

Anlässlich des 200. Geburtstags
von Felix Mendelssohn Bartholdy

Mendelssohn Salons

April – Juli 2009



Anlässlich des 200. Geburtstags
von Felix Mendelssohn Bartholdy
Mendelssohn Salons
April – Juli 2009

Eine Veranstaltungsreihe der Hochschule für Musik
und Theater in Kooperation mit der Internationalen
Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Gesellschaft Hamburg
und Prof. Dr. Hermann Rauhe.

Gesamtkonzept und Leitung:
Prof. Dr. Beatrix Borchard

Gefördert durch

Hamburgische Stiftung für Wissenschaften,
Entwicklung und Kultur Helmut und Hannelore Greve
ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius





Einleitung	7
Salon I	12
Das verborgene Band: Fanny und Felix	
Salon II	24
Im Freien zu singen	
Salon III	36
Mit Worten und ohne Worte: Die Macht der Gespräche	
Salon IV	40
Zu Gast bei Familie Mendelssohn	
Fanny und Felix Mendelssohn	52
Tipps zum Lesen	58
Tipps zum Hören	60
Impressum	62

Brief Felix Mendelssohns vom 15.10.1842 aus Berlin an Marc André Souchay in Lübeck auf die Frage von Herrn Souchay, was seine Lieder ohne Worte bedeuten:

„Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein jeder. – Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten; auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte...“

Einleitung

Im Jahre 1825 trat ein Ereignis ein, das auf die Entwicklung der Kinder, auf die ganze Gestaltung des Lebens der Familie auf Generationen hinaus vom bestimmendsten Einfluß sein sollte (...): Abraham kaufte das schöne Grundstück Leipziger Straße Nr. 3. In diesem wundervollen Hause und Garten verlebten Abraham und Lea den Rest ihres Lebens, hier heiratete Fanny und lebte auch bis zuletzt hier. Allen Mitgliedern der Familie war aber dies Haus nicht ein gewöhnlicher Besitz, ein toter Steinhaufen, sondern eine lebendige Individualität, ein Mitglied, teilnehmend am Glück der Familie, es war ihnen und den Nächststehenden gewissermassen Repräsentant derselben (...), so beschreibt Sebastian Hensel die Bedeutung des Mendelssohnschen Anwesens in seinem bis heute unsere Vorstellung prägenden Buch „Die Familie Mendelssohn“ aus dem Jahr 1879.

Wir sind gewohnt, die „eigentliche“ Musik im Notentext zu suchen. Der konkrete und geistige Raum, in dem und für den Musik entstanden ist, die Menschen, die mit einem solchen Raum verbunden sind, werden bei einer solchen Betrachtungsweise außer Acht gelassen – für mich aber ist der Raum, sind die Menschen Teil der Musik selber.

Der Gartensaal

Zumeist identifiziert man die Leipziger Straße Drei mit dem sogenannten Gartensaal. Soweit wir wissen, bot der Gartensaal Platz für bis zu dreihundert Leuten. Er wurde als Aufführungsort für die *Sonntagsmusiken* genutzt, die zunächst – modern ausgedrückt – Werkstattcharakter hatten: Felix, der Sohn sollte die Möglichkeit haben, sich systematisch auf einen Musikerberuf vorzubereiten und in diesem Rahmen als Solist

und Komponist erste Erfahrungen sammeln. Fanny, die Tochter profitierte davon. Da ihr eine Berufsausübung verweigert wurde, hatte sie zumindest in diesem Rahmen eine Auftrittsmöglichkeit als Pianistin und konnte auch ab und zu eigene Kompositionen vorstellen. Diese Konzerte waren nicht frei zugänglich, nur wer eingeladen war, durfte kommen. Welche Musikstücke in diesem Rahmen aufgeführt wurden, erfährt man in Umrissen aus Briefen, Tagebüchern und Erinnerungen von Mitwirkenden und Gästen und ist in der Literatur über Felix Mendelssohn Bartholdy immer wieder beschrieben worden. Als der Sohn im Frühjahr 1829 aus dem Haus ging und schließlich ein öffentliches Amt übernahm, schien die Aufgabe der *Sonntagsmusiken* erfüllt – sie wurden eingestellt. Parallel zu ihrem Bruder tat auch Fanny Mendelssohn den aus der Perspektive der damaligen Zeit entsprechenden Schritt ins Erwachsenenleben: sie heiratete (am 3. Oktober 1829) den Maler Wilhelm Hensel. Dennoch verließ sie nicht die Leipziger Straße, sondern zog mit ihrem Mann zunächst in die rechte, dann zwei Jahre später in die linke Gartenwohnung. Ab 1831 nahm sie die *Sonntagsmusiken* wieder auf, die nun ihren Charakter veränderten. Auch wenn der Bruder ab und zu in ihren Konzerten mitwirkte, und seine Werke nach wie vor neben denen Beethovens am häufigsten gespielt wurden, ging es ihr weniger darum, eine Person zu präsentieren, als mit ihren Programmen für eine bestimmte Kunstästhetik zu kämpfen. Ihr Ziel, mit ihren Konzertveranstaltungen gegen *die Geschmacklosigkeit der Zeit, den Egoismus der Anführer, die Verwöhnung des Publicums* wirken zu wollen, hatte sie bereits 1825 in einem *Vorschlag zur Errichtung eines Dilettantenvereins für Instrumentalmusik* formuliert, jetzt bot sich ihr die Möglichkeit dazu, ihre Ideen umzusetzen. Für diese zweite Phase der *Sonntagsmusiken* kennen wir einzelne Programme, und wir wissen, daß sie wie damals allgemein üblich, Vokalkompositionen und Instrumentalmusik mischte, die Programme nicht chronologisch aufbaute sondern nach rein musikalischen Kriterien. Die Länge der einzelnen Programme war ganz unterschiedlich, auch der Beginn. In den Jahren 1831–1847 setzte sie nach Beethoven und Felix Mendelssohn am häufigsten Werke von Bach, Mozart, Haydn, Weber, dann Chopin, Gade, Spohr auf ihre Programme. Wahrscheinlich in erster Linie aus pragmatischen Gründen legte sie den Schwerpunkt auf Solo- und Chorlieder, Klavierstücke und Kammermusik.

Aber sie brachte auch Opern, Oratorien, Kantaten – ganz oder in Ausschnitten – wie z. B. *Fidelio*, Glucks *Orpheus* und seine *Iphigenie auf Tauris* zur Aufführung. Dabei begleitete sie entweder am Klavier oder dirigierte ein für das jeweilige Konzert engagiertes Orchester und ihren kleinen Chor, den sie sich aufgebaut hatte. Aber das waren natürlich ganz große Ausnahmen, vereinzelt Sternstunden. Ihnen gegenüber stehen *Sonntagsmusiken*, zu denen kaum jemand kam oder die mangels Interesse ganz ausfielen.

Der Kritiker Ludwig Rellstab brachte die Prinzipien ihrer Programmgestaltung auf die Formel „Verbindung der klassischen Werke der älteren mit den besten der neueren

Zeit in sorgfältigster Ausführung“ und sprach von den *Sonntagsmusiken* als von einem „künstlerischen Fest seltener Art“. Von ihm stammt auch die vielzitierte Formulierung vom *Opferaltar der Kunst*, den er von ihr in der Leipziger Straße errichtet sah. Als Auführungsort vor Publikum prägte Fanny Hensel also die Leipziger Straße Drei als einen nichtkommerziellen Gegenraum zum öffentlichen Musikleben ihrer Zeit.

Aber es gab in der Leipziger Straße nicht nur einen, sondern mehrere „Räume für Musik“, abgesehen vom Gartensaal die Räume der Mutter im Vorderhaus, die sich in ein kleines Theater verwandeln ließen, dann Fanny Hensels Musikzimmer, in dem sie fast täglich mit und ohne Zuhörer oder Mitwirkende musizierte, die Arbeitszimmer des Bruders Felix und der Schwester Rebekka, und – nicht zuletzt – den Garten. Dann ist auch noch von einem blauen Zimmer die Rede. Welcher Raum damit gemeint war, wissen wir nicht.

Diese unterschiedlichen Räume erfüllten zwar unterschiedliche Funktionen, im familiären Alltag jedoch waren die Grenzen in der Nutzung der einzelnen Räume fließend, wie wir vor allem von Cornelia Bartsch wissen.

Der Garten

„Alle Fenster sahen nach dem Garten hinaus, in blühende Fliederbüsche, in Alleen schöner alter Bäume, das Weinlaub die Scheiben umrankend (...) durch den großen Hof und das hohe Vordergebäude wurde jeder Ton von der geräuschvollen Straße abgeschnitten; man lebte wie in der tiefsten Einsamkeit des Waldes und war doch nur 100 Schritt von der Straße entfernt.“ (Sebastian Hensel)

Die im Berliner Mendelssohn-Archiv aufbewahrte sogenannte *Gartenzeitung* aus dem Jahre 1826 und die *Schnee- und Thee-Zeitung* aus dem folgenden Jahr dokumentieren anschaulich diesen parkartigen sieben Morgen großen Garten als Ort des geselligen Spiels, der Improvisation. Auch in gedruckten Werken fand diese Geselligkeit ihren musikalischen Ausdruck, so z. B. in Fanny Hensels vierstimmigen *Gartenliedern op. 3* und Felix Mendelssohn Bartholdys ebenfalls vierstimmigen Chorliedern mit dem bezeichnenden Titel *Im Freien zu singen op. 59*. Felix Mendelssohn charakterisiert diese Kompositionen in einem Brief an Karl Klingemann, in dem er den Freund darum bittet, ihm Lieder zu schicken „im Herbst zu singen, oder noch besser im Sommer, oder im Frühling, auf dem Wasser oder der Wiese oder der Brücke oder im Wald oder im Garten“, als „natürlichste Musik“, denn die „natürlichste Musik von allen ist es doch, wenn 4 Leute zusammen spazieren gehen, in den Wald oder auf dem Kahn und dann gleich die Musik mit sich und in sich tragen.“

Verbunden mit dem Raum 'Garten' ist also eine Musik, in der zumindest von der

Idee her die Trennung von Ausführenden und Zuhörern aufgehoben ist – jeder Zuhörer ist auch potentieller Sänger. In diesem Zusammenhang dient Musik der Unterhaltung im kommunikativen Sinne, ist Umgangsmusik und wenn sie komponiert ist, ein Gegenentwurf zur Vorführmusik. Der Mendelssohnsche Garten wird also in diesem Sinne ein Gegenraum sowohl zum öffentlichen Konzertsaal als auch zum Gartensaal, dem *Opferaltar für das Höchste in der Musik*. Mit den verschiedenen Räumen sind demnach verschiedene ästhetische Konzepte verbunden gewesen, die von der Familie nicht als sich gegenseitig ausschließende Gegensätze gesehen wurden, sondern als Ausdruck der Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten gelebt wurden.

Geistiger Raum

Die Zeitgenossen verbanden mit der Adresse Leipziger Straße Drei vor allem einen geistigen Raum, eben den von Rellstab so benannten *Opferaltar für das Beste in der Kunst*. Es war durchaus kein Zufall, daß Beethovens Instrumentalmusik im Zentrum der Programme Fanny Hensels stand. Beethovens Bedeutung entsprach – nicht zuletzt dank des Berliner Musikpublizisten A. B. Marx (1795–1866) – im Bereich der Musik der Bedeutung Goethes im Bereich der Literatur: Seine Musik stand für eine überkonfessionelle Weltreligion, sie schien die Möglichkeit zu bieten, vereinfacht ausgedrückt, nicht länger als Jude zu gelten, sondern als Künstler unter Künstlern. Noch hatte Richard Wagner nicht verkündet, daß Juden (und Frauen) qua Natur nicht schöpferisch sein könnten und weder Fanny Hensel noch Felix Mendelssohn Bartholdy mussten sein Pamphlet *Das Judentum in der Musik* lesen. Es reicht schon, daß sie nach dem Tode ihres gemeinsamen Lehrers Zelter aus seinem Briefwechsel mit dem verehrten Goethe erfahren mußten, daß auch die Taufe nichts daran geändert hatte, daß sie als Juden wahrgenommen wurden.

Das Zentrum des geistigen Raumes Leipziger Straße Drei war notwendig eine Frau, die nicht Berufsmusikerin ist. Denn die reinste Kunst ist die, die nicht des Ruhmes und nicht des Geldes wegen ausgeübt wird, sondern um der reinen Erkenntnis willen. Musik um der Musik willen – ein Gegenbild zum antisemitischen Stereotyp des Geldjuden – kein größerer Gegensatz war denkbar als die immaterielle Musik zu der Juden unterstellten materiellen Haltung. Und wer könnte reiner Kunst als Gegenwelt verkörpern als Frauen, die nicht der Welt der Öffentlichkeit angehörten, also unberührt von allem zu sein schienen, was mit Geld zu tun hatte.

Der gesellschaftliche Ort, an dem jüdische Frauen auf diese Weise entscheidend zum Akkulturationsprozess beigetragen haben, wird gemeinhin mit dem Begriff Salon bezeichnet. Zweifelsohne war das Mendelssohnsche Haus ein Ort bürgerlicher und speziell musikalischer Geselligkeit im Berlin der Jahre 1825 bis 1847 und repräsentierte

wesentliche Aspekte dessen, was wir heute mit einem musikalischen Salon verbinden: der Salon als Aufführungsort im sogenannten ‚privaten‘ Rahmen vor geladenen Gästen, der Salon im Gegensatz zum nur der Familie vorbehaltenen Wohnzimmer als ein quasi ‚öffentlicher‘ Raum innerhalb des Hauses und der Salon als Kommunikationsform: miteinander sprechen, gemeinsam musizieren, improvisieren, auch komponieren, musikalische und literarische Gesellschaftsspiele, Tee und Butterbrote. Schließlich ein weiteres wichtiges Definitionsmerkmal für „Salon“: eine Frau meist jüdischer Herkunft bildet das Zentrum der Geselligkeit.

Und dennoch: Bereits bezogen auf die literarischen Salons um 1800 in Berlin stoßen wir auf ein Phänomen, auf das Barbara Hahn aufmerksam gemacht hat: der Begriff Salon, ein Import aus Frankreich, wo Salons intellektuelle und künstlerische Treffpunkte in zumeist hochadligen Häusern bezeichnen, fällt nie, wenn Frauen wie Henriette Herz oder Rahel Levin Varnhagen von ihren geselligen Aktivitäten berichten. Sie sprechen von ihrer „Gesellschaft“ oder ihrem „Kreiß“. Auch Sarah Levi, Lea Mendelssohn schließlich Fanny Hensel benutzen, soweit wir wissen, den Begriff „Salon“ nicht. Und dennoch sprechen wir nun für unsere vier Veranstaltungen von Salons. Warum? Erstens hat sich der Begriff eingebürgert unbeschadet aller historischen Differenzierung und zweitens will die Hochschule für Musik und Theater mit diesen Veranstaltungen „neue Wege der Musikvermittlung“ betreten. Sieht man den Kern des Salonbegriffs in einer offenen Kommunikationsform, dann könnte sich erweisen, daß der Salon als Veranstaltungsform uns als Mitwirkende wie als Zuhörende erleben läßt, daß Musik vor allem eine Beziehungskunst ist.

Beatrix Borchard

Salon I

Donnerstag, 23. April 2009
 Das verborgene Band:
 Fanny und Felix

Beide, sowohl Fanny als auch Felix, sind unermüdlich im Schreiben von Briefen. Sie berichten über Alltägliches und Neues in der Familie und in ihrer Musik. Häufig verpacken sie in ihren Briefen musikalische Zitate, indem sie einen Textteil aus einem Lied zitieren – so zum Beispiel Fanny in ihrem Brief vom 10. Juni 1829: *„Ist es wahr, daß Du einmal ein Lied, u. aus dem Lied ein Quartett machtest, u. daß Andre aus dem Quartett viel Wesens, u. Dir unaufhörliche Anspielungen darauf machen?“* (Zitat aus dem Lied „Frage“ mit dem Textanfang „Ist es wahr?“ und dem Quartett op. 13, a-moll). Oft sprechen die Geschwister über Kompositionen, die sie vom jeweils anderen erhalten haben oder auch über die Frage der Veröffentlichung, speziell in Fannys Fall.



Das Geburtshaus Fanny und Felix Mendelssohns
 in der Großen Michaelisstraße 14, Hamburg

Korrespondenz in Tönen

Während ihrer gemeinsam verlebten Kindheit und Jugend in der Leipziger Straße weiß jeder von dem anderen, woran er gerade arbeitet. Die beiden tauschen ihre Gedanken täglich aus und erhalten gemeinsam Unterricht bei C. F. Zelter. Dabei entstehen Vertonungen, die man durchaus miteinander vergleichen kann. Melodische Motive, Tempobezeichnungen oder Formen, die sie in ähnlicher Weise verwenden, lassen einige Kompositionen von Fanny und Felix miteinander korrespondieren.

Besonders interessant ist es, Felix' und Fannys Vertonungen derselben Texte zu vergleichen. Ähneln sich ihre Kompositionen? Benutzen sie gleiche musikalische Elemente, oder empfinden sie einzelne Phrasen verschieden? Warum kehren beide immer wieder zu Texten von Goethe und Heine zurück? Ist es, weil sie diese Dichter persönlich kannten oder weil ihre Texte den Geist der Zeit widerspiegeln?

Nur wenige schriftliche Äußerungen über Fannys Lieder sind überliefert. Am ausführlichsten sind die Briefe zu dem von Fanny komponierten Liederkreis, den sie Felix im Sommer 1829 nach Schottland schickt. Sie schreibt zu den Liedern: *„Eben habe ich meine Lieder fertig geschrieben u. bitte Dich, verfare damit, nicht als seyen sie aus der*



Musikzimmer (Aquarell von Julius Helfft)



Fanny Hensel in den Augen ihres Mannes Wilhelm Hensel

Ferne an Dich gerichtet, denn das giebt der Sache nur einen relativen Werth, sondern als hätte ich die Lieder mit den und den Fehlern gemacht, und bäte Dich um eine kritische Rücksicht darauf. Eins ist darunter, welches ich für eins meiner besten Lieder halte ...“

Felix antwortet Fanny jedoch nicht direkt, sondern tut es über den Bruder Paul. Ihm schreibt er am 3. Juli 1829 aus Schottland:

„... um mich herum waren nur Musiker aber keine Musik, und schon wollte ich mich zwingen, doch irgend einen Geschmack an ihren Machwerken zu finden, da kamen Fannys Lieder. Ich denke es ist die schönste Musik, die jetzt ein Mensch auf der Erde machen kann. Wenigstens hat mich nie etwas so durch und durch belebt und ergriffen. ... Den Schluss vom 2ten mit dem Vöglein in der Linden, spielte ich mir gestern Nacht ein paar mal ganz ruhig vor, und machte dann in meinem Zimmer Tollheiten, und schlug auf den Tisch, mag wohl auch sehr geweint haben, dann spielte ich ihn aber eine Viertelstunde lang immer fort, und nun kenne ich ihn genau ...“

Redaktionsteam
Fanny Hensel Festival 2005

„Freitag abend war ich bei ihr [Fanny Hensel] eingeladen und bin ganz entzückt über ihre Kompositionen, die wirklich, für eine Dame, sehr schön sind. Viel Erfindung, Routine, Geist und Leben ist in diesen Sachen. Man sagt, sie habe vielen Einfluß auf Felix Mendelssohns musikalische Ausbildung gehabt. Sie ist nämlich älter als er. Ihre Kompositionen sind einander sehr ähnlich.“ (Nils W. Gade)

Die unter der Bezeichnung *Lied ohne Worte* berühmt gewordene Variante des lyrischen Klavierstücks wurzelt in besonderem Maße in der gemeinsamen musikalischen Jugend der Geschwister Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy. Die erste mit dem Titel *Lied* versehene Klavierkomposition Felix Mendelssohn Bartholdys ist eine Eintragung ins Stammbuch der Schwester als Geburtstagsgeschenk. Bezogen auf dieses Stück ist die Bezeichnung *Lied ohne Worte* in einem Brief Fanny Hensels an Karl Klingemann aus dem Jahr 1828 erstmals nachgewiesen. Klavierstücke, die auf die späteren *Lieder ohne Worte* verweisen, finden sich in den Übungsbüchern Fanny Hensels schon wesentlich früher, und es ist denkbar, daß Kompositionen dieser Art zunächst ein Spiel der in enger künstlerischer Gemeinschaft aufgewachsenen Geschwister waren, die einander ihre Kompositionen zur Begutachtung zeigten und in Tage- und Stammbüchern musikalisch miteinander kommunizierten. Musikalische Anspielungen und gegenseitige Zitate, die insbesondere Lieder mit und ohne Worte als Mittel vertrauter Kommunikation ausweisen, finden sich vor allem in den Kompositionen der Geschwister aus der Zeit der ersten Reisejahre Felix Mendelssohn Bartholdys. Lieder mit und ohne Worte wurden nun auch in Briefen verschickt. Bekannte Beispiele hierfür sind der Liederkreis, den Fanny Hensel im Mai 1829 an den Bruder nach England adressiert, ein kurzes *Lied ohne Worte* in A-Dur, das Felix Mendelssohn Bartholdy in Sorge um die hochschwängere Schwester aus München nach Berlin schickt, sowie eine Frühfassung seines später als op. 30,2 erschienenen *Liedes ohne Worte* in b-Moll, mit dem er kurz darauf zur Geburt ihres Sohnes gratuliert. Die diesen Kompositionen beigelegten Zeilen deuten verschiedene Kriterien der Bewertung adressierter bzw. nicht-adressierter Musik an, ebenso beginnt sich darin bereits eine unterschiedliche Haltung der beiden KorrespondentInnen gegenüber adressierter Musik abzuzeichnen. Felix Mendelssohn Bartholdy befindet sich dabei offenbar in einem Konflikt zwischen „Wahrheit“ als zentrale Forderung an adressierte Musik und ästhetischen bzw. kompositionstechnischen Kriterien, die für die Qualität nicht-adressierter Musik maßgeblich sind. Die zeitgebundene und persönliche Wahrheit eines konkreten Augenblicks zwischen Verfasser und Adressatin dient ihm in der Ankündigung des b-Moll-Liedes – wenn auch zögernd – als Argument, das die Vernachlässigung ästhetischer Aspekte rechtfertigen kann: *„Ich hätte Dir gern ein Lied geschickt, aber es ist zu schlecht geraten. – Eben sehe ich es mir noch einmal an und denke: Ach was! das Herz war schwarz, Du verstehst Dich darauf: da ist es [...]; ist Dirs zu schlecht, so kann ich nicht helfen, mir war so, als ich Euern halb ängstlichen, halb erfreuten Brief bekam.“*

In den Worten, die das A-Dur-Lied begleiten, klingt eine weitere an nicht-adressierte Musik zu stellende Forderung an, deren Mangel, bezogen auf adressierte Musik, angebracht sein kann: *„[...] ich möchte gern bei Dir sein u. Dich sehn, u. Dir was erzählen, es will aber nicht gehn. Da habe ich Dir denn ein Lied aufgeschrieben, wie ichs wünsche u. meine; dabey habe ich Dein gedacht u. es ist mir sehr weich zu Muthe dabey. Neues ist*

wohl fast nicht drin, denn Du kennst mich ja u. weißt wer ich bin; der bin ich denn immer noch, u. so magst Du darüber lachen u. Dich freuen, denn was anderes kann ich Dir wohl sagen u. wünschen; was besseres aber nicht“; Neuartigkeit als Forderung an eine Musik, mit der ein junger Komponist sich der Öffentlichkeit präsentiert, tritt hier hinter die Ansprüche zurück, denen nach der Brieftheorie des 18. Jahrhunderts ein „guter bürgerlicher Brief“ zu genügen hatte: Er sollte ein Gespräch ersetzen und den – in diesem Fall eben altbekannten und vertrauten – Verfasser bei der Adressatin vertreten. Fanny Hensel, der der Weg in eine anonyme Öffentlichkeit versperrt war, mußte der musikalische Gesprächspartner zugleich das sachverständige Publikum ersetzen. Für den an den Bruder adressierten Liederkreis fordert sie ausdrücklich die Haltung eines „Collegen“ ein: „Eben habe ich meine Lieder fertig geschrieben und bitte Dich, verfare damit, nicht als seyest sie aus der Ferne an Dich gerichtet, denn das giebt der Sache nur einen relativen Werth, sondern als hätte ich Lieder mit den und den Fehlern gemacht, und bäte Dich um eine kritische Rücksicht darauf.“

Fanny Hensel geriet nicht durch das Komponieren an sich in Widerspruch zum Frauenbild ihrer Zeit, vor dessen Hintergrund Vater und Brüder ihr verboten, Musik als ihren Beruf zu betrachten. Komponieren als „gesellige Erbauung im häuslichen Rahmen“ – oder in dessen Verlängerung auch als Kommunikation mit den abwesenden Mitgliedern des Hauses – war durchaus mit den gesellschaftlichen Rollenzuweisungen an eine Frau vereinbar. Lieder mit und ohne Worte, die als *Ergüsse unmittelbarer Empfindung* galten und nicht als „tönende Erkenntnis“, – wie die Sonatenform mit ihren Verfahren thematisch-motivischer Arbeit – schienen nach den Vorstellungen der Zeit diesem Rahmen angemessen. Ein Widerspruch zu den an sie gerichteten Rollenerwartungen ergab sich für Fanny Hensel erst aus dem Wunsch, mit ihrer Musik an die Öffentlichkeit zu treten. Maßgeblich hierfür waren auch die Bedingungen der Autorschaft selbst: „Wir haben früher darüber gesprochen, und ich bin immer noch derselben Meinung, – ich halte das Publiciren für etwas Ernsthafte (es sollte das wenigstens sein) und glaube, man solle es nur thun wenn man als Autor ein Leben lang auftreten und dastehen will. Dazu gehört aber eine Reihe von Werken, eins nach dem andern, – von einem oder zweien ist nur Verdruß von der Öffentlichkeit zu erwarten, oder es wird ein sogenanntes Manuscript für Freunde, was ich auch nicht liebe.“ Ein Autor ist ein einzelner, er schafft nicht nur Werke, sondern „ein Werk“. Die Einheit des Autors und des Werks ergeben sich aus „einer Reihe von Werken“, die sich aufeinander beziehen – oder auch voneinander abgrenzen lassen. Adressierte Texte – oder adressierte Musik – stören diese Einheit, denn sie implizieren die Antwort eines anderen. So verstanden ist der Begriff Autor [...] der Angelpunkt für die Individualisierung in der Geistes-, Ideen- und Literaturgeschichte. (Michel Foucault, Was ist ein Autor?). Er macht – auch in der Musikgeschichte – den Kontext unsichtbar, in dem die Werke produziert werden, und schließt Frauen gleich in doppeltem Sinne aus: erstens als „Mitautorinnen“, Material-

lieferantinnen oder auch als „Frau an seiner Seite“, und zweitens durch den unauflösbaren Widerspruch zu einem Rollenbild, das es einer Frau verwehrte, sich überhaupt als „einzelne“ zu denken. Ein weiblicher Autor war eine „*contradictio in adjecto*“. Fanny Hensel brauchte bekanntlich ein Leben lang, um endlich gegen das „Interdict“ von Vater und Bruder mit ihren Kompositionen an die Öffentlichkeit zu treten. Es ist die Frage, ob sie dabei die Trennung von „privater“ – an einen Kreis Eingeweihter gerichteter – und „öffentlicher Musik“, [...] so deutlich vollzieht, wie die – ausgesprochenen oder unausgesprochenen – Implikationen der Autorschaft dies nahelegten. Gerade unter den Kompositionen, die sie am Ende ihres Lebens herausgab bzw. für die Veröffentlichung vorbereitete und aus denen ihr während der Italienreise gewachsenes kompositorisches Selbstbewußtsein spricht, befinden sich solche, die als Antworten auf Kompositionen ihres Bruders die frühe Praxis dialogischen Komponierens fortsetzen.

Neben dem *Klaviertrio* op. 11 gilt dies für das *Lied ohne Worte* op. 6,1, das Fanny Hensel ebenso wie das Trio in den letzten Herbst- und Wintermonaten vor ihrem Tod komponierte. Das *Lied* op. 30,3, auf das sie sich dabei bezieht, entstand mehr als elf Jahre früher und war aufgrund seiner leichten Spielbarkeit vermutlich auch schon zu ihrer Zeit eines der bekanntesten Lieder ohne Worte Felix Mendelssohn Bartholdys. Mit den kurzen Ritornellen, in seiner Schlichtheit und Kürze, gehört es zu den sogenannten „Chorliedern ohne Worte“, für die es unter Fanny Hensels Klavierstücken keine Entsprechung gibt. Als kürzestes der gedruckten Lieder ohne Worte Felix Mendelssohn Bartholdys überhaupt steht es schon äußerlich im denkbar größten Gegensatz zu Fanny Hensels Klavierschaffen. Weder Kürze noch Einfachheit sollten jedoch über die Bedeutung der Chorliedminiaturen Felix Mendelssohn Bartholdys hinwegtäuschen, die gerade aufgrund ihrer äußeren Begrenztheit als Prototypen seiner Auseinandersetzung mit dem Goethe-Zelterschen Liedideal angesehen werden können. Das „Chorlied“ fehlt in keiner der zu Felix Mendelssohn Bartholdys Lebzeiten herausgegebenen Sammlungen mit Liedern ohne Worte. Wie wichtig ihm selbst die chorliedartigen Miniaturen waren, ist darüber hinaus an dem zentralen Platz abzulesen, den er ihnen jeweils in der Mitte der ersten drei Hefte zuwies.

Fanny Hensel nimmt den Dialog mit dem Lied ihres Bruders zunächst über das bekannte Thema von op. 30,3 auf. Die erste Melodiephrase von op. 6,1 korrespondiert in ihrem rhythmisch-metrischen Grundmuster sowie ihrem melodischen Gestus deutlich hörbar mit derjenigen aus Felix Mendelssohn Bartholdys Lied. [...] Während sich die HörerInnen von Felix Mendelssohn Bartholdys op. 30,3 durch das Eingangsritornell eingestimmt auf Tonart, Tonraum, Taktart und Tempo *in der berechtigten Erwartung eines lebenswürdigen Stücks ohne weitere Überraschungen [...] beruhigt zurücklehnen können*, werden sie in Fanny Hensels op. 6,1 bereits beim Einsatz des Themas verunsichert. Analog zu op. 30,3 eröffnet sie ihr Lied zwar ebenfalls mit einer kurzen Einstimmung auf die Tonart As-Dur, die Melodie setzt jedoch schon nach einem halben

Takt ein, und zwar in Quintlage und über einer betonten Durchgangsdissonanz im Baß. Wenn die Melodie im zweiten Takt auf betonter Zeit zum ersten Mal den Grundton erreicht, erklingt dazu mit f-Moll die Tonika-Parallele. Schon am Anfang werden wir also darauf vorbereitet, daß die Grundtonart des Liedes immer in der Schwebeliebt. [Hier folgt eine ausführliche Analyse] Fanny Hensel erweist sich in ihrem Lied als „musikalische Vagabundin“, die weder in der selbstgewählten Tonart beheimatet ist, noch zu der Melodie zurückfindet, die sie eingangs in Anknüpfung an das Lied ihres Bruders anstimmt. Vagabundin ist sie auch in ihrer Behandlung der Gattung, die ihr als Frau zugewiesen war und die sie sich angeeignet hatte. Sie sprengt die Form von der Melodie her – von innen heraus – ohne daß die Sonatenform, die unter dem Deckmantel des Liedes hervorscheint, als solche erreicht würde. Aneignung wird dabei zum grundsätzlichen Infragestellen aller Vorgaben durch die ihr „auferlegte“ Gattung. Aus dem Dialog mit dem schlichten Lied des Bruders, in dem Fanny Hensel diese für sie durchaus typische Form der Aneignung der seinen gegenüberzustellen scheint, spricht neben aller Vergeblichkeit, mit der ihr Lied gegen die eigenen Grenzen anzurennen scheint, zugleich das Selbstbewußtsein, – im Lied zwar keine kompositorische „Heimat“ gefunden, durch dieses hindurch jedoch eine eigene Stimme bewahrt zu haben.

Cornelia Bartsch

Verlust

Und wüßtens die Blumen, die kleinen,
Wie tief verwundet mein Herz,
Sie würden mit mir weinen,
Zu heilen meinen Schmerz.

Und wüßtens die Nachtigallen,
Wie ich so traurig und krank,
Sie ließen fröhlich erschallen,
Erquickenden Gesang.

Und wüßtens sie mein Wehe,
Die goldnen Sternelein,
Sie kämen aus ihrer Höhe,
Und sprächen Trost mir ein.

Die alle könnens nicht wissen,
Nur Eine kennt meinen Schmerz:
Sie hat ja selbst zerrissen,
Zerrissen mir das Herz.

Heinrich Heine (1797–1856)

Das Heimweh

Was ists, das mir den Atem hemmet,
Und selbst den Seufzer unterdrückt?
Das stets in jeden Weg sich stemmet,
Und Sinn und Geist mir so verrückt?
Es ist das Heimweh! O Schmerzenslaut!
O Schmerzenslaut, wie klingst im Innern
mir vertraut!

Was ists, das mir den Willen raubet,
Zu jeder Tat mich mutlos macht?
Das mir die Flur, so grün belaubet,
Verwandelt in Gefängnisnacht?
Es ist das Heimweh! O Jammerton!
O Jammerton, wie lange tönst im Herzen
schon!

Was ists, das mich erstarrt und brennet,
Und jede Freud und Lust vergällt?
Giebt es kein Wort, das dieses nennet,
Giebt es kein Wort in dieser Welt?
Es ist das Heimweh! O herbes Weh!
O herbes Weh! Die Heimat, ach! ich nim-
mer seh.

Friederike Robert (1795–1832)

Im wunderschönen Monat Mai

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

Heinrich Heine (1797–1856)

Aus meinen Tränen

Aus meinen Tränen sprießen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,
Schenk ich dir die Blumen all,
Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall.

Heinrich Heine (1797–1856)

Wenn ich in deine Augen seh

Wenn ich in deine Augen seh,
So schwindet all mein Leid und Weh;
Doch wenn ich küße deinen Mund,
So werd ich ganz und gar gesund.

Wenn ich mich lehn an deine Brust,
Kommts über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: ich liebe dich!
So muß ich weinen bitterlich.

Heinrich Heine (1797–1856)

Suleika

Ach, um deine feuchten Schwingen,
West, wie sehr ich dich beneide:
Denn du kannst ihm Kunde bringen
Was ich in der Trennung leide!

Die Bewegung deiner Flügel
Weckt im Busen stilles Sehnen;
Blumen, Auen, Wald und Hügel
Stehn bei deinem Hauch in Tränen.

Doch dein mildes sanftes Wehen
Kühlt die wunden Augenlider;
Ach, für Leid müßt ich vergehen,
Hofft ich nicht zu sehn ihn wieder.

Eile denn zu meinem Lieben,
Spreche sanft zu seinem Herzen;
Doch vermeid ihn zu betrüben
Und verbirg ihm meine Schmerzen.

Sag ihm, aber sags bescheiden:
Seine Liebe sei mein Leben,
Freudiges Gefühl von beiden
Wird mir seine Nähe geben.

Marianne von Willemer (1784-1860)
Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

Am leuchtenden Sommermorgen

Am leuchtenden Sommermorgen
Geh ich im Garten herum.
Es flüstern und sprechen die Blumen,
Ich aber, ich wandle stumm.

Es flüstern und sprechen die Blumen,
Und schau'n mitleidig mich an:
Sei unserer Schwester nicht böse,
Du trauriger blasser Mann.

Heinrich Heine (1797–1856)

Schwanenlied

Es fällt ein Stern herunter
aus seiner funkelnden Höh,
das ist der Stern der Liebe,
den ich dort fallen seh.

Es fallen vom Apfelbaume,
der weißen Blätter so viel,
es kommen die neckenden Lüfte,
und treiben damit ihr Spiel.

Es singt der Schwan im Weiher,
und rudert auf und ab,
und immer leiser singend,
taucht er ins Flutengrab.

Es ist so still und dunkel,
verweht ist Blatt und Blüt,
der Stern ist knisternd zerstoben,
verklungen das Schwanenlied.

Heinrich Heine (1797–1856)

Warum sind denn die Rosen so blaß

Warum sind denn die Rosen so blaß?
o sprich mein Lieb warum?
Warum sind denn im grünen Gras
die blauen Veilchen so stumm?

Warum singt denn mit so kläglichem Laut,
die Lerche in der Luft?
Warum steigt denn aus dem Balsamkraut
verwelkter Blütenduft?

Warum scheint denn die Sonn auf die Au,
so kalt und verdrießlich herab?
Warum ist denn die Erde so grau,
und öde wie ein Grab?

Warum bin ich selbst so krank und trüb?
Mein liebes Liebchen sprich
O sprich mein herzallerliebstes Lieb,
warum verließest du mich?

Heinrich Heine (1797–1856)

Kantate Lobgesang

Psalm 62, 1-3

Rezitativ

Ein Weib, wenn sie gebieret, so hat sie Trau-
rigkeit,
denn ihre Stunde ist gekommen,
wenn sie aber das Kind geboren hat,
denkt sie nicht mehr an die Angst um der
Freude Willen,
daß der Mensch zur Welt geboren ist.
Der Herr hat es ihr gegeben,
denn Liebe ist stark wie der Tod
und Eifer ist fest wie die Hölle;
ihre Glut ist feurig und eine Flamme des
Herrn.

Joh. 16,21; Hohes Lied 8,6

Arie

O daß ich tausend Zungen hätte
und einen tausendfachen Mund,
mit allen Wesen um die Wette
lobt ich dann Gott aus Herzensgrund.
O daß doch meine Stimm erschalle
bis dahin, wo die Sonne steht;
o daß mein Blut mit Freuden wallte,
solang es durch die Adern geht;
o wär ein jeder Puls ein Dank
und jeder Odem ein Gesang.
Ihr grünen Blätter in den Wäldern
bewegt und regt euch doch mit mir,
ihr zarten Blumen auf den Feldern
verherrlicht Gott durch eure Zier.
Für ihn musst ich belebet sein,
auch stimmt freudig mit mir ein.

Johann Mentzner (1658–1734)

Reiselied

Der Herbstwind rüttelt die Bäume,
Die Nacht ist feucht und kalt;
Gehüllt im grauen Mantel
Reite ich einsam, einsam im Wald.

Und wie ich reite, so reiten
Mir die Gedanken voraus;
Sie tragen mich leicht und luftig
Nach meiner Liebsten Haus.

Die Hunde bellen, die Diener
Erscheinen mit Kerzengeflirr;
Die Wendeltreppe stürm' ich
Hinauf mit Sporengeklirr.

Im leuchtenden Teppich gemache,
Da ist es so duftig und warm,
Da harret meiner die Holde,
Ich fliege in ihren Arm!

Es säuselt der Wind in den Blättern,
 Es spricht der Eichenbaum:
 «Was willst Du, törichter Reiter,
 Mit Deinem törichtem Traum?»

Heinrich Heine (1797–1856)

Nachtwanderer

Er reitet nachts auf einem braunen Roß,
 Er reitet vorüber an manchem Schloß:
 Schlaf droben, mein Kind, bis der Tag er-
 scheint,
 Die finstre Nacht ist des Menschen Feind!

Er reitet vorüber an einem Teich,
 Da stehet ein schönes Mädchen bleich
 Und singt, ihr Hemdlein flattert im Wind:
 Vorüber, vorüber, mir graut vor dem Kind!

Er reitet vorüber an einem Fluß,
 Da ruft ihm der Wassermann seinen Gruß,
 Taucht wieder unter dann mit Gesaus,
 Und stille wirds über dem kühlen Haus.

Wann Tag und Nacht im verworrenen Streit,
 Schon Hähne krähen im Dorfe weit,
 Da schauert sein Roß und wühlet hinab,
 Scharret ihm schnaubend sein eigenes
 Grab.

Joseph von Eichendorff (1788–1857)

Auf Flügeln des Gesanges

Auf Flügeln des Gesanges,
 Herzliebchen, trag ich dich fort,
 Fort nach den Fluren des Ganges,
 Dort weiß ich den schönsten Ort;

Dort liegt ein rotblühender Garten
 Im stillen Mondenschein,
 Die Lotosblumen erwarten
 Ihr trautes Schwesterlein.

Die Veilchen kichern und kosen,
 Und schaun nach den Sternen empor,
 Heimlich erzählen die Rosen
 Sich duftende Märchen ins Ohr.

Es hüpfen herbei und lauschen
 Die frommen, klugen Gazellen,
 Und in der Ferne rauschen
 Des heiligen Stromes Welln.

Dort wollen wir niedersinken
 Unter dem Palmenbaum,
 Und Liebe und Ruhe trinken,
 Und träumen seligen Traum.

Heinrich Heine (1797–1856)



Wilhelm Hensel, *Felix Mendelssohn am Klavier*, Zeichnung um 1820

Salon II

Donnerstag, 28. Mai 2009
Im Freien zu singen

Der Garten als Sinnbild

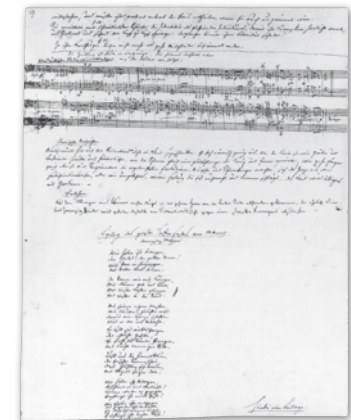
Im August 1839, als Felix Mendelssohn sich längst als Komponist und Dirigent von internationalem Ruf etabliert hatte, erinnert er sich an den Garten des elterlichen Hauses als Ort eines besonderen ästhetischen Ideals, wenn er an seinen Freund aus Jugendtagen, Karl Klingemann, schreibt: „die natürlichste Musik von allen ist es doch, wenn vier Leute zusammen spazieren gehen, in den Wald, oder auf dem Kahn, und dann gleich die Musik mit sich und in sich tragen.“ Anklänge kommunikativer Spiele, die durch die Gartenzeitung des Jahres 1826 nachgewiesen sind, finden sich übertragen auf Musik sogar in Felix Mendelssohn Bartholdys ‚ernstesten‘ Instrumentalkompositionen wieder. So weisen etwa die frühen Streichquartette als „Musik über Musik“ Ähnlichkeiten zu Textproduktionsverfahren auf, die durch die sogenannte Gartenzeitung nachgewiesen sind. Ein Beispiel für solche Verfahren ist das Glossieren, bei dem die Zeilen eines Gedichts jeweils das Ausgangsmaterial zu einem neuen Gedicht

bilden und das in der Gartenzeitung zum Gegenstand eines Dichterwettstreits wurde.

Es ist wohl kein Zufall, daß der Garten zugleich für die offensten Formen musikalischer und literarischer Kommunikation, für den Traum von deren Übertragung an den „ungeschützten Ort“ der Öffentlichkeit und für die Fortsetzung einer verborgenen Identität stand. Wie auch aus bildlichen Darstellungen der Zeit hervorgeht, verband sich für Juden, denen der Landbesitz in Preußen nicht erlaubt war, mit dem Aufenthalt in freier Natur auch das Bild bürgerlicher Freiheit. Für das Bild der im Freien musizierenden Menschen auf dem Wasser scheint Felix Mendelssohn Bartholdys Vorstellung von der „natürlichsten Musik“ beim Kahnfahren geradezu Modell gestanden zu haben.



Gartensaal, Leipziger Straße 3



Redaktionswalzer

Gitarrenlieder

Frühlingsgruß

So sei begrüßt vieltausendmal,
Holder, holder Frühling!
Willkommen hier in unserm Tal,
Holder, holder Frühling!
Überall grüßen wir dich froh
Mit Sang und Schall.

Du kommst, und froh ist alle Welt,
Holder, holder Frühling!
Es freut sich Wiese, Wald und Feld,
Holder, holder Frühling!
Jubel tönt dir überall,
Dich begrüßet Lerch und Nachtigall.

So sei begrüßt vieltausendmal,
Holder, holder Frühling!
O bleib recht lang in unserm Tal,
Holder, holder Frühling!
Kehr in alle Herzen ein,
Laß doch alle mit uns fröhlich sein!

Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874)

Ständchen

Horch horch, die Lerch im Ätherblau,
Und Phöbus neu erweckt,
Tränkt seine Rosse mit dem Tau,
Der Blumenkelche deckt.
Der Ringelblume Knospe schleußt
Die goldnen Äuglein auf;
Mit allem, was da reizend ist;
Du süsse Maid, steh auf!

William Shakespeare (1564–1616), Übersetzung
von August Wilhelm Schlegel (1767–1845)

Pagenlied

Wenn die Sonne lieblich schiene
Wie in Welschland, lau und blau,
Ging ich mit der Mandoline
Durch die überglänzte Au.

In der Nacht das Liebchen lauschte
An dem Fenster, süß verwacht;
Wünschte mir und ihr, uns Beiden,
Heimlich eine schöne Nacht.

Joseph von Eichendorff (1788–1857)

Di due bell' anime,
che amor piago
gli affetti teneri
turbar non vuo
godete placidi
nel sen d'amor.

Oh se fedele
fosse cosi
quella crudele
che mi feri,
meco men barbaro
saresti amor!

Pietro Metastasio (1698–1782)

Gondellied

O komm zu mir, wenn durch die Nacht
Wandelt das Sternenheer!
Dann schwebt mit uns in Mondespracht
Die Gondel übers Meer.
Die Luft ist weich wie Liebesscherz,
Sanft spielt der goldne Schein,
Die Cither klingt, und zieht dein Herz
Mit in die Lust hinein.

O komm zu mir, wenn durch die Nacht
Wandelt das Sternenheer!
Dann schwebt mit uns in Mondespracht
Die Gondel übers Meer.

Das ist für selge Lieb die Stund,
Liebchen, o komm und schau,
So friedlich strahlt des Himmels Rund,
Es schläft des Meeres Blau.
Und wie es schläft, so sagt der Blick,
Was nie die Lippe spricht,
Das Auge zieht sich nicht zurück
Zurück die Seele nicht.

O komm zu mir, wenn durch die Nacht
Wandelt das Sternenheer!
Dann schwebt mit uns in Mondespracht
Die Gondel übers Meer.

Emanuel Geibel (1815–1884)

Vom frühen Morgen bis zur Abendröte

Vom frühen Morgen bis zur Abendröte
durchdringet Wehmuth meine Brust;
Die frohen Töne meiner sanften Flöte,
Erheitern mich nicht mehr zur Lust;
denn allenthalben wo ich gehe,
Erscheinet mir dein holdes Bild;
Ich fühle mich in deiner Nähe,
Du schwebst um mich so Engelmild.

Ach deiner Stimme sanfte Zaubertöne,
Sie dringen tief mir in das Herz;
Sie fesseln es wie Zauber der Syrene,
Und stumm wird jeder frohe Scherz.
Denn allenthalben wo ich gehe
Erscheinet mir dein holdes Bild;
Ich glaube dich in meiner Nähe
Dein Wesen scheint mir Engelmild.

Anonymus

Venetianisches Gondellied

Wenn durch die Piazzetta
die Abendluft weht,
dann weißt du, Ninetta,
wer wartend hier steht.
Du weißt, wer trotz Schleier
und Maske dich kennt,
du weißt, wie die Sehnsucht
im Herzen mir brennt.

Ein Schifferkleid trag ich
zur selbigen Zeit,
und zitternd dir sag ich:
das Boot ist bereit!
O komm jetzt, wo Lunen
noch Wolken umziehen,
laß durch die Lagunen,
Geliebte, uns fliehn!

Ferdinand Freiligrath (1810–1876), nach einem
Gedicht von Thomas Moore (1779–1852)

Abschied

Lebe wohl, o mütterliche Erde;
Birg mich bald in deinem kühlen Schoß,
dass dies Auge wieder trocken werde,
dem der Tränen manche hier entfloß.
Was ich suchte hab ich nicht gefunden,
Freuden sucht ich, Leiden gabst Du mir,
Meiner Jugend schönste Rosenstunden...
Unter Tränen sind sie mir verschwunden.

O wie träumt ichs Leben mir so schön!
Lass mich Vater, lass mich schlafen gehn!
Viel der Blumen sah ich Dir entspiessen
Schöne Erde doch für mich nur nicht.
Meine Tränen sollten sie begießen;
Aber pflücken durfte ich sie nicht.
Mancher tanzte froh dahn durchs Leben
Schwelgte in der Freude Überfluß.

Ach vergebens war mein rastlos Streben!
Freude durfte mir die Welt nicht geben.

O wie träumt ichs Leben mir so schön!
Lass mich Vater, lass mich schlafen gehn!

Lebe wohl, o mütterliche Erde,
Doch vergönne, dass in Deinem Schoß
Bald mein Herz nach Kummer und Be-
schwerde
Ruhe finde unter kühlem Moos.
Einst wird mir ein schöner Morgen tagen!
Dem der droben übern Sternen wohnt,
Will ich alles, jetzt darf ichs nicht wagen,
Meine Leiden, meinen Kummer klagen.

O wie träumt ichs Leben mir so schön!
Lass mich Vater, lass mich schlafen gehn!

Anonymus

An die Musik

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
Hast du mein Herz zu warmer Lieb entzun-
den,

Hast mich in eine beßre Welt entrückt!

Oft hat ein Seufzer, deiner Harf entflossen,
Ein süßer, heiliger Akkord von dir
Den Himmel beßrer Zeiten mir erschlos-
sen,

Du holde Kunst, ich danke dir dafür!

Franz von Schober (1796–1882)

Chorlieder

Lerchengesang

Wie lieblicher Klang,
o Lerche dein Sang!
er hebt sich, er schwingt sich in Wonne.
Du nimmst mich von hier,
ich singe mit dir,
wir steigen durch Wolken zur Sonne.

O Lerche! du neigst
Dich nieder, du schweigst,
Du sinkst in die blühenden Auen.
Ich schweige zumal
Und sinke zutal,
Ach! tief in Moder und Grauen.

Johann Ludwig Uhland (1787–1862)
[vertont ist nur die 1. Strophe]

Im Freien

Im Grünen

Im Grün erwacht der Frische Mut,
wenn blau der Himmel blickt.
Im Grünen da geht alles guht,
was je das Herz bedrückt.

Was suchst der Mauern engen Raum,
du thöricht Menschenkind?
Komm, fühl hier unterm grünen Baum,
wie süß die Lüfte sind.

Wie holdes Kindlein spielt um dich
ihr Odem wunderlieb,
und nimmt all deinen Gram mit sich,
du weißt nicht wo er blieb.

Anonymus

Im Wald, im hellen Sonnenschein

Im Wald, im hellen Sonnenschein,
wenn alle Knospen springen,
dann mag ich gerne mittendrein
eins singen.

Wie mir zu Mut in Leid und Lust,
im Wachen und im Träumen,
das stimm ich an aus voller Brust
den Bäumen.

Und sie verstehen mich gar fein,
die Blätter lauschen
und falln am rechten Orte ein,
mit Rauschen.

Und weiter wandelt Schall und Hall,
in Wipfeln, Fels und Büschen.
Hell schmettert auch Frau Nachtigall
dazwischen.

Da fühlt die Brust am eignen Klang,
sie darf sich was erkühlen,
o frische Lust, Gesang, Gesang
im Grünen.

Emanuel Geibel (1815–1884)

Lockung

Hörst du nicht die Bäume rauschen
Draußen durch die stille Rund?
Lockts dich nicht, hinabzulauschen
Von dem Söller in den Grund,
Wo die vielen Bäche gehen
Wunderbar im Mondenschein
Wo die stillen Schlösser sehen
In den Fluß vom hohen Stein?

Kennst du noch die irren Lieder
Aus der alten, schönen Zeit?
Sie erwachen alle wieder
Nachts in Waldeseinsamkeit,
Wenn die Bäume träumend lauschen

Und der Flieder duftet schwül
Und im Fluß die Nixen rauschen -
Komm herab, hier ists so kühl.

Joseph von Eichendorff (1788–1857)

Frühzeitiger Frühling

Tage der Wonne,
Kommt ihr so bald?
Schenkt mir die Sonne
Hügel und Wald?

Reichlicher fließen
Bächlein zumal,
Sind es die Wiesen?
Ist es das Tal?

Bläuliche Frische!
Himmel und Höh!
Goldene Fische
Wimmeln im See.

Buntes Gefieder
Rauschet im Hain,
Himmlische Lieder
Schallen darein!

Unter des Grünen
Blühender Kraft
Naschen die Bienen
Summend am Saft.

Leise Bewegung
Bebt in der Luft,
Reizende Regung
Schläfernder Duft.

Mächtiger rühret
Bald sich ein Hauch,
Doch er verlieret
Gleich sich im Strauch.

Aber zum Busen
Kehrt er zurück,
Helfet ihr Musen
Tragen das Glück!

Saget seit gestern
Wie mir geschah
Liebliche Schwestern,
Liebchen ist da!

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

Mailed

Der Schnee zerrinnt,
Der Mai beginnt,
Die Blüten keimen
Den Gartenbäumen,
Und Vogelschall
Tönt überall.

[Pflückt einen Kranz
Und haltet Tanz
Auf grünen Aun,
Ihr schönen Frauen,
Wo grüne Main
Uns Kühlung streun.]

Wer weiß, wie bald
Die Glocke schallt,
Da wir den Maien
Uns nicht mehr freuen:
Wer weiß, wie bald
Die Glocke schallt!
Drum werdet froh!
Gott will es so,
Der uns dies Leben
Zur Lust gegeben!
Genießt die Zeit,
Die Gott verleiht!

Ludwig Höltz (1748–1776)
[Verfasser der zweiten Strophe unbekannt]

Liebe und Leid

Drei Volkslieder

Entflieh mit mir und sei mein Weib

Entflieh mit mir und sei mein Weib,
Und ruh an meinem Herzen aus;
Fern in der Fremde sei mein Herz
Dein Vaterland und Vaterhaus.

Gehst du nicht mit, so sterb ich hier
Und du bist einsam und allein;
Und bleibst du auch im Vaterhaus,
Wirst doch wie in der Fremde sein.

Auf ihrem Grab da steht eine Linde

Auf ihrem Grab da steht eine Linde,
Drin pfeifen die Vögel im Abendwinde,
Und drunter sitzt auf dem grünen Platz,
Der Müllersknecht mit seinem Schatz.

Die Winde wehen so lind und so schaurig,
Die Vögel singen so süß und so traurig:
Die schwatzenden Buhlen, sie werden
stumm,
Sie weinen und wissen selbst nicht warum.

Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht

Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht,
Er fiel auf die zarten Blaublümlein:
Sie sind verwelket, verdorret.

Ein Jüngling hatte ein Mädchen lieb;
sie flohen heimlich von Hause fort,
es wußt weder Vater noch Mutter.

Sie sind gewandert hin und her,
sie haben gehabt weder Glück noch Stern,
sie sind gestorben, verdorben.

Heinrich Heine (1797–1856)

Der Traum

Im schönsten Garten wallten
Zwei Buhlen Hand in Hand,
Zwo bleiche kranke Gestalten,
Sie sassen im Blumenland.

Sie küßten sich auf die Wangen,
Sie küßten sich auf den Mund,
Sie hielten sich fest umfangen,
Sie wurden jung und gesund.

Zwei Glöcklein klangen helle,
Der Traum entschwand zur Stund;
Sie lag in der Klosterzelle,
Er fern in Thurmes Grund.

Ludwig Uhland (1787–1862)

Die Nonne

Sie steht am Zellenfenster,
Denkt unablässig zu sein,
Der ihr das Wort gebrochen,
Und blickt ins Land hinein,
Zwei Schäflein weiden im grünen Klee,
Der Lenz tut wohl, der Lenz tut weh.

Ein Duften und ein Flöten
Dringt aus dem Gartenraum,
Und über Eisengittern
Rauscht drein der Lindenbaum
Zwei Vögeln sitzen in Wipfeln grün
Miteinander die rosigen Wolken ziehn.

Tief aus der Waldnacht drüben
Lispelt und lockt es gar;
Voll Wehmut lauscht die Nonne,
Sie träumt so wunderbar,
Da wirft ihr, mitleidsvoll allein,
Der Wind eine Blüt ins Kämmerlein.

Anonymus

Im Walde

Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,
Ich hörte die Vögel schlagen,
Da blitzten viel Reiter, das Waldhorn klang,
Das war ein lustiges Jagen!

[Der Bräutigam küßte die blasse Braut,
Die Mutter sprach leis: «nicht klagen!»
Fort schmettert das Horn durch die
Schluchten laut,
Es war ein lustiges Jagen!]

Und eh ichs gedacht, war alles verhallt,
Die Nacht bedeckt die Runde,
Nur von den Bergen noch rauschet der
Wald
Und mich schauert im Herzensgrunde.

Joseph von Eichendorff (1788–1857)

Der traurige Jäger

Zur ewgen Ruh sie sangen
die schöne Müllerin,
die Sterbeglocken klangen
noch übers Waldgut hin.

Da steht ein Fels so kühle,
wo keine Wanderer gehn,
noch einmal nach der Mühle
wollt dort der Jäger sehn.

Die Wälder rauschten leise,
sein Jagen war vorbei,
der blies so irre Weise,
als müßt das Herz entzwei.

Und still dann in der Runde
wards über Tal und Höhn,
man hat seit dieser Stunde
ihn nimmermehr gesehn.

Joseph von Eichendorff (1788–1857)

Abendständchen

Schlafe, Liebchen, weils auf Erden
Nun so still und einsam wird!
Oben gehn die goldnen Herden,
Für uns alle wacht der Hirt.

In der Ferne ziehn Gewitter;
Einsam auf dem Schifflin schwank,
Greif ich draußen in die Zither,
Weil mir gar so schwül und bang.

Schlingend sich an Bäum und Zweigen
In Dein stilles Kämmerlein,
Wie auf goldnen Leitern, steigen
Diese Töne aus und ein.

Und ein wunderschöner Knabe
Schifft hoch über Tal und Kluft,
Rührt mit seinem goldnen Stabe
Säuselnd in der lauen Luft.

Und in wunderbaren Weisen
Singt er ein uraltes Lied,
Das in linden Zauberkreisen
Hinter seinem Schifflin zieht.

Und der Töne Klang entführet
Weit der buhlerische Wind,
Und durch Schloß und Wand ihn spüret
Träumend wohl das süße Kind.

Joseph von Eichendorff (1788–1857)

[Vertont sind nur die erste, dritte und letzte Strophe]

Auf und im Wasser**Auf dem See**

Und frische Nahrung, neues Blut
Saug ich aus freier Welt:
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!

Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolzig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Aug, mein Aug, was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so gold du bist:
Hier auch Lieb und Leben ist.

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne;

Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

[Die beiden letzten Strophen sind nicht vertont]

Am Bodensee

Schwelle die Segel, günstiger Wind!
Trage mein Schiff an das Ufer der Ferne;
Scheiden muß ich, so scheid ich gerne,
Schwelle die Segel, günstiger Wind!

[nur die erste Strophe ist vertont]

Schwelle die Segel, günstiger Wind!
Daß ich den Boden, den heimischen
schaue,
Fahre du wohl, Helvetiens Aue,
Schwelle die Segel, günstiger Wind!

Schwelle die Segel, günstiger Wind!
Wenn ich auch hier in Entzücken verweile,
Drüben knüpfen mich liebende Seile,
Schwelle die Segel, günstiger Wind!

[Platens Gedicht „Am Bodensee II“ ist zweiter Teil
der Komposition]

Wiederkehrend nach dem Vaterlande,
Hofft ich deine Lilienhand zu drücken,
Trautre Bande würden uns,
So hofft ich, dann beglücken,
Wiederkehrend nach dem Vaterlande!

Wehe mir, du bist vorangegangen
Nach viel besserm Vaterlande,
Wehe mir! Welch Verlangen,
Da auch ich bald meinen Nachen steure
Nach viel besserm Vaterland, o Teure!

August von Platen-Hallermünde (1796–1835)

Der Wassermann

Es war in des Maien mildem Glanz,
Da hielten die Jungfern von Tübingen Tanz.

Sie tanzten und tanzten wohl allzumal
Um eine Linde im grünen Tal.

Ein fremder Jüngling, in stolzem Kleid,
Sich wandte bald zu der schönsten Maid;

Er reicht ihr dar die Hände zum Tanz,
Er setzt ihr aufs Haar einen meergrünen
Kranz.

„O Jüngling! warum ist so kalt dein Arm?“
„In Neckars Tiefen da ists nicht warm.“

„O Jüngling! warum ist so bleich deine
Hand?“

„Ins Wasser dringt nicht der Sonne Brand!“

Er tanzt mit ihr von der Linde weit:
„Lass, Jüngling! horch, die Mutter mir
schreit!“

Er tanzt mit ihr den Neckar entlang:
„Lass, Jüngling! weh! mir wird so bang!“

Er fasst sie fest um den schlanken Leib:
„Schön Maid, du bist des Wassermanns
Weib!“

Er tanzt mit ihr in die Wellen hinein:
„O Vater und du, o Mutter mein!“

Er führt sie in seinen krystallinen Saal:
„Ade, ihr Schwestern allzumal!“

Justinus Kerner (1786–1862)

Sehnsucht**Schöne Fremde**

Es rauschen die Wipfel und schauern,
Als machten zu dieser Stund
Um die halbversunkenen Mauern
Die alten Götter die Rund.

Hier hinter den Myrtenbäumen
In heimlich dämmernder Pracht,
Was sprichst du wirr wie in Träumen
Zu mir, phantastische Nacht?

Es funkeln auf mich alle Sterne
Mit glühendem Liebesblick,
Es redet trunken die Ferne
Wie vom künftigem, großem Glück.

Joseph von Eichendorff (1788–1857)

Jagdlied

Durch schwankende Wipfel
 Schießt goldener Strahl,
 Tief unter den Gipfeln
 Das nebliche Tal.
 Fern hallt es vom Schlosse,
 Das Waldhorn ruft,
 Es wiehern die Rosse
 In die Luft, in die Luft!

Bald Länder und Seen
 Bald Wolkenzug
 Tief schimmernd zu sehen
 In schwindelndem Flug,
 Bald Dunkel wieder
 Hüllt Reiter und Roß,
 O Lieb, o Liebe
 So laß mich los! –

Immer weiter und weiter
 Die Klänge ziehn,
 Durch Wälder und Heiden
 Wohin, ach wohin?
 Erquickliche Frische,
 Süß-schaurige Lust!
 Hoch flattern die Büsche,
 Frei schlägt die Brust.

Joseph von Eichendorff (1788–1857)

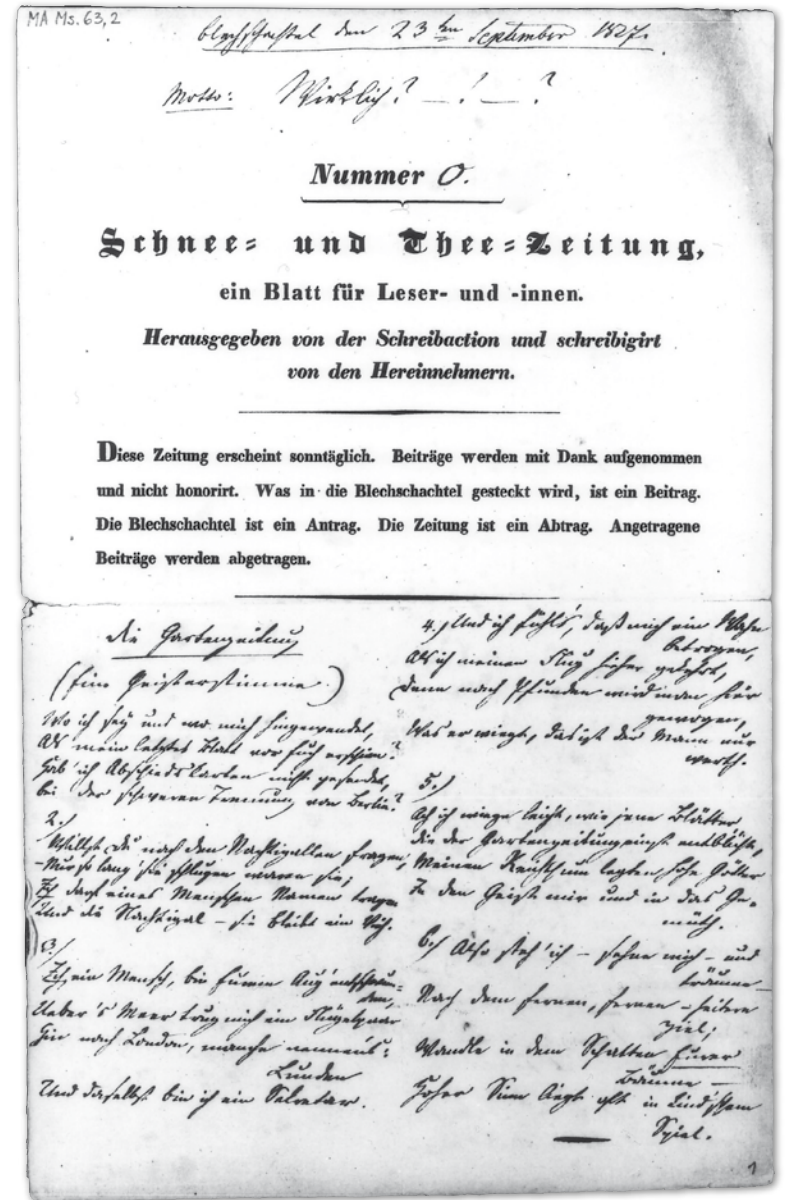
Bänkelsänger Willi

O Bänkelsänger Willi du ziehst zu
 Jahrmarkt aus,
 Du willst deine Geige verkaufen, o Willi
 bleibe zu Haus.
 Doch wie man für die Geige schon blankes
 Silber ihm reicht,
 Da wird dem armen Willi das Auge von
 Tränen feucht.

O Willi, verkauf deine Geige, verkauf
 mir die Geige fein,
 O Willi, verkauf deine Geige und kauf
 dir ein Schöppchen Wein.
 Nein, nimmer verkauf ich die Geige,
 mich träfe zu harter Schlag.
 Ich hatte mit meiner Geige schon manchen
 glücklichen Tag!

Jüngst lugt ich in der Schenke, sie sassen
 um den Tisch,
 Und obenan sass Willi und sang und geigte
 frisch.
 Sie lauschten seinen Tönen, wie glühte
 jedes Gesicht,
 O Bänkelsänger Willi, verkauf deine Geige
 nicht!

Wilhelm Gerhard (1780–1858) nach einem Gedicht von Robert Burns (1759–1796)



Schnee- und Theezeitung

Salon III

Donnerstag, 25. Juni 2009
Mit Worten und ohne Worte:
Die Macht der Gespräche



Rahel Levin Varnhagen

*„Sinn, Sinne; Verstand, Laune, empfindliches Herz, Kunst und Natursinn –
das heißt auf unserer Sprache, ‚wir lieben Grünes‘.“*

(Rahel Levin Varnhagen an Pauline Wiesel, Brief vom 23. April 1818)

„Wir sind Geschöpfe mit Sprache geschaffen; [...] Mittheilung ist unser Wesen: daher unsre Pflicht.“ In einem Brief an Karoline Gräfin von Schlabrendorf vom 23. November 1827 formuliert Rahel Levin Varnhagen ihr Gesetz: Nur in der Mitteilung, indem etwas geteilt und damit mitgeteilt wird – so hat das Barbara Hahn sehr schön übersetzt – kann das Ich zu seiner Identität finden. Es braucht das unaufhörliche Gespräch, den geselligen Kreis, insbesondere auch um sein ethisches Bewußtsein zu entfalten:

„Eigentlich ohne Gesellen, ohne Mitgenossen des irdischen Daseins, wären wir selbst keine Personen, und ein ethisches Handeln, Gesetz, oder Denken, unmöglich; unmöglich, ohne die Voraussetzung, dass einem Andern, - das Bild einer Person – so sei wie uns, daß er ist, was wir sind. Wenn mir also die Geselligkeit beschädigt ist, bin ich es; wer mir die verdirbt, verdirbt mich: mein eigentlichstes Ich.“ (an Karoline Gräfin von Schlabrendorf, 4. Dezember 1819)

Rahel führte ihre Salons in Berlin in zwei Etappen; von ca. 1790–1806 den sogenannten „ersten Salon“ in der Jägerstraße und, nach ihrer Heirat mit Karl August Varnhagen von Ense, den „zweiten Salon“ von 1820 bis 1833 in der Mauerstraße Nr. 36. Menschen unterschiedlicher Glaubensrichtung und Weltanschauung, verschiedener Stände, Künstler, Wissenschaftler, Politiker, Gesellschaftsgrößen und Aristokraten kamen bei Rahel zusammen. Berühmte Gäste waren im „erstem Salon“ u. a. Mitglieder der Familie Mendelssohn, Jean Paul, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, Wilhelm und Alexander von Humboldt, Friedrich de la Motte Fouqué, Prinz Louis Ferdinand und Pauline Wiesel; später kamen hinzu: Heinrich Heine, Fürst Hermann von Pückler-Muskau, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ludwig Börne, Eduard Gans und Bettine von Arnim.

Rahel selbst sprach nie von ihrem „Salon“, sondern von ihrer „Gesellschaft“, von „unserem Kreiß“ (Barbara Hahn). Ihr „erster Salon“ war noch zum Teil nach französischen Vorbildern arrangiert und man spielte dort mit galanten Formeln und Konventionen. Durch ihre Außenseiterposition als Jüdin, Bürgerliche und Frau, in der sie sich gegenüber der um der preußischen Hof zentrierten christlichen Adelsgesellschaft befindet, erscheinen die höfischen Codes bei Rahel jedoch stark „ironisch und zitathaft“ (Ulrike Landfester). Was Rahels „Salon“ von allen anderen Geselligkeitsformen der Zeit unterschied, war die grundsätzliche Offenheit und Beweglichkeit, der utopische Elan, mit dem die Gastgeberin ihren Kreis führte. Auch mit ihrem „zweiten Salon“ verfolgt Rahel das Ziel einer „neuen Aufbauung der Gesellschaft“, ein gemeinsames „*Streben zum Wissen und Sein*“. (Brief vom Juni 1820 an Wilhelmine und Henriette von Reden). Die Voraussetzungen im Berlin der Restaurationszeit waren dabei ungünstig. Rahel resümiert:

„Die ganze Konstellation von Schönheit, Grazie, Koketterie, Neigung, Leidenschaft, Witz, Eleganz, Kordialität, Drang die Ideen zu entwickeln, redlichem Ernst, unbefangenen Aufsuchen und Zusammentreffen, launigem Scherz, ist zerstielt. Alle Rez-de Chaussee's sind Laden, alle Zusammenkünfte Dines oder Assembleen, alle Diskussionen beinah – Sie sehen am Ausstreichen meine Verlegenheit um ein Wort: ich meine un rendez-vous für eine ächtere künftige, und eine fade Begriffsverwirrung. Jeder ist klug; er hat sich alles dazu bei einem Anführer einer Meinung gekauft. Es sind noch einige gescheidte Leute hier: und ein Rest von Geselligkeit, die in Deutschland einzig ist.“ (1819, Brief an Karl Gustav von Brinckmann)

Man kommt nur noch zusammen, wenn man geladen wird – zu „Dines oder Assembleen“. Der freie Austausch ist reglementiert, allein schon dadurch, dass man einer Tisch- und Sitzordnung zu folgen hat und nicht, wie im „ersten Salon“ sich unkonventionell zum Tee trifft, dabei durch den Raum flaniert oder einfach auch mal ins Nachbarhaus geht. Es sind aber vor allem die „Diskussionen“, den offenen Gedankenaustausch, deren Möglichkeit Rahel durch die Zeitläufte verändert sieht. Barbara Hahn hat gezeigt, dass Rahels Kritik an den Geselligkeitsformen der Restaurationszeit insbesondere auch auf die Institution der Universität zielt, Domäne christlicher Männer, in der Frauen und Juden nicht erwünscht sind. Rahel hält an ihren Ansprüchen fest.

Bettina Knauer

Salon IV

Donnerstag, 9. Juli 2009

Zu Gast bei Familie Mendelssohn

Für die Geschichte der Geselligkeit in Berlin geht Barbara Hahn von einem Einschnitt aus, der quer zu gewichtigeren Daten liegt: nicht das Jahr der Niederlage Preussens 1806, auch wenn diese einen Einbruch ins gesellige Leben bedeutete, nicht das Jahr 1815, als die Kriege, die Europa seit Jahrzehnten überzogen hatten, zuende waren, und auch nicht der Beginn einer neuen Phase der Geselligkeit in der Zeit der Restauration ab etwa 1819, sondern das Jahr 1810, in dem die Berliner Universität gegründet wurde. Mit dieser Institution endete nicht die ‚glanzvolle Geschichte‘ des Berliner Salons, die sich anhand von Zeugnissen der Frauen, die Geselligkeiten organisierten, ohnehin nicht nachweisen last. Diese erscheint als nachträgliches Konstrukt, als Wunschgebilde wenigstens eines kurzen gelungenen Miteinanders von Deutschen und Juden in der Geschichte, denn der Berliner Salon wird zumeist mit dem ‚jüdische Salon‘ identifiziert, mit den Zirkeln von Rahel Varnhagen und Henriette Herz. Was endete, waren Gespräche, Gedankenexperimente vielleicht, Versuche, Gesellschaft, Leben, Kultur von verschiedenen Seiten zu denken. Männer, die zuvor an diesen Gesprächen teilgenommen hatten, hatten keine Zeit mehr, sondern besuchten fortan Vorlesungen, zu denen Frauen und Juden keinen Zugang hatten. Vor allem änderten sich die Kommunikationsweisen. Während die Geselligkeiten Raum zu gemeinsamem Denken schufen, Orte mündlicher Kommunikation waren, in denen die Texte die Richtung wechseln konnten, wurden sie an der Universität in eine Richtung gebracht: vom Katheder zum Auditorium.

Cornelia Bartsch

„Unendlich phantastisch und eigenthümlich“

Fanny Hensels Sonntagsmusik vom 15. September 1833

„Gestern hatten wir Musik. Ich spielte das Tripelconc. v. Beeth., dann sang die Decker meine Scene, dann spielte Felix wunderschön sein Concert und d-moll v. Bach. Unendlich phantastisch und eigenthümlich“, schrieb Fanny Hensel am Tag nach der Sonntagsmusik vom 15. September 1833 in ihr Tagebuch. Das Programm enthielt nicht nur die Uraufführung ihrer dramatischen Szene „Hero und Leander“, sondern auch Werke der drei Komponisten, die für ihre künstlerische Entwicklung die größte Bedeutung hatten. Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven und Felix Mendelssohn Bartholdy waren bei den Matineekonzerten in ihrem Haus die am häufigsten vertretenen Komponisten. Welchen Ehrenplatz die drei in Fanny Hensels Leben einnahmen, zeigt sich auch darin, dass sie 1830 ihren Sohn nach ihnen benannt hatte: Sebastian Ludwig Felix.

Beethovens Tripelkonzert

Drei von Fanny Hensels Klavierlehrern kannten Beethoven persönlich: Ignaz Moscheles, Johann Nepomuk Hummel und Marie Bigot. In Wien war Marie Bigot regelmäßig im Hause des Grafen Rasumowsky aufgetreten. Beethoven hatte ihrem Spiel mit Bewunderung und Dankbarkeit gelauscht. Und sie hatte sich früh für seine Werke eingesetzt. Seine Appassionata spielte sie aus dem Manuskript. Sie gab die lebendige Beethoven-Tradition an Fanny und Felix Mendelssohn weiter. 1816 schenkte sie dem Geschwisterpaar Beethovens „Sonate ou Fantasie cis moll“. In diesem Jahr schaffte die Familie zahlreiche weitere Werke von Beethoven an, die im Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix aufgeführt sind. Ein Jahr später wurden sie Schüler von Ludwig Berger, einem bedeutenden Interpreten von Beethovens Musik. Ein von Karl Klingemann verfasster, fingierter Brief Beethovens zum 20. Geburtstag von Fanny dokumentiert den spielerischen Umgang der Geschwister und ihrer Freunde mit dem verehrten Komponisten. Berlin zählte zu den wichtigsten Orten der frühen Beethoven-Rezeption. An der Berliner Diskussion um Beethovens Musik nahmen Fanny und Felix in Worten und Werken lebhaft teil. Beethoven-Zitate finden sich nicht nur in ihren Streichquartetten. Der bedeutende Beethoven-Kenner Adolf Bernhard Marx bemerkte bei einem Vergleich zwischen Fannys und Felix' Klavierspiel, dass sie ihrem Bruder, wenn es um Beethovens Werke ging, „in Zartheit und sinnvoller Auffassung“ nicht selten den Rang ablief. Bei der Sonntagsmusik am 15. September 1833 übernahm sie den Klavierpart in Beethovens Tripelkonzert.

Beethoven schrieb das Werk 1804, im Jahr vor Fanny Hensels Geburt. Ganz neu war damals die Gegenüberstellung von Klaviertrio und Orchester. Das betonte der Komponist gegenüber seinen Verlegern Breitkopf & Härtel. Trotzdem blieb der Erfolg aus. Die öffentliche Uraufführung fand erst vier Jahre später in Wien statt und wurde recht gelangweilt aufgenommen. Wir kennen keine Belege dafür, dass das Konzert für Violine, Violoncello, Klavier und Orchester C-Dur op. 56 zu Beethovens Lebzeiten noch ein zweites Mal erklang. Als Fanny Hensel das Werk sechs Jahre nach Beethovens Tod auf das Programm ihrer Sonntagsmusik setzte, gehörte es keineswegs zu den Standardwerken des Musiklebens. Sie engagierte sich für eine Rarität, sie half mit, Beethovens Werke in der Öffentlichkeit durchzusetzen.

Fanny Hensels „Hero und Leander“

Die Hochzeit mit Wilhelm Hensel, der sie in ihrer künstlerischen Entfaltung vorbehaltlos unterstützte, und die Geburt ihres Sohnes Sebastian muss Fanny Hensel starken Auftrieb gegeben haben. Danach schrieb sie in rascher Folge mehrere große Orchesterwerke. Den Text zur dramatischen Szene „Hero und Leander“ für Singstimme und Orchester verfasste ihr Ehemann nach der gleichnamigen Ballade von Friedrich Schiller. Die Geschichte geht auf eine griechische Sage zurück: Jede Nacht entzündet die Priesterin Hero ein Positionslicht, damit ihr Geliebter Leander vom anderen Meeresufer zu ihr hinüberschwimmen kann. Eines Abends bläst ein Sturm die Fackel aus, die Liebenden finden nicht mehr zueinander und ertrinken. In opernhafem Stil schildert die Komponistin lautmalerisch die dramatische Entwicklung bis zur Katastrophe. Differenziert fängt sie Natur- und Seelenstimmungen ein, stellenweise angeregt von Beethovens Pastoral-Sinfonie. Rezitative und Arien gehen attacca ineinander über. „Hero und Leander“ hat die 26-jährige Fanny Hensel als ihre letzte Komposition mit Orchester vom 4. bis 21. Januar 1832 geschrieben. Die Uraufführung bei der Sonntagsmusik gestaltete ihre Freundin, die renommierte Opernsängerin Pauline Decker.

Still ruht das Meer und hat den ersten Farbenbogen
vom fernen Blau bis zu des Ufers Gold
als liebliche Verkündigung gezogen,
daß er den Wünschen meiner Liebe hold.
Wasserfrische, lebend Gluten, lustiger Delphinen Scherz.
ach! Bringet bald, ihr hellen kühlen Fluten,
mir den geliebten Freund ans treue Herz.
Heißes Sehnen löst in Tränen,
liebessel'gen Tränen mir den Blick.

Bald in diesen Armen wird erwärmen
 meine Wonne, mein Glück.
 Nach kalten Fluten der Liebe Gluten,
 o kehre dann nimmer der Morgen zurück.
 Hinab ihr Sonnenrosse! Herauf stille Nacht.
 Willkommen dem Herzen, das liebend wacht,
 leih deinen Schleier gegen Verrat
 dem Wagenden auf dem gewohnten Pfad.
 O Dank, schon naht das Dunkel,
 der Fackel Gefunkel
 sei ihm, dem Teuren, ein leitender Stern.
 Aber wehe! Von fern hör' ich Donnerrollen,
 die Wogen grollen, bäumen herauf.
 Alle meergewohnten Vögel fliegen fern,
 nirgendmehr ein Vogel, es blinkt kein Stern,
 die Fackel erlischt, nur der Blitz zischt
 über die schäumende Fläche,
 und Wetterbäche
 stürzen in des Meeres Schoß.
 Weh mir! Alle Schrecken sind los,
 fassen mit tausend Armen nach meinem Haupte,
 ach! Daß ich glaubte der trügenden Flut.
 Dräuender rollt es rings um mich her.
 Schreckender grollt drunten im Meer .
 Weh! Weh! Alle Schrecken sind los.
 Götter, schützet meine Liebe.
 Erbarmen! Errettung! ihr Fluten,
 raubet mir ihn nicht!
 Himmel, dort naht es und kämpft,
 das ist er Leander! Leander!
 Leuchtet ihr Blitze! Weh! Er sinkt. Ich folge!

Mendelssohn Bartholdys 1. Klavierkonzert

Die Beziehung zwischen Fanny Hensel und ihrem gut drei Jahre jüngeren Bruder Felix war einzigartig. Ein Leben lang haben sie ihre musikalischen Gedanken miteinander ausgetauscht. Sie haben sich gegenseitig zitiert, kritisiert, mit Musik beschenkt. Die Geschwister sind in enger künstlerischer Gemeinschaft aufgewachsen. „*Er hat keinen*

musikalischen Rathgeber als mich, auch sendet er nie einen Gedanken auf's Papier, ohne ihn mir vorher zur Prüfung vorgelegt zu haben. So habe ich seine Opern z. B. auswendig gewusst, noch ehe eine Note aufgeschrieben war;“ schrieb Fanny 1822 über den dreizehnjährigen Bruder. Sie war seine Vertraute, Beraterin und Kollegin.

Später zog Felix als Komponist, Pianist und Dirigent in die Welt aus, um seine Musik bekannt zu machen. Fanny blieb nach den Regeln der gesellschaftlichen Konvention zu Hause. Ihr Forum waren die Sonntagsmusiken im Gartensaal ihres Hauses. In Briefen, Tage- und Stammbüchern kommunizierten sie miteinander nicht nur in Worten, sondern auch mit Noten. Sie schickten einander Lieder mit privaten Anspielungen und gegenseitigen Zitaten. In Briefen setzten sie sich mit Fragen des Rhythmus und der Stimmführung auseinander. Er übte detaillierte Kritik an Fannys Streichquartett und sie an seinen Motetten. Sie sandten sich wechselseitig Kompositionen zu. So schickte Felix ein Klavierstück zur Geburt von Fannys Sohn Sebastian, und sie bedankte sich mit einem „a dur Lied“. Er schrieb an „*Mein liebes Schwesterlein und Musiker*“, und sie betonte, „*wie gut es mir gefällt, dass wir zufällig Geschwister geworden.*“ Bei den Sonntagsmusiken stellte Fanny Hensel die jeweils neuesten Werke ihres Bruders vor, nicht nur Klavierstücke und Kammermusik, sondern auch viele seiner großen Kompositionen wie den „Paulus“ oder die „Walpurgisnacht“.

„Ein schnell hingeworfenes Ding“ nannte Felix Mendelssohn Bartholdy sein Konzert für Klavier und Orchester Nr.1 g-moll op. 25 in einem seiner Briefe. Dabei trägt es neuartige Züge, die den klassischen Typus hinter sich lassen. Hat er sein erstes vollgültiges Klavierkonzert gering geschätzt? Alle bekannten Tatsachen sprechen dagegen. Er hat sich länger mit dem Gedanken getragen, ein Klavierkonzert zu schreiben. Im Oktober 1831 spielte er die Uraufführung in München mit großem Erfolg. „*Gestern ist denn nun mein Concert gewesen, und brillanter und vergnügter ausgefallen, als ich es erwartet hatte*“, berichtet er selbst. Danach interpretierte er es immer wieder: in Paris, in London und bei einem Konzert, in dem er sich in Leipzig als neuer Gewandhauskapellmeister präsentierte. Natürlich stellte Fanny Hensel das Stück ihres Bruders, das in ganz Europa Furore gemacht hatte, den Gästen ihrer Sonntagsmusik vor. Die Gelegenheit war günstig: Für ein paar Tage war Felix zuhause in Berlin. Er kam aus London und spielte bei ihrer Matinee, bevor er nach Düsseldorf abreiste und seine erste Stelle antrat.

Bachs 1. Klavierkonzert

Bach war für die Geschwister seit ihrer Kindheit ein Fixstern am musikalischen Horizont. Die Familie Mendelssohn hatte lebendigen Anteil an der besonderen Berliner Bach-Tradition. (s. Abschnitt „Die Mendelssohn, Bach und die Religion“). Gleich nach Fannys Geburt meinte ihre Mutter, sie habe „Bachsche Fugenfinger“. Mit dreizehn

Jahren überraschte sie ihren Vater damit, dass sie ihm die 24 Präludien aus dem ersten Band des „Wohltemperierten Klaviers“ auswendig vorspielte. Fanny klebte ein Bach-Porträt in ihr Notenalbum, das sie bis 1829 führte. Fanny und Felix bekamen Theorieunterricht bei dem tief in der Bach-Tradition verwurzelten Carl Friedrich Zelter. Beide traten in die Sing-Akademie ein, in der Bachs Vokalwerke gepflegt wurden. Fanny Hensels 1831 entstandene drei Kantatenwerke und Felix Mendelssohns bis 1830 komponierte Motetten und Choralkantaten sind Zeugnisse der kompositorischen Bach-Rezeption. „*Ich kenne keinen eindringlicheren Prediger als den alten Bach*“, schreibt Fanny 1934 in einem Brief an ihren Bruder.

Bach gilt als „Erfinder“ des Klavierkonzerts. Als erster Komponist befreite er das Cembalo aus seiner Basso-Continuo-Rolle und vertraute ihm solistische Konzertpartien an. Er schuf damit ein Genre, das sich schnell verbreitete, hundert Jahre später – zur Zeit von Fanny Hensels Sonntagsmusik – längst im Musikleben etabliert war und bis heute anhaltend populär geblieben ist. Als Bach in den 1730er Jahren nach zweijähriger Pause wieder mit dem Collegium musicum in Leipzig arbeitete, schrieb er mindestens acht Cembalokonzerte, die auf früheren Werken mit anderer Besetzung aufbauten. Für die regelmäßigen Konzerte im „Zimmermannschen Coffeehaus“ waren publikumswirksame Stücke gefragt. Das Cembalokonzert Nr.1 d-moll BWV 1052 basiert auf einem verschollenen Violinkonzert aus Bachs Köthener Zeit. Er verwendete die Musik auch in zwei seiner Kantaten (BWV 146 und 188). Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel begann mit der Arbeit an der Klavierkonzertfassung, der Vater vollendete sie um 1738. Das Klavierkonzert in dieser Fassung gehörte zu den Standardwerken in Fanny Hensels Repertoire. Auf ihrer Italienreise versuchte sie, junge französische Komponisten (darunter Charles Gounod) mit diesem Konzert von Bachs Musik zu überzeugen. Auch Felix, der Interpret bei der Sonntagsmusik, spielte Bachs erstes Klavierkonzert besonders gern und oft.

Redaktionsteam Fanny Hensel Festival 2005



Fanny Hensel, Portrait 1847, Stahlstich von Eduard Mandel
nach einer Zeichnung von Wilhelm Hensel (1794–1861)



Eduard Magnus, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Öl/Leinwand 1846

Aus Hegels Ästhetik-Vorlesungen zur Philosophie der Musik

Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise widerklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist. (...)

Dasselbe gilt für die *Wirkung* der Musik. Was durch sie in Anspruch genommen wird, ist die letzte subjektive Innerlichkeit als solche; sie ist die Kunst des Gemüts, welche sich unmittelbar an das Gemüt selber wendet. (...)

Ihr Inhalt ist das an sich selbst Subjektive, und die Äußerung bringt es gleichfalls nicht zu einer räumlich *bleibenden* Objektivität, sondern zeigt durch ihr haltungsloses freies Verschweben, daß sie eine Mitteilung ist, die, statt für sich selbst einen Bestand zu haben, nur vom Inneren und Subjektiven getragen und nur für das subjektive Innere dasein soll. So ist der Ton wohl eine Äußerung und Äußerlichkeit, aber eine Äußerung, welche gerade dadurch, daß sie Äußerlichkeit ist, sogleich sich wieder verschwinden macht. Kaum hat das Ohr sie gefaßt, so ist sie verstummt; der Eindruck, der hier stattfinden soll, verinnerlicht sich sogleich; die Töne klingen nur in der tiefsten Seele nach, die in ihrer ideellen Subjektivität ergriffen und in Bewegung gebracht wird. (...)

Der Musiker ... abstrahiert zwar ... nicht von allem und jedem Inhalt, sondern findet denselben in einem Text, den er in Musik setzt, oder kleidet sich unabhängiger schon irgendeine Stimmung in die Form eines musikalischen Themas, das er dann weiter ausgestaltet; die eigentliche Region seiner Kompositionen aber bleibt die ... Innerlichkeit, das reine Tönen, und sein Vertiefen in den Inhalt wird statt eines Bildes nach außen vielmehr ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Innern, ein Ergehen seiner in ihm selbst und in manchen Gebieten der Musik sogar eine Vergewisserung, daß er als Künstler frei von dem Inhalte ist. Wenn wir nun im allgemeinen schon die Tätigkeit im Bereiche des Schönen als eine Befreiung der Seele, als ein Lossagen von Bedrängnis und Beschränktheit ansehen können, indem die Kunst selbst die gewaltsamsten tragischen Schicksale durch theoretisches Gestalten mildert und sie zum Genusse werden läßt, so führt die Musik diese Freiheit zur letzten Spitze. (...)

Dieses in sich eingehüllte Leben und Weben für sich in Tönen widerklingen zu lassen oder den ausgesprochenen Worten und Vorstellungen hinzuzufügen und die Vorstellungen in dieses Element zu versenken, um sie für die Empfindung und Mitempfindung neu hervorzubringen, ist das der Musik zuzuteilende schwierige Geschäft. (...)

Schon außerhalb der Kunst ist der Ton als Interjektion, als Schrei des Schmerzes, als Seufzen, Lachen die unmittelbare lebendigste Äußerung von Seelenzuständen und Empfindungen, das Ach und Oh des Gemüts. (...)

So machen die Interjektionen wohl den Ausgangspunkt der Musik, doch sie selbst ist erst Kunst als die kadenzierte Interjektion und hat sich in dieser Rücksicht ihr sinnliches Material in höherem Grade als die Malerei und Poesie künstlerisch zuzubereiten, ehe dasselbe befähigt wird, in kunstgemäßer Weise den Inhalt des Geistes auszudrücken. (...)

Indem nun der musikalische Ausdruck das Innere selbst, den inneren Sinn der Sache und Empfindung zu seinem Gehalt und den in der Kunst wenigstens nicht zu Raumfiguren fortschreitenden, in seinem sinnlichen Dasein schlechthin vergänglichen Ton hat, so dringt sie mit ihren Bewegungen unmittelbar in den inneren Sitz aller Bewegungen der Seele ein. Sie befängt daher das Bewußtsein, das keinem Objekt mehr gegenübersteht und im Verlust dieser Freiheit von dem fortflutenden Strom der Töne selber mit fortgerissen wird. (...) Die eigentümliche Gewalt der Musik ist eine *elementarische* Macht, d. h. sie liegt in dem Elemente des Tones, in welchem sich hier die Kunst bewegt. (...)

Da nun die Zeit und nicht die Räumlichkeit als solche das wesentliche Element abgibt, in welchem der Ton in Rücksicht auf seine musikalische Geltung Existenz gewinnt und die Zeit des Tons zugleich die des Subjekts ist, so dringt der Ton schon dieser Grundlage nach in das Selbst ein, faßt dasselbe seinem einfachsten Dasein nach und setzt das Ich durch die zeitliche Bewegung und deren Rhythmus in Bewegung. (...)

Indem nämlich die Töne nicht wie Bauwerke, Statuen, Gemälde für sich einen dauernden objektiven Bestand haben, sondern mit ihrem flüchtigen Vorüberrauschen schon wieder verschwinden, so bedarf das musikalische Kunstwerk einerseits schon dieser bloß momentanen Existenz wegen einer stets wiederholten *Reproduktion*. Doch hat die Notwendigkeit solch einer erneuten Verlebendigung noch einen anderen tieferen Sinn. Denn insofern es das subjektive Innere selbst ist, das die Musik sich mit *dem Zwecke* zum Inhalt nimmt, sich nicht als äußere Gestalt und objektiv dastehendes Werk, sondern als subjektive Innerlichkeit zur Erscheinung zu bringen, so muß die Äußerung sich auch unmittelbar als Mitteilung eines *lebendigen Subjekts* ergeben, in welche dasselbe seine ganze eigene Innerlichkeit hineinlegt. Am meisten ist dies im Gesang der menschlichen Stimme, relativ jedoch auch schon in der Instrumentalmusik der Fall, die nur durch ausübende Künstler und deren lebendige, ebenso geistige als technische Geschicklichkeit zur Ausführung zu gelangen vermag. (...)

Dies macht die eigentliche Tiefe des Tönens aus, daß es auch zu wesentlichen Gegensätzen fortgeht und die Schärfe und Zerrissenheit derselben nicht scheut. Denn der wahre Begriff ist zwar Einheit in sich; aber nicht nur unmittelbare, sondern wesentlich in sich zerschiedene, zu Gegensätzen zerfallene Einheit. (...)

Das Poetische der Musik, die Seelensprache, welche die innere Lust und den Schmerz des Gemüts in Töne ergießt und in diesem Erguß sich über die Naturgewalt der Empfindung mildernd erhebt, indem sie das präsenste Ergriffensein des Inneren

zu einem Vernehmen seiner, zu einem freien Verweilen bei sich selbst macht und dem Herzen eben dadurch die Befreiung von dem Druck der Freuden und Leiden gibt – das freie Tönen der Seele im Felde der Musik ist erst die Melodie. (...)

Die Kühnheit der musikalischen Komposition verläßt deshalb den bloß konsonierenden Fortgang, schreitet zu Gegensätzen weiter, ruft alle stärksten Widersprüche und Dissonanzen auf und erweist ihre eigene Macht in dem Aufwühlen aller Mächte der Harmonie, deren Kämpfe sie ebensosehr beschwichtigen zu können und damit den befriedigenden Sieg melodischer Beruhigung zu feiern die Gewißheit hat. Es ist dies ein Kampf der Freiheit und Notwendigkeit: ein Kampf der Freiheit der Phantasie, sich ihren Schwingen zu überlassen, mit der Notwendigkeit jener harmonischen Verhältnisse, deren sie zu ihrer Äußerung bedarf und in welchen ihre eigene Bedeutung liegt. (...)

... und so allein übt die Musik in ihrem eigentümlichen Elemente der Innerlichkeit, die unmittelbar Äußerung, und der Äußerung, die unmittelbar innerlich wird, die Idealität und Befreiung aus, welche, indem sie zugleich der harmonischen Notwendigkeit gehorcht, die Seele in das Vernehmen einer höheren Sphäre versetzt. (...)

1805 · Am 14. November wird Fanny Mendelssohn in Hamburg geboren, als Enkelin des Philosophen Moses Mendelssohn und ältestes Kind des Bankiers Abraham Mendelssohn und seiner Ehefrau Lea geb. Salomon.

1809 · Geburt des Bruders Felix am 3. Februar

1811 · Geburt der Schwester Rebecka am 11. April. Die Familie Mendelssohn übersiedelt aus politischen Gründen von Hamburg nach Berlin.

1812 · Geburt des jüngsten Bruders Paul am 30. Oktober

1816 · Evangelische Taufe der vier Mendelssohn-Kinder am 21. März in der Jerusalemskirche.

Im Sommer reist die Familie nach Paris. Fanny und Felix erhalten die ersten Klavierstunden bei der Pianistin Marie Bigot. Nach der Rückkehr übernimmt der Clementi-Schüler Ludwig Berger in Berlin die pianistische Ausbildung der Geschwister. Später bekommt vermutlich auch Fanny, nicht nur Felix, Unterricht bei Ignaz Moscheles.

1818 · Fanny spielt ihrem Vater die 24 Präludien aus dem ersten Teil von Bachs Wohltemperiertem Klavier auswendig vor.

1819 · Fanny und Felix werden Kompositionsschüler von Carl Friedrich Zelter. Der Philologe Carl Heyse unterrichtet die Mendelssohn-Kinder als Hauslehrer in den allgemeinen Fächern einschließlich der Naturwissenschaften.

Fanny und Felix werden auf offener Straße als Juden beschimpft.

Fanny und Felix beginnen im März ihre ersten Kompositionsalben. Am 1. Oktober treten Fanny und Felix in die von ihrem Lehrer Zelter geleitete Berliner Singakademie ein.

1821 · Fanny lernt den Maler Wilhelm Hensel, ihren zukünftigen Ehemann, kennen. Felix reist mit Zelter zu Goethe nach Weimar. Im Hause Mendelssohn finden die ersten Sonntagsmusiken statt, private Konzerte mit professionellen Musikern. Beide Geschwister treten als Pianisten, Dirigenten und Komponisten hervor. Unter den Zuhörern befinden sich in den zwanziger Jahren die Brüder Humboldt, Hegel, Rahel Levin Varnhagen und August Varnhagen von Ense, Droysen, Zelter und A. B. Marx.

1822 · Die Familie reist in die Schweiz. Auf der Rückreise lernt auch Fanny Goethe kennen.

1823 · Am 23. Februar erhält die Familie die Genehmigung zur Führung des zusätzlichen Nachnamens Bartholdy.

1825 · Die Familie bezieht das Anwesen in der Leipziger Straße Nr. 3. Die Sonntagsmusiken bekommen im Gartensaal des Hauses einen größeren Rahmen. Fannys Lied *Die Schwalbe* erscheint anonym im Almanach Rheinblüten. Für Felix wird das Votum von Luigi Cherubini entscheidend dafür, dass er die professionelle Musikerlaufbahn einschlagen darf.

1826 · Felix beendet das Studium bei Zelter. Auch Fanny bekommt keinen Unterricht mehr. Sie schreibt Lieder, Duette, Quartette für Singstimmen und Klavierstücke.

Felix veröffentlicht zwei von Fannys Liedern im ersten Heft seines op. 8.

Im Rahmen der *Sonntagsmusiken* führt er seine Ouvertüre zum Sommernachtraum gemeinsam mit Fanny auf.

Felix ist 17.

1827 · Das zweite Heft mit Felix' Liedern op. 8 erscheint mit einem Duett von Fanny.

1828 · Im Oktober kehrt Wilhelm Hensel nach fünf Jahren aus Italien zurück.

Im Wintersemester hörte Felix Hegels Ästhetikvorlesungen

1829 · Am 23. Januar verlobt sich Fanny mit Wilhelm Hensel. Hensel wird in die Akademie der Künste aufgenommen und zum Hofmaler ernannt.

Felix leitet am 11. März die Wiederaufführung von Bachs Matthäuspassion in der Singakademie. Zwischen April und Dezember hält sich Felix in England auf, Fanny widmet ihm ihren Liederkreis.

Fanny und Wilhelm heiraten am 3. Oktober, das Paar bezieht die Gartenwohnung auf dem elterlichen Grundstück. Die Sonntagsmusiken werden vorübergehend eingestellt. Zur Silberhochzeit der Eltern im Dezember schreibt Fanny ein Festspiel *Die Hochzeit kommt* für Soli, Chor und Orchester.

1830 · Am 16. Juni wird Sebastian Hensel als einziges Kind von Fanny und Wilhelm Hensel geboren.

In seinem op. 9 veröffentlicht Felix Mendelssohn Bartholdy drei Lieder seiner Schwester.

1831 · Fanny Hensel komponiert ihre drei Kantaten *Lobgesang*, *Hiob* und *Cantate nach Aufhören der Cholera* in Berlin. Sie nimmt die Sonntagsmusiken wieder auf, die sie als bedeutende kulturelle Institution des Berliner Musiklebens bis zu ihrem Tod fortführt. Zu den Gästen zählen neben vielen anderen berühmten Musikern Liszt und das Ehepaar Schumann. Fanny gründet und leitet im Rahmen der Sonntagsmusiken einen Chor.

1832 · Fanny Hensel beendet die Komposition der dramatischen Szene *Hero und Leander* und schreibt eine Ouvertüre für Orchester.

1833 · Fanny Hensel führt Glucks *Orpheus* bei den Sonntagsmusiken auf. Felix Mendelssohn Bartholdy wird Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf.

1834 · Fanny Hensel komponiert ihr Streichquartett.

1835 · Felix leitet das Niederrheinische Musikfest in Köln, an dem Fanny als Choristin mitwirkt. Anschließend reisen Hensels weiter nach Frankreich.

Felix wird Leiter der Gewandhauskonzerte in Leipzig. Am 19. November stirbt Abraham Mendelssohn in Berlin.

1837 · Fanny Hensel führt am 22. Januar das Oratorium Paulus ihres Bruders bei den Sonntagsmusiken auf. Ihr Lied *Die Schiffende* erklingt am 6. März im Leipziger Gewandhaus, mit Felix am Klavier.

Felix erklärt seiner Mutter, daß er die Veröffentlichung von Kompositionen seiner Schwester nicht unterstützen möchte. Felix Mendelssohn Bartholdy heiratet Cécile Jeanrenaud. Aus dieser Ehe gingen fünf Kinder hervor.

1838 · Im Februar tritt Fanny Hensel bei einem Wohltätigkeitskonzert öffentlich als Pianistin mit dem *Klavierkonzert g-Moll* ihres Bruders auf.

1839 · Im Spätsommer unternehmen Hensels eine lange geplante Reise nach Italien. Die Fahrt geht über Leipzig, München, Mailand, Venedig und Florenz nach Rom.

1840 · Wichtige künstlerische Anregungen erfährt Fanny durch die französischen Stipendiaten der Villa Medici. Sie freundet sich mit dem jungen Komponisten Charles Gounod an, skizziert zahlreiche Klavierwerke und Lieder. Von Juni bis September reist das Ehepaar über Neapel, Genua, die Schweiz und Frankfurt nach Berlin zurück.

1841 · Fanny Hensel komponiert unter anderem den Klavierzyklus *Das Jahr*. Felix wird als Kgl. Preußischer Kapellmeister nach Berlin berufen.

1842 · Am 12. Dezember stirbt Lea Mendelssohn Bartholdy. Felix wird zum Generalmusikdirektor ernannt.

1843 · Fanny schreibt ihre *Faust-Szene* und die *Klaviersonate g-Moll*. Sie bemerkt wiederholt Anzeichen von Taubheit in ihren Händen. In Leipzig wird das von Felix Mendelssohn Bartholdy gegründete Konservatorium eröffnet.

1845 · Hensels reisen im Januar nach Florenz, um Fannys dort erkrankte Schwester Rebecka zu pflegen. Im August treffen sie wieder in Berlin ein.

1846 · Robert von Keudell ermutigt Fanny Hensel zum Komponieren und Publizieren. Die Verleger Schlesinger und Bote & Bock machen ihr Angebote. Sololieder, Klavierstücke und Chorlieder erscheinen als op. 1–3. Felix gibt halbherzig seinen „Handwerkssegen“ dazu. Fanny Hensel schreibt ihr *Klaviertrio d-Moll*.

1847 · Fanny Hensel veröffentlicht weitere Klavierstücke als op. 4 und 5. Erste Rezensionen ihrer Werke erscheinen.

Während der Probe zu einer Sonntagsmusik klagt Fanny Hensel am 14. Mai über das Versagen ihrer Hände. Sie stirbt am selben Tag am Gehirnschlag. Auf dem Dreifaltigkeitskirchhof in Berlin wird sie beigesetzt.

Felix Mendelssohn Bartholdy stirbt ein halbes Jahr später am 4. November in Leipzig und wird an der Seite seiner Schwester begraben.

Tipps zum Lesen

Arendt, Hannah:

Rahel Varnhagen: Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik. München, 1959. München, Neuauflagen: 1981–1998.

Bartsch, Cornelia:

Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Musik als Korrespondenz. Kassel 2006.

Bilski, Emily D. and Braun, Emily:

Jewish Women and their Salons. The Power of Conversation. New Haven, London 2005.

Borchard, Beatrix und

Schwarz-Danuser, Monika (Hrsg.):

Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik. 2. Auflage Kassel 2002.

Borchard, Beatrix und

Zimmermann, Heidi (Hrsg.):

Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur. Köln 2009.

Büchter-Römer, Ute:

Fanny Mendelssohn-Hensel. Reinbek bei Hamburg 2001.

Hahn, Barbara:

Berliner „Salons“ in der Zeit der Restauration. in: Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns. Ein „musikalischer Salon“? Die Referate des Symposions am 2. September 2006 in Leipzig, hg. im Auftrag des Mendelssohn-Hauses von Hans-Gunter Klein (Leipzig – Musik und Stadt – Studien und Dokumente 2). Leipzig 2006, S. 9–16.

Hahn, Barbara (Hrsg.):

Rahel Levin Varnhagen, Briefwechsel mit Pauline Wiesel. München 1997.

Hahn, Barbara (Hrsg.):

„Antworten Sie mir!“
Rahel Levin Varnhagens Briefwechsel. Basel/Frankfurt a. M. 1990.

Helmig, Martina:

Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy – Das Werk. München 1997.

Hellwig-Unruh, Renate:

Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Thematisches Verzeichnis der Kompositionen. Adliswil, Lottstetten 2000.

Hensel, Fanny:

Tagebücher.
Hrsg. von Hans-Günter Klein und Rudolf Elvers. Wiesbaden-Leipzig-Paris 2002.

Hensel, Sebastian:

Die Familie Mendelssohn 1729–1847. Leipzig 1879.

Klein, Hans-Günter: (Hrsg.):

Das verborgene Band. Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel. Ausstellungskatalog, Wiesbaden 1997.

Klein, Hans-Günter:

„... mit obligater Nachtigallen und Fliederblutenbegleitung“. *Fanny Hensels Sonntagsmusiken.* Wiesbaden 2005.

Maurer, Annette:

Thematisches Verzeichnis der klavierbegleiteten Sololieder Fanny Hensels. Kassel 1997.

Mendelssohn, Fanny und Felix:

Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich. Briefwechsel 1821 bis 1846. Hrsg. von Eva Weissweiler. Berlin 1997.

Schuller, Marianne:

Im Unterschied. Lesen/ Korrespondieren/ Adressieren. Frankfurt a. M. 1990.

Todd, R. Larry:

Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben – Seine Musik. Aus dem Englischen übersetzt von Helga Beste unter Mitwirkung von Thomas Schmidt-Beste. Stuttgart 2008.

Tipps zum Hören

steinbach sprechende bücher:

Geschwister der Romantik.

Fanny und Felix Mendelssohn.

Gesprochen von Karl Michael Vogler. 2000.

Fanny Hensel-Mendelssohn:

Ein Klavierzyklus „Das Jahr“;

Ayako Suga, piano

Electrola Marus Schallplatten 1989

(908950)

Fanny Hensel, Fanny Mendelssohn-Hensel:

The Year, Lauma Skride, Klavier

Sony (88697030162)

Felix & Fanny Mendelssohn Abegg Trio

Intercord Klassik-Auslese (724354403620)

Fanny Mendelssohn Hensel:

Liededition Vol. I 1819–1837;

Vol II 1837–1847

Anne Grimm, Sopran; Roswitha Müller,

Mezzo; Kobie van Redsburg, Tenor;

Maarten Koningsberger, Bariton

Troudadisc (TRO-CD 01420)

Fanny Mendelssohn Lieder & Trio

Donna Brown, Sopran; Francoise Tillard,

Klavier; Trio Brentano op. 111 (ops 10–012)

Fanny Mendelssohn-Hensel, Klavierwerke

vol. 1 und 2

Liana Serbescu, Klavier

CPO (999 0 15-2)

Felix Mendelssohn, Lieder vol. 1 und 2

Josef Protschka, Tenor, Helmut Deutsch,

Klavier, capriccio

Mendelssohn, Lieder ohne Worte

Daniel Barenboim

Deutsche Grammophon

Impressum

Redaktion: Prof. Dr. Beatrix Borchard,
Marlen Hachmann, Dr. Bettina Knauer
Gestaltung: Veronika Grigkar (grigkar.de)
Druck: diedruckerei.de

Textnachweise*Einleitung*

Brief Felix Mendelssohns vom 15.10.1842 in: Briefe aus den Jahren 1830–47, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863, Bd. II, S. 346ff.

Salon I

„Einleitung“ aus dem an der HfMT Hamburg und der UdK Berlin erarbeiteten Programmheft zum 200. Geburtstag: Fanny Hensel Festival 2005 Berlin-Hamburg.

Nils W. Gade, Aufzeichnungen und Briefe, hrsg. v. Dagmar Gade, Basel 1894.

Cornelia Bartsch: Das Lied ohne Worte op. 6,1 als offener Brief, in: Borchard, Beatrix und Monika Schwarz-Danuser (Hrsg.): Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik. 2. Auflage Kassel 2002, S. 55–72.

Salon II

Cornelia Bartsch: Dialogizität versus Unvers(al)ität?. Musik bei Lea Mendelssohn, in: Beatrix Borchard und Heidy Zimmermann, Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur. Köln 2009, S. 135–158.

Salon III

Rahel Varnhagen. Gesammelte Werke, 10 Bde., hg. von Konrad Feilchenfeldt, Uwe Schweikert und Rahel E. Steiner, München 1983, Bd. IX, S. 519.

Vgl. Hahn, Barbara: Berliner „Salons“ in der Zeit der Restauration. in: Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns. Ein „musikalischer Salon“? Die Referate des Symposions am 2. September 2006 in Leipzig, hg. im Auftrag des Mendelssohn-Hauses von Hans-Gunter Klein (Leipzig – Musik und Stadt – Studien und Dokumente 2), Leipzig 2006, S. 9–16.

Hahn, Barbara: Der Mythos vom Salon. „Rahels Dachstube“ als historische Fiktion. In: Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons, hrsg. von Hartwig Schultz, Berlin, New York 1997, S. 213–234.

Salon IV

Cornelia Bartsch: Dialogizität versus Unvers(al)ität? Musik bei Lea Mendelssohn, in: Beatrix Borchard und Heidy Zimmermann, Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur. Köln 2009, S. 135–158.

„Unendlich phantastisch und eigentümlich: Fanny Hensels Sonntagsmusik“ aus dem an der HfMT Hamburg und der UdK Berlin erarbeiteten Programmheft zum 200. Geburtstag: Fanny Hensel Festival 2005 Berlin-Hamburg.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. III, Zweites Kapitel: Die Musik, Werke 15: Frankfurt/Main 1986, S. 142–149.

Eine Veranstaltungsreihe der Hochschule für Musik
und Theater in Kooperation mit der Internationalen
Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Gesellschaft Hamburg
und Prof. Dr. Hermann Rauhe.

Gesamtkonzept und Leitung:
Prof. Dr. Beatrix Borchard

**Alte Bibliothek
der Hochschule für Musik und Theater Hamburg**

Harvestehuder Weg 12 (Eingang Milchstraße)
20148 Hamburg

www.hfmt-hamburg.de

Gefördert durch

Hamburgische Stiftung für Wissenschaften,
Entwicklung und Kultur Helmut und Hannelore Greve

ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius

