig Bernhard Wolff, welcher sich gerade auf eine mehrmonatige Tournee als Sprachgenie und Sprechkünstler vorbereitete. Seiner Sache noch nicht ganz sicher, bittet er um Zuspruch bei seinem Idol Goethe, wird auch Anfang 1826 freundlich in Weimar empfangen, erhält jedoch auf die Bitte, eine Improvisation vortragen zu dürfen, die unverblümt ironische Antwort: »Es würde mich zu sehr zerstreuen.« Als es später doch noch zur Vorführung kommt, kommentiert Goethe: »Er ist ein entschiedenes Talent, daran ist kein Zweifel, allein er leidet an der allgemeinen Krankheit der jetzigen Zeit, an der Subjektivität [...]« Wolff ist schließlich Professor für neuere Sprachen in Jena, knüpft erneut Kontakt zu Heine und berichtet in köstlich bissigen Briefen auch aus Leipzig, wo er »eine scheußliche Belletristenclique« bemerkt, »Klugscheißer wie alle diese Jungen

[...] mit denen man, wenn man sie in eine Pistole lüde, kaum einen Sperling todt-schießen könnte.« FINE.

Das ist freilich ein etwas herber Ausgang, und da weder unseren Leipziger Jungen noch den kleinen Vögeln jemals etwas Arges zu wünschen ist, sei endlich mit einer Annonce des *Leipziger Anzeigers* vom 25. April 1840 der Beschluss gemacht: »Für den schönen Gesang [...] sage ich sämtlichen verehrten Herren meinen innigsten Dank.« Und, liebe Sänger, denkt immer dran: »Frisches Obst, in Verbindung mit etwas Brot, verleiht der Stimme Reinheit und Frische.« (*Allgemeine Wiener Musikzeitung*, 1843).

Holger Schneider
(Tunnelname »Hollie der Knofel«)

Dies ist eine ANZEIGE: »Einige rüstige u. solide Junggesellen der älteren u. jüngeren Liedertafel wären nicht abgeneigt, in den Stand der heiligen Ehe zu treten, wenn irgend ein edles, schönes u. sonst ausgezeichnet qualifizirtes Frauenzimmerchen sich finden sollte, um das einfache Ja auszusprechen. Blöde, wie sie nun einmal sind, wählen sie diesen Weg, um den Pfad zu suchen, auf welchem sie zu Hymens Tempel, in den Wonnenhimmel u. in die Rosenfesseln gelangen könnten. Die Secretaire der Liedertafel nehmen Notizen in Empfang u. versprechen die größte Discretion.«

(*Extra-Abendblatt im Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, 24. Oktober 1840)

Theater der natürlichen Magie.
Der Unterzeichnete beehrt sich einem hochverehrten Publikum die ergebene Anzeige zu machen, daß er mit höchst obigen künftlicher Bewilligung heute den 8. und Montag den 10. d. M. zwei große Vorstellungen im Kaffeegarten des Herrn Zanichen geben wird, mit der Bitte um zahlreichem Besuch. — Anfang um 7 Uhr Abends. S. S. Desfer.

Concert
der Madame Josepha Schenk, Sopran, Tenor- und Basssängerin aus Wien, welches morgen, Sonntag den 9. Febr., im Säuglingshaus saale abgehalten und wozu ergebenst eingeladen wird. Die Gesangsstücke sind mit Orchester-Begleitung. Das Nähere befragen die Concertzettel. Entrée 2 Gr. Anfang 7 Uhr.

Leipziger Tageblatt und Anzeiger, 8. Februar 1840

Argentinien
15
Weihnachtsland...



Freveltaten...

Noch sehe ich mich, wie ich als kleiner Junge voller staunender Erwartung Türchen für Türchen öffnete und die putzig-frommen Bildchen dahinter als Vorahnung der magischen 24 bewunderte. Später jedoch, als aus dem glitzernden Kunstwerk lieblos bunt bedruckte Kartonage zur Verpackung schokoladenähnlicher Presslinge wurde, passierte es zuweilen, dass – ungeachtet jeglicher adventlicher Empfindungen – der verführerische Inhalt in einem Rutsch vertilgt wurde.

Doch halt, was hatten Sie denn gerade vor? Ist es nicht so, dass Sie drauf und dran waren, diese CD mit 24 Liedern aufzulegen und – ruckzuck – eins nach dem andern anzuhören? Nicht wahr, Sie hätten diesen kostbaren klingenden Adventskalender aufgerissen und mit einem Mal... – ich wage gar nicht weiterzudenken. Oder ist es gar schon geschehen?

Eins nach dem anderen...

Sodann mögen Sie den Vorschlag, sich jeden Advents- (bzw. Dezember-)Tag genau ein Liedchen von dieser CD zu gönnen, zunächst als tüchtig abern abtun. Darum seien an dieser Stelle einige Varianten des Adventskalenders erwähnt, zu denen

sich die vorliegende wohl als eine der wenigen musikalischen gesellen darf. Anders als beim reduktiven „Strichkalender“, der durch das tägliche Wegwischen eines von 24 Kreidestrichen an der Tür auf den heiligen Abend wies, oder beim Abreibkalender, der dem kleinen Hanno „das Nahen der unvergleichlichen Zeit“ in Thomas Manns Roman „Die Buddenbrooks“ ankündigte, wurden bereits im 19. Jahrhundert jeden Dezember in protestantischen Familien nacheinander 24 Bilder an die Wand gehängt oder – wie rührend! – Strohhalme in eine Krippe gelegt. Andernorts hat man Weihnachtshuren gestellt oder Kerzen stückweise abgebrannt.

Die ersten gedruckten Adventskalender verdanken wir den Kindheitserinnerungen des schwäbischen Pfarrerssohnes Gerhard Lang, dessen Mutter 24 Kästchen auf Karten gezeichnet und auf jedes ein „Wibele“ genäht hatte. Der aus Maulbronn stammende Verleger brachte 1804 Druckbogen mit 24 farbenprächtigen Zeichnungen auf den Markt, die Tag für Tag ausgeschnitten und auf einen weiteren Bogen geklebt wurden. Bis in die 1930er Jahre waren die fantasievollen Adventskalender von Reichold & Lang in München heiß begehrt. Die Variante mit den Türchen gibt es seit ca. 1920, die ersten Kalender mit Kakao-Naschwerk kamen, soweit bekannt, 1958 in unsere guten Stuben.



Nun halten Sie also ein frisch gepresstes Exemplar des klingenden Adventskalenders „Irgendwo ist Weihnachtsland“ in den Händen. Möge es Ihnen – bei adäquater Benutzung – allermindest die 24 Tage der Adventszeit versüßen. Zählen wir nun noch die ursprünglichen drei Feiertage und Heiligabend hinzu, erhalten wir die Zahl der Sängerinnen, die sich viel Mühe machten, die Süßigkeit ihres Gesanges auf Ihre berechtigten Erwartungen hin abzustimmen. Womit wir nun zum Eigentlichen kommen.

Verständigungsprobleme...

„Gloria in excelsis Deo“ oder „Ehre sei Gott in der Höhe“ – Gesetzt den Fall, die himmlischen Heerscharen haben diese berühmten Worte nach Dr. Luthers Übersetzung wirklich nur gesprochen, dann wäre die Engels-Rezitation aus der obersten Etage sicherlich hoffnungslos im Blöken irritierter Schafe und aufgeregten Hundegebell untergegangen. Keine Chance für die Hirten zu verstehen, worum es eigentlich geht! Wenn man sich zudem vergegenwärtigt, mit welcher salopper Verspieltheit sich kleine Engelsputten in bekannten Darstellungen tummeln und räkeln, mag das Chaos hinsichtlich erwünschter klarer Kommunikation perfekt gewesen sein.

In Wahrheit war es ganz anders. Maria, Joseph, die Schafhirten und ein paar desorientierte nachtaktive Bewohner Bethlehems kamen in den Genuss allerfeinster Chormusik a cappella!

Denn der liebe Gott beschäftigte in luftiger Höhe etliche begabte Chormeister, die für Disziplin und Homogenität im Chor der schwebenden Vokalisten sorgten – denn natürlich haben sie gesungen, im Engelschor, dessen brausender Wohlklang alles irdische Getöse übertönte. Chronisch heisere Engelinnen kamen für den himmlischen Chorsopran nicht in Frage, fanden aber sicher eine attraktive Anstellung als Kopistin, Chorinspizientin oder sogar als Schutzengelchen. Arbeitslosigkeit? – Da droben unbekannt!

Die Geburt des kleinen Heilands fand jedoch sicherlich nicht in einer verschneiten Winternacht statt, denn die Hirten bemühten sich nur im Frühling zur Zeit des Lammens zu ihren Schafen und ließen ihre Tiere ansonsten unbewacht in den Hürden. Erst der römische Kaiser Aurelian erklärte im Jahr 274 den Kult des persischen Lichtgottes Mithras zur Staatsreligion und den 25. Dezember mit der Wintersonnenwende zum „Geburtstag der unbesiegtten Sonne“ – pffiffige Christen vereinnahmten diesen Termin kurzerhand als göttliches Wiegenfest, und im



5. Jahrhundert konnte Papst Leo I. konstatieren: „Wir feiern am 25. Dezember nicht die Geburt der Sonne, sondern die Geburt dessen, der die Sonne geschaffen hat.“
Aber war nicht die Sonne schon da, als der kleine Jesus auf die Welt kam?

Die Lieder...

Wie auch immer; das prominente Wiegenfest sorgte bald für außerordentliche Festtagsstimmung im christlichen Abendland. Das Volk begann, Christi Geburt und den Background der Engel in seinen eigenen Liedern nachzuerleben – eine Tradition, die vielleicht die schönsten und beständigsten Volkslieder überhaupt hervorgebracht hat. Die Eigenart der vorliegenden Rekonstruktion der Engelschöre zum Lobpreis des Dreimalheilig liegt im dichten Satz der hohen Stimmen, zu denen hier und da mittels einiger Hämmerchen auf der linken Seite des Klaviers abwechslungshalber gründige Tieftönung tritt. Die Sängerinnen aus Münchweiler haben sich nach reiflicher Überlegung ihres Dirigenten für 24 erlesene europäische Advents- und Weihnachtssätze aus über einem halben Jahrtausend entschieden.

Das mittelalterliche Tanzlied **In dulci jubilo** ist angeblich das älteste Lied auf einen Text, der aus lateinischen (und lateinisch deklinierten) Wörtern lebender Sprachen gemischt wurde. Die lustige Bezeichnung für solche Texte heißt übrigens „makkaronisch“. Auch **O du fröhliche** ist gewissermaßen polyglott und für unseren

Sprachraum sogar polyfunktional überliefert: Ursprünglich Palestrina zugeschrieben, handelte es sich bei der Melodie um eine sizilianische Weise aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert, die 1816 von Johannes Falk, Gründer eines „Rettungshauses für verwaiste Kinder“ mit drei deutschen Strophen als „Allerdreifeiertagslied“ für Weihnachten, Ostern und Pfingsten unterlegt wurde.

Es ist ein Ros entsprungen sangen die Leute aus der Gegend von Trier erstmals um 1500. Michael Praetorius mit seiner Satzkunst setzte dem schlichten Lied ein gutes Jahrhundert später einen sanften Heiligenschein auf, der die Generationen überschimmert, bis hin zur Adaption seines Lieds für gleiche Stimmen aus unserer Zeit. Mit der kleinen Weise **Still, still, still** aus Salzburg im traumhaften Satz von Siegfried Strohbach lässt sich heutzutage auch das unartigste Kind gern von pfälzer Engeln in den Schlaf wiegen, mit **Weihnacht ist's auf dieser Erden** zeigt uns „Choryphäe“ Gerd Sorg, wie sich mit einfachsten musikalischen Mitteln etwas Neues im adventlichen Repertoire hervorzaubern lässt, und mit stropfenweiser Stimmvermehrung führt uns Wolfram Buchenberg in seinem Satz zu **Maria durch ein Dornwald ging** subtil in die himmlische Aufführungspraxis ein.

Die **Stille Nacht** ist hierzulande zum Weihnachtslied schlechthin geworden, was er damals nicht hätte ahnen können, der junge Lehrer, Chorleiter und Hilfsorganist



Franz Xaver Gruber, als er in seinem kleinen österreichischen Ort Arnsdorf an der Salzach zur Christmette 1818 mal so die Melodie auf einen aus dem Lateinischen stammenden Text des örtlichen Pfarrers erfunden hatte und angeblich wegen Unspielbarkeit der Orgel kurzfristig im originalen Satz für zwei Solostimmen, Chor und Gitarre niederschrieb. Die ungewöhnliche Originalbesetzung erhält hier – als finales Türchen im Kalender – mit dem Arrangement von Philip Lawson, seit 1994 Bariton der wahrhaft königlichen King's Singers, ein nicht minder außergewöhnliches Frauenchor-Äquivalent.

Ein süßer Hauch von Melancholie hier (Jenners Wiegenlied!), ungebremster Jubel dort: Zwei Dutzend Blicke über den Tellerrand des Standardrepertoires erlauben wertvolle Begegnungen mit Engelsgesang aus Portugal und Frankreich, aus Schlesien und Böhmen, aus der Dobrudscha zwischen dem Unterlauf der Donau und dem Schwarzen Meer, mit dem russischen Schlaflied und seinem sehnsüchtigen Seufzer auf Bajuschki baju oder den Traditionals von der britischen Insel in den Sätzen von John Rutter, einem der populärsten Chormusik-Komponisten der Welt (womit klar wäre: Echte Engel können auch englisch!).

Irgendwo ist Weihnachtsland...

Wohin wir uns auch wenden im zerfurchten Relief der Göttin Europa – zum weiblichen Profil der iberischen Halbinsel, ins Land der Sonnenfrüchte südlich der Alpenkette oder zum geheimnisvoll geliebten Teil ostwärts der deutschen Sprachgrenzen – überall begegnen wir dem einstigen Konzertieren der Engel auf unnachahmliche, unverkennbare, unverwechselbare Weise wieder – ein kleines Wunder als bleibende Reflexion auf das große Wunder, durchaus im Sinne des Ringelnatzschen Gedicht-Titels „Überall ist Wunderland“. Womit freilich die Frage ungeklärt bleibt: Wo liegt denn nun wirklich Weihnachtsland? Also – nach wie vor gilt: Irgendwo. Aber wenn Sie es genauer erforschen wollen, dann fahren Sie nach Münchweiler – am besten zur Adventszeit – und besuchen Sie die legalen Nachfahrinnen der geflügelten Engelswesen und ihren Erzengel Christoph. Die wissen es am besten.

Holger Schneider, Stuttgart 2006





ex-semble Münchweiler wurde im Jahre 1994 von seinem Leiter Christoph Haßler ins Leben gerufen, als „Experiment im kleinen Ensemble“. Seine Mitglieder entstammen größtenteils dem Südwestpfälzer Kinderchor Münchweiler/Rod. Aufbauend auf die dort erfahrene stimmliche und chorische Ausbildung wird anspruchsvolle vorwiegend a cappella Literatur aller Stilepochen in Intensivprobephase erarbeitet. Seit September 1999 ist „ex-semble“ als eigenständiger Chor Mitglied beim Pfälzischen Sängerbund. Der Chor gibt vom Zeitpunkt seiner Gründung an regelmäßige geistliche und weltliche Konzerte im In- und Ausland.

Höhepunkte der bisherigen Chorarbeit:

Konzerte in Zusammenarbeit mit dem Westdeutschen Rundfunk (WDR) und dem Südwestrundfunk (SWR)

Konzertreisen nach Ungarn, Italien und in die USA

1998

Produktion der ersten a cappella CD mit dem Titel „Leis' rauscht die Nacht“

2000

Goldmedaille beim internationalen Chorwettbewerb Riva del Garda

2003

Zwei Sonderkonzerte während des Deutschen Chorfestes in Berlin auf Einladung des Deutschen Sängerbundes, unter anderem in der Berliner Philharmonie

2004

Goldmedaille und Categoriesieger beim nationalen Chorwettbewerb in Lindenholzhausen sowie den Sonderpreis für die beste Interpretation eines zeitgenössischen Chorstückes und für die beste Interpretation einer Volksliedbearbeitung; außerdem

wurde der Chorleiter Christoph Haßler mit dem Dirigentenpreis ausgezeichnet. Produktion der zweiten CD „faszination“ mit zeitgenössischer Frauenchorliteratur

2005

Golddiplom und Sieger in der Kategorie Frauenkammerchöre beim internationalen Harmoniefestival in Lindenholzhausen

Golddiplom und Sieger in der Kategorie Sonderklasse beim Chorfestival 100 Jahre MGW Frohsinn 1905 e.V. in Jockgrim; Christoph Haßler wurde mit dem Dirigentenpreis ausgezeichnet. Categoriesieger in der Kategorie Frauenkammerchöre beim 7. Landeschorwettbewerb 2005 in Mutterstadt

2006

1. Preisträger beim Deutschen Chorwettbewerb 2006 in Kiel in der Kategorie Frauen-Kammerchöre, Prädikat „mit hervorragendem Erfolg teilgenommen“. Christoph Haßler erhielt ein Stipendium des Deutschen Musikrates

Christoph Haßler begann seine musikalische Laufbahn im Südwestpfälzer Kinderchor Münchweiler/Rod. Nach dem Abitur begann er ein Studium der Musikwissenschaft, ein Lehramtsstudium und eine Gesangsausbildung. Neben seinem Beruf als Musiklehrer ist Christoph Haßler Chorleiterassistent beim Südwestpfälzer Kinderchor und als Stimmbildner sowohl des Pfälzischen als auch des Deutschen Sängerbundes tätig. Er ist Fachleiter für Musik am staatlichen Studienseminar für Grund- und Hauptschule in Kaiserslautern. 1994 gründete er den Frauenchor „ex-semble“. Entscheidende musikalische Impulse erhält er als Mitglied renommierter Chöre (u.a. Gächinger Kantorei unter Leitung von Prof. Helmuth Rilling).



1. **Adeste, fideles** 3:14
Melodie aus Portugal 1815 (?)
Text: St. Bonaventura (1217/18-1274)
Satz: (1994) Siegfried Strohbach (*1929)
Verlag: Edition Ferrimontana
2. **Maria durch ein Dornwald ging** 1:36
Melodie & Text aus Thüringen,
16. Jahrhundert
Satz: Wolfram Buchenberg 1999
Verlag: Carus, Stuttgart
3. **Zu Bethlehem geboren** 2:32
Melodie aus der Dobrudscha (1638)
Text: Friedrich von Spee (1638)
Satz: Willy Ebbeken
Verlag: Heinz Haubrich, Mülheim a.d. Ruhr
4. **Was soll das bedeuten** 2:28
Weihnachtslied aus Schlesien (um 1842)
Satz: (1996) Siegfried Strohbach (*1929)
Verlag: Edition Ferrimontana
5. **Tomorrow shall be my dancing day** 4:03
Traditionelles englisches Weihnachtslied
Arr.: John Rutter
Verlag: Oxford University Press
6. **Deck the hall** 1:50
Traditionelles wallisisches Weihnachtslied
Arr.: John Rutter
Verlag: Oxford University Press
7. **Still, weil's Kindlein schlafen will** 2:35
Text und Melodie aus Salzburg (1819)
Satz: Siegfried Strohbach (*1929)
Verlag: Edition Ferrimontana
8. **In dulci jubilo** 2:17
Melodie aus dem 14. Jahrhundert
Satz: Gunther Marin Göttische
Verlag: Möseler
9. **O du fröhliche** 2:04
Melodie aus Sizilien, vor 1789
Text: (1816) Johannes Daniel Falk (1768-1826)
Satz: Gerhard Deutschmann
Verlag: Anton Böhm&Sohn, Augsburg
10. **The first nowell** 4:32
Traditionelles englisches Weihnachtslied
Arr.: David Willcocks
Verlag: Oxford University Press
11. **Es ist ein Ros entsprungen** 2:10
Melodie aus dem 16. Jahrhundert, Köln
nach Michael Praetorius (1609)
Satz: Georg Commerell/Jens Rohwer (1999)
Verlag: Carus/Möseler Stuttgart 1999
12. **Vom Himmel hoch, da komm' ich her** 2:27
Melodie: Martin Luther 1524 (1483 – 1546)
Text: Martin Luther
Satz: Michael Praetorius (1571/72 – 1621)
Verlag: Möseler
13. **Freu Dich, Erd und Sternenzelt** 1:39
Melodie aus Böhmen (1520)
Satz: Gerhard Rabe
Verlag: Concertino
14. **Als die Welt verloren** 1:20
Melodie aus Polen vor 1853
Text: Gustav Kucz
Satz: Adolf Strube
Verlag: Merseburger Berlin
15. **Hark! The herald angels sing** 2:20
Melodie: W.H.Cummings (1857)
nach F. Mendelssohn
„Festgesang an die Künstler“ (1840)
Text: C. Wesley 1739 · Arr.: David Willcocks
Verlag: Oxford University Press
16. **Bajuschki baju** 1:56
Chorsoli: Uschi Doniat, Alexandra Türk
Russisches Weihnachtslied
Satz: Christoph Haßler, nach Ernst Scherer
Verlag: Manuskript
17. **Tochter Zion, freue Dich** 2:30
Komp: (1747) Georg Friedrich Händel (1685 – 1759)
Text: Friedrich Heinrich Ranke (1798 – 1876)
Verlag: Möseler
18. **Gloria in excelsis Deo** 2:16
Französisches Weihnachtslied
Satz: (1994) Siegfried Strohbach (*1929)
Verlag: Edition Ferrimontana
19. **Quem pastores laudavere** 1:34
Melodie aus dem 14. Jahrhundert, Deutschland
Arr.: John Rutter
Verlag: Oxford University Press
20. **Dort zwischen Ochs und Eselein** 1:35
Französisches Weihnachtslied
Text: Marc André Souchay
Satz : Hans Lang
Verlag: Otto Maier, Ravensburg
21. **Lobt Gott, ihr Christen alle gleich** 1:16
Melodie (1554): Nikolaus Herman (1480 – 1561)
Text (1560): Nikolaus Herman
Satz: Max Reger (1873 – 1916)
22. **Wiegenlied zur Weihnacht** 2:50
nach einem steirischen Volkslied
Komp.: Gustav Jenner (1865-1920)
Verlag: B. Schott & Söhne, Mainz
23. **Weihnacht ist's auf dieser Erden** 5:15
Text: Willi Stotz
Komp.: Gerd Sorg
Verlag: Bergischer Musikverlag Erwin P. Becker,
Solingen
24. **Stille Nacht** 4:59
Melodie: Franz Xaver Gruber (1818)
Text: Joseph Mohr (1816)
Arr.: Phillip Lawson, King's Singers
Verlag: The K.S. Music Co. Ltd.