

Klaus Wolfgang Niemöller

Die Ausstrahlung der Niederrheinischen Musikfeste in die niederländische Musikkultur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Das langjährige Wirken des aus dem Rheinland stammenden Johann Wilhelm Wilms in Amsterdam, das 1975 durch die intensiven Forschungen von Ernst A. Klusen ans Licht gebracht wurde, hat wieder die Frage herausgefordert, wie es mit den musikkulturellen Verbindungen zwischen dem Rheinland und den Niederlanden in der Lebenszeit von Wilms bestellt war. Bei den Nachforschungen zu dokumentarischen Zeugnissen über die gegenseitige Kenntnislage im Zusammenhang der Niederrheinischen Musikfeste traten einerseits Musiker quasi als Schlüsselpersonlichkeit besonders hervor, andererseits erwies sich die Musikpublizistik als wichtige Quelle. Durch ihre Biographie als Schlüsselpersonlichkeiten anzusehen sind die Komponisten und Dirigenten Louis Spohr, Ferdinand Ries und Johann Hermann Kufferath sowie der niederländische Sänger Willem de Vrugt. Wie sich herausstellte, vermitteln die Musikzeitschriften die ganze Breite der musikkulturellen Verhältnisse im Gegenüber der Musikfest-Städte Elberfeld, Düsseldorf, Köln und Aachen und der etwa durch die *Maatschappij tot de Bevordering der Toonkunst* (Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst) verbundenen Städte Amsterdam, Utrecht, Rotterdam und Den Haag. Diese Quellenlage legt es nahe, zunächst die aus den zeitgenössischen Zeitschriften erkennbaren grenzüberschreitenden Verbindungen heranzuziehen, um dann speziell die Musikfeste ins Auge zu fassen.

I – Das niederländische Musikleben im Spiegel deutscher Musikzeitungen

Das grenzüberschreitende Interesse am niederländischen Musikleben spiegelt sich früh in den Berichten der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (*AmZ*). Bereits 1952 hat Albert van der Linden auf dem Kongress der Internationalen Gesellschaft

für Musikwissenschaft in Utrecht darüber berichtet und ein Resümee über die etwa 60 Berichte in den ersten 50 Jahrgängen publiziert.¹ Nun sind die Berichte in der *AmZ* bekanntlich auch mit der Biographie von Wilms verbunden. In einem Brief vom 15. April 1815 an die Redaktion bezieht er sich auf seinen Artikel, mit dem er dem niederländischen Musikleben »Nutzen stiften« wolle.² 1815 ist aber auch das Jahr, in dem das Rheinland eine preußische Provinz wurde, in der das selbstbewusst gewordene Bürgertum seinen kulturellen Aktivitäten namentlich durch Gründung von Vereinen eine organisatorische Grundlage gab.³ Das Liebhaber-Orchester der 1812 gegründeten Musikalischen Gesellschaft bot auch für die Musik im Kölner Dom eine neuartige Ausgangsposition, worüber die *AmZ* 1815 berichtete.⁴ Der sich zunächst allmählich intensiver entfaltenden Musikkultur in den Niederlanden entspricht es, dass in der *AmZ* nach Amsterdam erst im größeren zeitlichen Abstand um 1830 aus den anderen Städten regelmäßig berichtet wird. Immerhin wurde der Redakteur der *AmZ* Gottfried Wilhelm Fink 1830 Ehrenmitglied (»lid van verdienste«) der *Maatschappij*.⁵ Ein Bericht aus Amsterdam über das Konzert am 27. Oktober

1 Albert van der Linden: *La place de la Hollande dans l'Allgemeine musikalische Zeitschrift*, in: *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Fünfter Kongress Utrecht 1952*, Alsbach 1953, S. 293–295.

2 Ernst A. Klusen: *Johann Wilhelm Wilms. Leben und Werk*, Diss. Köln, Buren 1975, S. 15 und 122, Anm. 122.

3 Gisela Mettele: *Bürgerliches Musikleben in Köln in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Musikstadt Köln* (= *musicologia* 10), hg. von Arnold Jacobshagen, Köln 2013, S. 69–90.

4 Alain Gehring: *Zwischen Trommelschlag und Böllerschuss. Die Kölner Dommusik zur Zeit der französischen Herrschaft*, in: *Musik im französischen Köln (1794–1814)* (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 173), hg. von Arnold Jacobshagen, Kassel 2010, S. 114–117.

5 W[illem] Drop: *Het Nederlandse Muziekleven tussen 1815 en 1840 in tijdschriften weespiegel*, in: *Tijdschrift voor Muziekwetenschap* XVIII (1959), Heft 4, S. 183, Anm. 7.

Almut Gatz

Leerstelle – Zerfall – Verfrühter Abschied

Formale Grenzgänge im Andante aus Johann Wilhelm Wilms' Sinfonie Nr. 6

Johann Wilhelm Wilms komponierte seine sechste Sinfonie 1819. Ein Blick auf benachbarte symphonische Werke – Beethovens Sinfonien Nr. 8 und 9 (1814 bzw. 1824), Schuberts Nr. 6 und 7 (1818 / 1822) – zeigt Wilms schon rein zeitlich als einen Grenzgänger zwischen Wiener Klassik und Romantik. Tatsächlich scheinen beide Stilstilen immer wieder fast zitathaft durchzuklingen, wenn auch weniger im Tonfall des fast gleichaltrigen Beethoven als vielmehr Mozarts, Schumanns, Mendelssohns. Reminiszenzen an Mozart begegnen häufig und sind durchaus nicht abwegig.¹ Ernst A. Klusen bezeichnet ihn als »Wilms' Ideal seit Jugendtagen«, dessen Einfluss sich am deutlichsten in den Violinsonaten finde.² Momente hingegen, die an Schumann oder Mendelssohn erinnern, sind wohl Koinzidenzen: Mendelssohn schrieb seine 1. Sinfonie 1824; Schumann, von dem immerhin eine sehr wohlwollende Jugend-Rezension von Wilms' *Variationen für Flöte und Klavier* überliefert ist,³ erst 1841. Wilms selbst kannte wohl Schubert gar nicht und lernte auch Schumanns und Mendelssohns Musik erst spät kennen.⁴ Zum Scherzo der sechsten Sinfonie von Wilms schreibt Klusen: »Im Übrigen ist Wilms hier romantischer Klangwelt näher denn je: Akkordrepetitionen im Holzbläserstaccato, rauschende Streicherpassagen vor rhythmisch gegliederten Akkorden der Blasinstrumente und schwingende, Taktschwerpunkte negierende Mollmelodien verweisen eher auf

Mendelssohn und Schumann als auf Beethoven.«⁵ Diese »Anklänge« müssen also als genuin Wilms'sche Züge betrachtet werden – Ausdruck musikalischer Neuerungen, die in der Luft lagen?

Den zeitgenössischen Kritikern in Magdeburg im Jahre 1826 jedenfalls schien Wilms' d-Moll-Sinfonie »ein gekröntes Preiswerk,⁶ welchem aber Originalität fehlt.«⁷ Noch 150 Jahre später weist Klusen auf ihre formalen Ungereimtheiten insbesondere im zweiten Satz hin: Es bereite Wilms »Mühe, die unterschiedlich instrumentierten und durch kontrapunktische Arbeit wechselhaft beleuchteten Fassungen einer romantisch weit ausschwingenden Melodie organisch miteinander zu verbinden. Wilms tastet sich mehr weiter, als daß er, der Notwendigkeit einer Neuformulierung des Themas Ausdruck gebend, zu dieser hinleitete. Nichts von all der Unsicherheit, die [...] im Andante in Verlegenheitsübergängen deutlich wird, findet sich im Scherzo [...]«.⁸

Diese Beobachtungen zielen nicht nur auf stilistische Heterogenität, sondern ebenso auf innere Unwuchten der Form; sie lassen aber nicht notwendigerweise auf einen Mangel an kompositorischem Geschick schließen.⁹ Erstaunlich ist dabei weniger die Erweiterung und Verschmelzung gängiger Formkonzepte,¹⁰ als die irritie-

5 Ebd., S. 75.

6 1820 erhielt Wilms von der »Société Royale des Beaux-Arts« in Gent den ersten Preis im Wettbewerb »pour une Symphonie à grand orchestre«. Vgl. ebd., S. 17.

7 *AmZ* 28 (1826), Sp. 260.

8 Klusen, *Johann Wilhelm Wilms* (wie Anm. 1), S. 73.

9 Klusen selbst ordnet schon die deutlich früher komponierte Sinfonie op. 23 in c-Moll als handwerklich wie ästhetisch reifes Werk ein. Vgl. ebd., S. 52, 64ff., 69 und 73.

10 Ein schwer einzuordnender Formtyp etwa findet sich auch schon im langsamen Satz von Mozarts *Jupiter*-Sinfonie KV 551. Während Mendelssohns langsame Sätze formal meist einfach gebaut sind, verwendet auch Schumann

1 Noch in seiner Elberfelder Zeit lernte Wilms Klavierwerke Mozarts kennen, deren Studium wohl auch seine eigenen frühen Kompositionsversuche nachhaltig beeinflusst hat. Vgl. Ernst A. Klusen: *Johann Wilhelm Wilms und das Amsterdamer Musikleben (1772–1847)*, Buren 1975, S. 40f.

2 Ebd., S. 46.

3 Vgl. Martin Geck: *Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik*, München 2010, S. 27.

4 Vgl. Klusen, *Johann Wilhelm Wilms* (wie Anm. 1), S. 104.

Manfred Heidler

Anmerkungen zur musikalischen Schlacht

Johann Wilhelm Wilms: *Die Schlacht bei Waterloo oder la Belle-Alliance* op. 43

Musik ist ein wichtiger Träger von Erinnerungskultur und fordert so zur Reflexion auf. Militärmusik wurde aufgrund ihrer breiten Publikumswirkung als Darstellungsform dafür gern bevorzugt. Sie repräsentierte, moderierte und kommentierte zeitgeschichtliche Ereignisse mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln. Es entstand so ein musikalisches Genre, das unter dem plakativen Begriff »Schlachtenmusik« oder »Schlachtmusik«¹ populär wurde und so Erinnerung evozierte. In Kompositionen spiegelte sich so klingend Zeit-, Kriegs-, Kultur-, Musik- und Militärgeschichte gleichermaßen; und dies unabhängig davon, ob sie für Pianoforte, Kammerensembles oder für große Sinfonie- bzw. Militärorchester geschrieben wurden. Bataillen stellten eine spezielle Art erinnernder musikalischer Unterhaltung dar. Die Macht der Töne vermag als sensibilisierendes Programm imaginierte Bilder zu visualisieren und so vermeintliche Wirklichkeiten intensiv zur Wirkung zu bringen: »Diese besondere Art einer Musik des Krieges, als Schlachtenmusik titulierte, vergegenständlicht Vergangenes und erzeugt jenen fühlbaren Nachhall, den Denkmäler, Gemälde und Literatur anscheinend nur rudimentär aufkommen lassen.«² Wer sich nun historisch oder musikalisch mit der Schlacht bei Waterloo 1815 befasst, kommt wiederum um 1813 und die Völkerschlacht bei Leipzig nicht herum. Denn Ludwig van Beethoven komponierte 1813 bekanntlich mit *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* op. 91 jenen

»Schlachtenklassiker«, der nicht nur zeitaktuell sein erfolgreichstes Werk überhaupt war, sondern zudem als »Blaupause« eine besondere Form von Kreativität in der orchestralen Darstellung von Kriegen einleitete. In Wien wurde seine Komposition (UA Dezember 1813 ebendort) im Oktober 1815 als Neuerscheinung beworben: »Beethovens Genialität spricht sich in diesen, herrlichen von allen Kunst Kennern so glänzend gewürdigten Werke – das die Verleger käuflich als Eigentum an sich brachten – durch den kühnen Flug seiner tonreichen Phantasie am klarsten aus. – Um aber jeden Musikliebhaber im Genusse dieses trefflichen Werkes zu setzen, haben sich die Verleger entschlossen folgende Ausgaben hievon zu veranstalten als: / Preis in Ausb. Cour. / 1. In vollständ. Partitur / 4 Fl. 30Xr. / 2. In einzelnen Auflagenstimmen für das ganze Orchester / 8 / 3. in Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello / 2 / 4. für das Pianoforte mit Begleitung einer Violino und Violoncello / 2 / 5. Für das Pianoforte auf 4 Hände / 2 / 6. für das Pianoforte a l l e i n mit einem sehr schönen Titelkupfer / 2 / 7. für vollständige türkische Musik / 6 / Diese sämtlichen Ausgaben sind unter der unmittelbaren Revision des Hrn. van Beethoven vollendet« worden und »alle diese obengenannte Bearbeitungen«³ sind am gleichen Tag in Wien und sogar in Leipzig erhältlich gewesen. Allein die ansehnliche Zahl von verfügbaren Ausgaben des Beethoven'schen Werkes verweist auf den Marktwert seiner Komposition und zu dem des gesamten Genres Schlachtenmusik im Jahr der Schlacht von Waterloo, der eigentlichen Schlusszäsur der napoleonischen Kriege in Europa.

Das heute vergessene Werk *Die Schlacht bei Waterloo oder la Belle-Alliance für Pianoforte* op. 43 des hierzulande weitgehend unbekanntenen Johann

1 Hermann Mendel: Art. *Schlachtenmusik*, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für die Gebildeten aller Stände*, fortgesetzt von August Reissmann, Bd. 9, Berlin 1878, S. 111–112, hier S. 111.

2 Manfred Heidler: *Musik und Erinnerung: »1813« und der (militär-)musikalische Nachhall*, in: *Blutige Romantik. 200 Jahre Befreiungskriege*, hg. von Gerhard Bauer [u. a.], Dresden 2013, S. 262–271.

3 *Intelligenzblatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung*, No. VIII, Oktober 1815.

Jeroen van Gessel

Niederländisch-deutsche Grenzgänge oder

Warum Verhulst nie bei Wilms studierte

Seine Entscheidung, als deutscher Musiker in Amsterdam seinen Beruf ausüben zu wollen, hat Johann Wilhelm Wilms (1772–1847) zu einem »Grenzgänger« gemacht. Ähnliches lässt sich von dem niederländischen Komponisten Johannes Verhulst (1816–1891) sagen, der fünf Jahre in Leipzig verbrachte, um dort sein Musikstudium zu absolvieren. Hinter dieser anscheinend unproblematischen Beobachtung verbirgt sich die Frage, was für eine Art Grenze Wilms und Verhulst überschritten. Ging es dabei nur um das Passieren einer Staatsgrenze, oder wurden auch kulturelle Grenzen überschritten? Mit dieser Frage und somit mit dem musikalischen Verhältnis zwischen den Nachbarstaaten Niederlande und Deutschland befasst sich dieser Aufsatz, in dem die »Grenzgänge« von Wilms und Verhulst verglichen werden.

I – Wilms zieht nach Amsterdam

Als Johann Wilhelm Wilms 1791 nach Amsterdam ging, ließ er sich in einem Land nieder, das bald nicht mehr existieren würde. Vier Jahre später, 1795, kam das endgültige Ende für die durch andauernde politische Querelen schon schwer angeschlagene »Republik der sieben vereinten Provinzen«, die sich 1579 mit der so genannten »Unie van Utrecht« gegründet hatte. Sie lebte jetzt weiter als die »Bataafse Republiek«, die in Wirklichkeit ein Marionettenstaat Frankreichs war und 1801 aufgelöst wurde. Nachdem die ehemalige Republik nun zu einer französischen Provinz abgewertet worden war, erhielt sie 1806 als ein neues Königreich, dessen König Napoleons Bruder Louis Napoleon war, wieder eine gewisse Selbstständigkeit. Auch hier ging es nicht um eine dauerhafte Änderung, denn schon 1810 wurde der frischgebackene König von seinem Bruder abgesetzt, weil er sich geweigert hatte, die materielle Unterstützung der

französischen Streitkräfte zu seiner Priorität zu machen und dazu sein neues Reich in jeder erdenklichen Hinsicht auszubeuten. Nach der Niederlage Napoleons 1813 kehrte der Sohn des letzten Statthalters Willem V. (1748–1806) aus seinem englischen Exil zurück und wurde zum neuen König Willem I. gekrönt. Diesen Schritt bekräftigte der Wiener Kongress, der zudem das Königreich um Belgien und Luxemburg vergrößerte. Dahinter stand die Überlegung, dass im Nordwesten Europas ein kräftiger Pufferstaat notwendig sei, um eventuelle erneute Aggressionen Frankreichs eindämmen zu können. Dass dieses Kalkül nicht aufging, zeigte der Brüsseler Aufstand von 1830, der ein Jahr später zur Unabhängigkeit Belgiens führte. Das so entstandene Königreich der Niederlande, wie es heute noch existiert, umfasste also wieder in etwa das Grundgebiet der ehemaligen Republik. Das neue Königreich und die alte Republik waren jedoch grundverschieden.

»Vereint« war die ehemalige Republik nur insofern gewesen, als sie als Zollunion fungierte und bei Konflikten mit anderen Staaten als Einheit auftrat. Als Anführer der niederländischen Armee kam dem Haus von Oranien (»Oranje«) eine wichtige Rolle zu, obwohl ihre Mitglieder nie den Status eines Monarchen oder Alleinherrschers hatten. Ihr Titel war »Statthalter« und über den Umfang ihrer Befugnisse entschied hauptsächlich ihr eigenes politisches Geschick, denn eine Verfassung, die ihre Rechte und Pflichten hätte festlegen können, hatte es nie gegeben. Eine solche aufzustellen, war schon deswegen unmöglich, weil alle sieben Provinzen ihre eigene Souveränität hatten.

Das Resultat dieser Staatseinrichtung war ein kontinuierliches Kompetenzgerangel, das durch die Rolle der wichtigsten Städte, insbesondere Amsterdam, zusätzlich kompliziert wurde, denn sie verfolgten lediglich die eigenen Interessen und kaum die der Provinz, der sie angehörten. (Dass

Uta Schmidt

»Von einem, der auszog, um neue Wege zu beschreiten ...«

Anton Reicha im Porträt

Die Überschreitung von Grenzen ist mit der Reflexion und Wertung neuer Eindrücke und dem Abgleich mit bislang vertrauten Mustern verbunden. Darüber kann Veränderung, bestenfalls Innovation erfolgen. Anton Reicha ist als ein Grenzgänger zu betrachten, der nicht nur geographisch ein Umherreisender war, sondern auch mit seinem Denken neue Wege gehen, d. h. Entwicklungen anstoßen und zur Erweiterung des künstlerischen wie gesellschaftlichen Horizonts beitragen wollte. Verwiesen sei hier auf die Einschätzung Hector Berlioz' über Reicha von 1835, der ihn sich »voll Leidenschaft für die Sache des Fortschritts« einsetzen sah und dessen Wirken am Pariser Konservatorium sich derartig progressiv gestaltete, dass »in der Tat [...] die Académie unwissentlich einen wahren Revolutionär in ihre Reihen aufgenommen« habe.¹ Eine progressive Geisteshaltung ist Reicha zweifellos zu bescheinigen, indem er als Professor am Pariser Conservatoire entgegen der Konventionen der Zeit Frauen, z. B. Louise Farrenc, in seine private Kompositionsklasse für fortführende Studien aufnahm, während ihnen der Zutritt zu den Fortgeschrittenen-Kursen am Konservatorium bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts verwehrt blieb.

Ebenso zeigte er sich sowohl in seinem kompositorischen Schaffen als auch als Musiktheoretiker gegenüber innovativen, ungewöhnlichen Gedankengängen aufgeschlossen. So unternahm er den Versuch, sich bezüglich der Sonatenform gegen die deutsche Musiktheorie nach Adolf Bernhard Marx abzugrenzen. In seiner Theorieschrift *Traité de haute composition musicale* (Bd. 2, 1826) hob

Reicha die Hierarchisierung zwischen erstem und zweitem Thema auf. Stattdessen führte er mit »idées mères« und »idées accessoires« neue Begrifflichkeiten ein, mit denen zwei Hauptthemen und zahlreiche Zusatzthemen bezeichnet werden.² Sind diese Ergebnisse langer Denkprozesse der späteren Lebensphase Reichas zuzuordnen, so ist zu fragen, wie sich die Erweiterung geistiger Grenzen in Reichas Kompositionstheorie und -ästhetik sukzessive ereignete und welche Faktoren auf diesen Prozess einwirkten. Exemplarisch sollen anhand der *36 Fugen* op. 36 von 1804 frühe und eindeutige Dokumente in Reichas Streben nach Neuerungen beleuchtet werden. In diesem Zusammenhang spielen nicht nur die charakteristischen Elemente verschiedener ästhetischer Zeiträume eine Rolle, sondern auch die Erfahrungen, die der gebürtige Tscheche durch den Aufenthalt in verschiedenen Städten Europas sammeln konnte. Hier ist zu beleuchten, wie sich seine zahlreichen Ortswechsel auf die Rezeption seines Schaffens auswirkten. Dies ist besonders vielversprechend im Hinblick auf eine europäische Kulturlandschaft, in der sich durch die politisch-gesellschaftlichen Umwälzungen und die Nationalstaatsbildung die Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden festigten. Anton Reicha zeigte sich als Komponist, dessen Schaffen sich an der Schnittstelle zwischen Wiener Klassik und Romantik sowohl in epochen- als auch in kulturspezifischer Hinsicht als grenzüberschreitend präsentiert.

Anhand einzelner wichtiger Stationen seines Lebenslaufs sind zunächst einige interessante Überlegungen der Musikanschauung Reichas näher zu beleuchten. Der Komponist wurde 1770 in Prag geboren und kam im Alter von elf Jahren nach Deutschland, wo er durch seinen Onkel Joseph

1 »[...] plaide chaudement la cause du progrès [...] l'Académie se trouve avoir, à son insu, introduit dans son sein un véritable révolutionnaire.«; Feuilleton vom 7. Juni 1835, in: Hector Berlioz: *Critique musicale*, hg. und kommentiert von Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Bd. 2, Paris 1998, S. 171.

2 Vgl. Marcia J. Citron: *Gender and the Musical Canon*, Urbana [u. a.] 2000, S. 134.

Yvonne Wasserloos

Achsen-Grenzgang als nationale Mission?

Niels W. Gade und Johannes Verhulst zwischen Innovation und Konservierung

I – Grenzen als Katalysatoren des Wandels

Gesellschaften und Kulturen verfügen über differenzierte Formen von Grenzen, mit denen sie das Nebeneinander und Ineinander sowie Auseinander markieren. Während das Neben- und Ineinander eher graduelle Unterschiede und Abstufungen bezeichnet, formieren sich im Auseinander die Extreme. Der Unterschied, das Anderssein werden betont bis hin zur Zuspitzung auf das Fremde. Letzteres kann eine Faszination für das Andere im Sinne eines Exotismus erwecken und wiederum prozessual zur Stiftung und Festigung von Identität und zur deutlichen Abgrenzung vom Fremden und Sicherung des Eigenen wirken.¹ Der Grenzgänger verleiht der Erfahrung mit dem unbekanntem Grenzraum und den Auswirkungen der Begegnung ein sozio-kulturelles wie biographisches Gesicht. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts verschoben sich durch Kriege, Revolutionen und die Suche nach nationaler Identität die politischen wie kulturellen Grenzen in Europa in erdrutschartigen Dimensionen. Davon war gleichermaßen das europäische Musikleben betroffen. Länderspezifisch oder lokal bedingte Stile und Schulen falteten sich aus und trugen zu einer Pluralisierung musikalischer Erscheinungsformen bei, die sich in ihrer nationalen Typologie bewusst voneinander abgrenzten. Ein Reibungsfaktor ist in der sowohl wahrgenommenen als auch durch Komponisten, Kritiker, Dirigenten und Intellektuelle geschickt inszenierten Vormachtstellung der Musik aus dem deutschsprachigen

Raum auszumachen, der nationale Ideale entgegen gesetzt werden sollten.²

Umso überraschender erscheint es, wenn Mitte der 1880er Jahre außerhalb Deutschlands Stichproben von Aufführungszahlen in musikalischen Vereinen und Gesellschaften die Dominanz der deutschen Musik ausweisen. Dies ist der Fall in sich neu definierenden, kleineren Ländern wie Dänemark oder den Niederlanden. Ihre kulturelle und politische Entwicklung stand durch ihre Grenzlage zu Deutschland noch um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert stark unter dem Einfluss des Nachbarn, so dass es in den folgenden Jahrzehnten einer Neupositionierung bedurfte, in der die deutsche Musik integraler Bestandteil war. Zu fragen ist nach den Bedingungen und Mustern für die Kontinuität deutscher Einflüsse im internationalen Musikleben und ob sie als Widerspruch oder Teil des Konzepts zur Nationenbildung zu verstehen sind. Konkret ist dieses Phänomen an der Einführung und Pflege eines dezidierten Komponistenkanons zu untersuchen, die durch Niels Wilhelm Gade und Johannes Verhulst in ihren Heimatländern betrieben wurden. Sie sollen als Akteure im Prozess des Grenzgangs auf der Nord-Süd- und der Ost-West-Achse auf ihren Beitrag im Kulturtransfer zwischen Deutschland und ihren Heimatländern hin betrachtet werden. Zeitlich wie lokal ist der Ausgangspunkt auf die späten 1830er und die 1840er Jahre in Leipzig und damit einem lokalen Magnet für internationalen Austausch im europäischen Musikleben anzusiedeln, in den auch Verhulst und Gade mit ihren langjährigen Aufenthalten dort involviert waren.

Entsprechend ist diesem Echo im Wirken Gades in Kopenhagen und Verhulsts in Rotterdam

1 Vgl. Hans-Joachim Gehrke: *Grenzgänger im Spannungsfeld von Identität und Alterität*, in: *Grenzgänger zwischen Kulturen* (= Identitäten und Alteritäten 1), hg. von Monika Fludernik und Hans-Joachim Gehrke, Würzburg 1999, S. 15–24, hier S. 15–17 und 22, und Bernhard Waldenfels: *Schwellerfahrung und Grenzziehung*, in: ebd., S. 137–154, hier S. 143.

2 Vgl. Celia Applegate und Pamela Potter: *Germans as the »People of Music«: Genealogy of an Identity*, in: *Music and German National Identity*, hg. von Celia Applegate und Pamela Potter, Chicago [u. a.] 2002, S. 1–35, hier S. 14f.

Volker Kalisch

Grenzgänger, Patrioten, Weltenbummler

Musikalische Kulturkonzepte des 18. und 20. Jahrhunderts im Vergleich

Am 30. Juni 1997 übergab der 28. und letzte Governor, Christopher Francis Patten, in Anwesenheit seiner königlichen Hoheit, Prinz Charles von Großbritannien, und Staatspräsident Jiang Zemin, die Kronkolonie Hongkong an die Volksrepublik China. Das emotionale Ereignis beschäftigte die Medien, die diesen Tag nachhaltig dem weltgeschichtlichen Gedächtnis einprägen halfen, indem sie mit Kameras an allen Straßenecken und Schauplätzen, mit aufwändiger Live-Berichterstattung, Features, historischen Rück- und prognostischen Ausblicken weltweit für jene Aufmerksamkeit und Bilder sorgten, die sich die Inszenatoren für die Rückgabe Hongkongs minutiös überlegt und auf die sie sich festgelegt hatten. Bedeutung und Festlichkeit des Rahmenprogramms wurden unterstrichen durch etliche kulturelle Beiträge, die, extra für diesen Anlass gefertigt, sowohl den hohen Erwartungen als auch der besonderen emotionalen Situation überzeugenden Ausdruck und würdige Repräsentanz verleihen sollten.

Von all den an der Vereinigungszeremonie beteiligten musikalischen Künstlern aus Hongkong und der Volksrepublik China war Vanessa-Mae (* 27. Oktober 1978 in Singapur; eigentlich Vanessa-Mae Vanakorn Nicholson)¹ als thailändisch-britische Star-Geigerin (und Sportlerin thailändisch-britischer Abstammung) wohl die einzige ausländische Künstlerin, die bei diesem Staatsereignis auftreten durfte,² um ein zusammen mit ihrem damaligen Produzenten, Andy Hill, komponiertes Werk³ im Derby-Stadium »Happy Valley« von Hongkong uraufzuführen. Dies

geschah symbolträchtig exakt auf der Datums-scheide⁴ vom 30. Juni auf den 1. Juli. Seit dieser Zeit hat der Medienmogul EMI⁵ Vanessa-Maes Stück unter dem Titel *Happy Valley – The 1997 Re-unification Overture* (for Violin, Orchestra and Chorus) in beiden CD-Produktionen *Storm* (1997) und *China Girl: The Classical Album 2* (1998) vermarktet und hat dabei nicht unerheblich mit dazu beigetragen, ihren Namen in Richtung »klassischer Musik« zu festigen.

Vanessa-Maes eigene musikalische Beiträge wollen also ernst genommen werden, und insbesondere die Komposition *Happy Valley Overture* begeht nicht nur imaginär, sondern anlässlich eines herausgehobenen politischen Ereignisses durchaus weltgeschichtlichen Formats der jüngeren Zeit einen »Grenzgang«, der dazu auffordert, ihn hinsichtlich seiner »Implikationen« zu vergegenwärtigen. Dabei arbeitet das Stück durchweg deutlich auf »Wiedererkennung« angelegt mit »imitativen«, »deskriptiven« und »repräsentativen« musikalischen Bestandteilen:

1. »imitativ«, sofern durch verweisende, häufig unmittelbar wirksame Materialeigenschaften (bestimmte modal gefärbte gegen klar Dur-Molltonale abgesetzte Klangfelder; charakteristische »westlich-instrumentale« gegen »östlich-vokale« Intonationen; schmetternder, elektronisch aufbereiteter Instrumentalsound gegen sprachbasierte chinesische Kantilisationen; vorandrängende Patternreihung in harmonischer Sequenzierung gegen in sich kreisende, verhaltene Melodie-Wiederholungen usw.) kulturelle Kennungen aufgerufen werden;

1 Nicht zu verwechseln mit Vanessa Mai, die in Dieter Böhlers Jury von »Deutschland sucht den Superstar« (DSDS) 2016 sitzt.

2 So laut Eintragungen auf ihrer eigenen Homepage www.vanessamae.com, letzter Zugriff am 25. Mai 2016.

3 Nach www.vanessamae.com/chinagirl.shtml, letzter Zugriff am 25. Mai 2016.

4 So in einem veröffentlichten Interview mit Vanessa-Mae auf www.cgce.net/vanessa-mae, letzter Zugriff am 25. Mai 2016.

5 Dabei handelt es sich immer wieder um die Konzerne EMI (UK) und Virgin (USA).