

Christian Martin Schmidt

## Die Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy

Bei kaum einem anderen Komponisten ist es so wichtig, bei der Beschäftigung mit seinem Werk die Rezeption, d. h. das historische Schicksal von dessen Wirkung und Geltung zu berücksichtigen, wie bei Felix Mendelssohn Bartholdy. Denn jede Betrachtung dieses Komponisten, sei sie biographischer, analytischer, ästhetischer oder auch philologischer Natur, muss die überaus wechselhafte Geschichte des Mendelssohn-Bildes mitdenken, von der auch unsere Sicht unvermeidlich mitbestimmt wird. Insofern kommt der »Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy« eine ganz besondere Bedeutung zu. Sie ist kein ganz normales wissenschaftliches Projekt, keine ganz normale Ausgabe eines ganz normalen großen Komponisten, so wie das etwa für die neue Mozart- oder Brahms-Gesamtausgabe in Anschlag zu bringen wäre. Das Besondere bei der Gesamtausgabe des künstlerischen Schaffens von Mendelssohn ist es vielmehr, dass hier der erste ernsthafte und umfassende Versuch unternommen wird, einem wahrhaft großen deutschen Komponisten jüdischer Herkunft und preußischer Nationalität sein Recht werden zu lassen – und dies in voller Breite. Denn das Künstlertum von Mendelssohn ist ganz in goetheschem Sinne universell angelegt. Gewiss konnte Goethe nicht komponieren, gezeichnet und gemalt aber hat er ebenso wie Mendelssohn, und die literarische Qualität mancher Briefe von Mendelssohn hätte (oder hat?) auch Goethe Respekt abverlangt.

Natürlich haben in der Rezeption des *Œuvres* von Mendelssohn immer die Kompositionen im Vordergrund gestanden, wobei allerdings nicht vergessen werden sollte, welch eminente Resonanz die zahllosen Ausgaben seiner Briefe im 19. Jahrhundert gehabt haben: Nur wenige Komponisten sind damals so viel »gelesen« worden wie er. Aus dem heutigen Bewusstsein geschwunden ist allerdings auch der Rang, den die musikliebende Öffentlichkeit namentlich in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts Mendelssohn zuerkannte: Er galt – vielleicht neben

Schumann – als der erste Komponist der Zeit. Zu erinnern ist an einen Aufsatz, den der bedeutende Kritiker und Brahms-Freund Eduard Hanslick 1897, also zum fünfzigsten Todestag Mendelssohns, unter dem Titel »Zur Erinnerung an Felix Mendelssohn Bartholdy«<sup>1</sup> verfasst hat. Er beschreibt dort die Reaktion, die der frühe Tod Mendelssohns selbst in Wien auslöste, das im Gegensatz zu Leipzig, Berlin, Düsseldorf und London ja nicht zu den prominenten Wirkungsstätten Mendelssohns zu zählen ist, dass die Todesnachricht in Wien »wie ein Blitz« eingeschlagen habe und alle Musikfreunde ihre spärlichen Nachrichten auf der Straße austauschten, und dann, wie die Musiker des von ihnen so verehrten großen Toten, in dem sie den ersten Meister der Zeit sahen, gedachten. Freilich kennt Hanslick auch die weitere Entwicklung der Mendelssohn-Rezeption: »In neuerer Zeit haben sich auch Elemente von außen her gegen Mendelssohn gekehrt: die in Haß und Überhebung vereinigten Wagnerianer und Antisemiten. Gönnen wir ihnen das traurige Geschäft.«<sup>2</sup>

Die entscheidende Wendung dieses Zitats von Hanslick ist »von außen her«. In der Tat ist die Rezeption Mendelssohns bis in die jüngste Zeit vorab durch sachfremde Motive – also von außen her – bestimmt, sei es anfänglich (wie bei Richard Wagner) durch Konkurrenzneid, sei es vor allem und viel dauerhafter durch die Insistenz auf der jüdischen Herkunft. Letztere hat – wie allseits bekannt – die schlimmen antisemitischen Reaktionen bis hin zum Verbot von Mendelssohns Musik im Dritten Reich zur Folge gehabt. Aber auch die Umkehrung der Medaille, die prosemistische Reklamierung von Mendelssohn als jüdischer Künstler ist »von außen her«. Was bei großer Kunst zählt, ist nicht die Herkunft des Produzenten, sondern dessen bewusste Einbettung seiner Produkte in einen historisch-kulturellen

1 Eduard Hanslick: *Zur Erinnerung an Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Am Ende des Jahrhunderts*, Berlin 1899 (= *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Bd. VIII), S. 409–420.

2 Ebda., S. 417.

Maren Goltz

## Der Klarinettenist mit den mythischen Rohrblättern

Zum 100. Todestag von Richard Mühlfeld

Anfang 1892 mutmaßte der Wiener Musikkritiker Max Kalbeck nach einem Auftritt Richard Mühlfelds, der Künstler besäße wohl »eine Kollektion unsterblicher Rohrblättchen [...], die aus dem Schilfrohr der von Pan geliebten, von Gää verwandelten Nymphe Syrinx geschnitten« seien.<sup>1</sup> Als ein Berliner Rezensent fünf Jahre später schrieb, er habe sein Instrument vom »Fluch der Minerva« befreit<sup>2</sup>, stand der Klarinettenist längst auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Umjubelt vom Publikum und gleichermaßen begehrte von Konzertveranstaltern, Orchesterchefs und Konservatoriumsdirektoren gehörte Mühlfeld inzwischen gewissermaßen zum international agierenden ›Virtuosen-Jetset, mit ernstzunehmenden Angeboten aus Petersburg, Karlsruhe, Köln, Dresden und Boston. Musikerkollegen wie Joseph Joachim und Eugen d'Albert verbeugten sich ganz selbstverständlich vor ihm. Enorm gesteigert wurde Mühlfelds Berühmtheit noch dadurch, daß er Brahms zu vier Kammermusikwerken inspirierte.<sup>3</sup> Daß auch die Vertreter der Presse – einschließlich so gefürchteter Kritiker wie Hanslick und Kalbeck



Richard Mühlfeld, Foto um 1890

– reihenweise von dem Klarinettenisten begeistert waren, bestätigen die weit über 500 Pressestimmen aus jener Zeit, welche im Teilnachlaß Richard Mühlfeld in den Meininger Museen überliefert sind.<sup>4</sup> Als »unvergleichlichen Künstler«<sup>5</sup>, »ersten Meister seines Instruments«<sup>6</sup> oder gar als »gottbegnadet«<sup>7</sup> bezeichnete man ihn. Bewundert wurden jenseits der perfekten technischen Beherrschung des Instruments die makellose Schönheit des Tons, seine vollendete Vortragsweise und die einzigartige Phrasierung. Was Mühlfeld gelang, war nichts Geringeres als ein grundlegender Imagewandel der Klarinette und ihres Spielers. Der Meininger Musiker setzte neue Maßstäbe in der Musiklandschaft.

Richard Mühlfeld, der am 28. Februar 1856 als vierter Sohn des Salzunger Stadtmusikdirektors Leonhard Mühlfeld geboren wurde, entstammte gewissermaßen einer Familie von musikalischen »Handwerkern«.<sup>8</sup> Vom Vater und den älteren Brüdern auf der Violine, der Klarinette und dem Klavier eingeführt, gehörte das Musizieren bald auch für ihn zur täglichen Beschäftigung, freilich weniger im Sinne attraktiver

1 Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. 4, Teil I 1886–1891, Berlin 1914, S. 239f. Siehe auch Maren Goltz, Herta Müller (Hgg.): *Der Brahms-Klarinettenist Richard Mühlfeld*, Dortmund 2007, Dr. i. Vorb.  
2 L. B.: Rezension in der *National-Zeitung Berlin* vom 16. November 1897. B. hatte geschrieben: »Er hat das Blasinstrument vom Fluch der Minerva befreit, die es bei einer Probe vor dem spiegelnden Bach als entstellend von der Erziehung freier Jünglinge ausschloß.«  
3 Vgl. dazu Pamela Weston: *Clarinet Virtuosi of the Past*. London 1971, S. 209–235; Imogen Fellinger: *Johannes Brahms und Richard Mühlfeld*, in: *Brahms-Studien* 4 (1981), S. 7–93; Colin Lawson: *Brahms: Clarinet Quintet* (= Cambridge Music Handbooks), Cambridge [u.a.] 1998; Herta Müller: *Richard Mühlfeld – der Brahms-Klarinettenist*, in: *Brahms-Studien* 13 (2002), S. 129–148.

4 Zu dem in der Sammlung Musikgeschichte der Meininger Museen überlieferten Teilnachlaß Richard Mühlfeld zählen neben der Rezensionen-Sammlung seine Klarinetten in A und B aus der Werkstatt Georg Ottensteiners (1875), Kompositionen, Korrespondenz von und an Mühlfeld, eine umfassende Sammlung von Programmzetteln sowie umfangreiches Bildmaterial.  
5 Heinrich Ehrlich: Rezension im *Berliner Tageblatt* vom 14. Dezember 1891.  
6 So in einer Rezension in *Pesti Hirlag* vom Januar 1892.  
7 Siehe u. a. Louis Bödecker: Rezension in den *Hamburger Nachrichten* vom 6. Januar 1898.  
8 Christian Mühlfeld: *Die Herzogliche Hofkapelle in Meiningen. Biographisches und Statistisches*, Meiningen 1910. Durchschossenes Exemplar mit hs. Ergänzungen in: Meininger Museen, XI-5/719, 35–37.

Michael Fischer

## Lieder im Internet

## Das »Historisch-kritische Liederlexikon« des Deutschen Volksliedarchivs

In Freiburg gibt es seit nahezu hundert Jahren ein Forschungsinstitut, dessen Name nicht mehr so recht in die heutige Zeit zu passen scheint: das Deutsche Volksliedarchiv. Gegründet wurde es im Jahr 1914 mit dem Ziel, im großen Stil deutschsprachige Volkslieder zu sammeln und zu edieren. Als Frucht dieses großen Sammeleifers, der sich auf alle deutschsprachigen Regionen erstreckte, wurde zwischen 1935 und 1996 eine zehnbändige Balladenedition vorgelegt (»Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien«). Ziel war es, die Überlieferungsbreite sowohl diachron als auch synchron zu dokumentieren. Dass der Editionsansatz aus der Germanistik stammte und in erster Linie textphilologisch ausgerichtet war, markiert zugleich die Stärken und Grenzen dieser Bände.

Seit einigen Jahren arbeitet nun das Deutsche Volksliedarchiv, das sich als Institut für internationale Popularliedforschung versteht, an einer neuen wissenschaftlichen Liededition. Dabei soll die textphilologische Genauigkeit und die historische Sichtweise der Balladenedition durchaus fortgeführt werden. Allerdings liegt der neuen Edition ein wesentlich modifizierter und erweiterter Liedbegriff zugrunde. Hierbei geht es nicht um herkömmliche »Volkslieder«, sondern um die Vielfalt populärer und traditioneller Lieder in ihren verschiedensten Facetten – ein Ansatz, der auch den veränderten Fragestellungen Rechnung trägt, die von Germanistik, Musikwissenschaft und Volkskunde an die Popularliedforschung herangetragen werden.

**Vom »Volkslied« zum »Popularlied«**

Das Volkslied ist, um mit Ernst Klusen zu sprechen, ein »Fund« bzw. eine »Erfindung« der Romantiker. Sie waren es – die Gebildeten und Bibliophilen –, die nicht nur germanische Altertümer, mittelalterliche Handschriften und seltene Bücher sammelten, sondern auch eine eigene »Volkskultur« entdeckten. Mehr noch, das »Volk« mit dem wirkungsgeschichtlich so verheerenden Kollektivsingular, wurde

nicht nur zum Träger, sondern auch zum Produzenten dieser Lieder hochstilisiert. Alt sollten diese sein, mündlich weitertradiert und in der Regel eher einem ländlichen Umfeld entstammen (Grundsatz der Anciennität, Oralität, Rustikalität). Die Entstehung ganz unterschiedlicher Fassungen wurde mit dem produktiven »Umsingen« erklärt (Variabilität). Das Gegenstück zu diesen Volksliedern waren die modischen, städtischen Lieder der Zeit, erst die Gassenhauer, später die Couplets und Schlager, welche bei den Volksliedsammlern als minderwertig galten. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts regte sich von wissenschaftlicher Seite Widerspruch gegen diese doch sehr einseitige Sicht. Es war John Meier (1864–1953), der Gründer des Deutschen Volksliedarchivs, welcher der sogenannten Produktionstheorie seine Rezeptionstheorie entgegenstellte: Die Menschen, so seine Argumentation, würden beliebte und verbreitete Lieder in ihr aktives Singrepertoire aufnehmen und dabei stets umformen. Im Stil der Zeit sprach er von »Kunstliedern im Volksmunde«, um den Aneignungsprozess zu beschreiben.

Meiers Rezeptionstheorie wurde in der jüngeren Vergangenheit um einen aktionalen Ansatz erweitert: »Volkslied« ist demnach dasjenige Lied, das von zahlreichen Menschen wahrgenommen und gesungen wird, unabhängig von Liedinhalt, Gattung oder gar ästhetischen Wertungen. Nimmt man diese Definition ernst, gehören hierzu auch der Schlager und das religiöse Lied, insbesondere das von den christlichen Religionsgemeinschaften normierte und propagierte Kirchenlied. Ebenso dürfen die Lieder der Arbeiter, der politischen Organisationen und Protestbewegungen nicht fehlen. Das gleiche gilt für englischsprachige Songs, die im deutschsprachigen Raum seit einigen Jahrzehnten Allgemeingut geworden sind – vom Geburtstagswunsch »Happy birthday to you« bis zur etwas ratlosen Frage »What shall we do with the drunken sailor?«

Josef Karner

## Tonale Didaktik zwischen Tradition und Reformation

Ob visuelle Zeichen, Zahlen oder sangliche Silben, seit jeher geht es darum, die ungreifbare, unsichtbare Musik sichtbar und bewusst zu machen. Im alten Ägypten zeigten Chorleiter den Verlauf der Melodie mit Handzeichen an. Daraus ist einerseits das Dirigieren entstanden, andererseits hat man Merkzeichen auf Papier übertragen und so eine Vorform der Notenschrift entwickelt, die »Neumen«. Das Wort kommt aus dem Griechischen und bedeutet »Wink, Gebärde, Handzeichen«. Wie die Handzeichen waren auch die Neumen recht vage. Den genauen Verlauf der Choräle tradierte man mündlich. Tempo und Rhythmus ergaben sich aus Versmaß und Sprachrhythmus. Die Neumenschrift war kein selbständiges Notensystem, sondern Teil der mündlichen Überlieferung. Was nicht vorgeschrieben stand, wusste man aus der Erfahrung. Wie die Geschichte zeigt, ist mündliche Überlieferung nie von Dauer. Setzt die Tradition auch nur eine Generation aus, geht alles verloren. Erst vor 1000 Jahren löste der Benediktinermönch Guido von Arezzo dieses Problem. Er ordnete Notenlinien im Terzabstand und fixierte die Tonhöhe, indem er eine Linie mit dem entsprechenden Tonbuchstaben bezeichnete, dem Notenschlüssel. Man richtete sich nach der Orgel, weil sie mit ihren Flöten und Pfeifen am schwierigsten einzustimmen war. Der Ton C bezog sich auf den Ton, der erklingt, wenn man die Taste C auf der Orgel spielt. Von dem Wort »Clavis«, das »Schlüssel« bedeutet, leitet sich das Wort »Klavatur« ab. Mit anderen Worten: die Klaviatur verbürgt die absolute Tonhöhe, und der Schlüssel zeigt an, wo im Liniensystem dieser Ton zu finden ist. Damit war unser absolutes Notensystem im Wesentlichen erfunden.

Leider zeigt das Terzliniensystem keinen Unterschied zwischen kleinen und großen Intervallen, also erfand Guido zusätzlich sangliche Tonsilben, um die Halbtonschritte immer gleich als Mi|Fa einzulernen. Guido schreibt: »Wir müssen die Unterschiede und Eigenheiten der Töne dem Gedächtnis

einprägen.« Wie aber können diese Eigenheiten vermittelt, bewusst gemacht werden? Guido hat eine geniale Idee: »Wenn du einen Ton so dem Gedächtnis einverleiben willst, daß er dir in jedem Gesange entgegentritt, damit du ihn ohne Zögern vorbringen kannst, so mußt du dir den Ton am Anfang eines bekannten Gesanges merken.«

Seit unserer Kindheit merken wir uns Melodien, indem wir uns an Liedtexte erinnern. Um die ersten sechs Töne einer Durtonleiter zu singen, müssen wir nur an das Lied »Alle meine Entchen« denken. Auch Guidos nahm eine bekannte Textmelodie, die stufenweise ansteigt. Seine Wahl fiel auf den »Johannes-Hymnus« aus dem 8. Jahrhundert. Aus den Anfangssilben der Verszeilen gewinnt Guido die Tonsilben:

### Ut Re MiFa Sol La

Anders als Noten, die eine visuelle Hilfe darstellen, artikuliert man Tonsilben. Damit kommt die Sprache als Eselsbrücke hinzu. Guido wird auch die haptische Methode des Musikerfassens zugeschrieben: die Guidonische Hand. So hat Guido das erkennende Auge, die benennende Sprache und die begreifende Hand vereint, um alle Aufmerksamkeit auf die musikalische Erfahrung zu richten. Guidos Chorschüler erlernten Messgesänge in wenigen Tagen, wozu die Schüler seiner Kollegen Wochen benötigten. Praktisch verankert Guido 900 Jahre vor Iwan Pawlow Lerninhalte unbewusst, indem er sie wiederholt mit den gleichen Reizen verknüpft darbietet. Ton und Silbe verschmelzen mit zunehmender Übung, die entsprechende Assoziation wird als unbewusste Routine wirksam. Wer öfter mit Tonsilben singt, kann umgekehrt eine Melodie, die er hört, als Tonsilbenfolge deuten, benennen und aufschreiben. Vom Standpunkt der Lerntheorie beurteilt, ist die relative Solmisation die beste Methode der Musikerziehung. Aber wir sollten nicht bloß formal fragen, *wie* man etwas lehrt, sondern