Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 32 (2008)

Artikel: Erbebildung und Geschichtsrezeption in den historischen Konzerten und Erinnerungsaufführungen des 19. Jahrhunderts : Überlegungen zur Typologie, Repertoirewahl und Ausstrahlung vergangenheitsbezogener Programmformate

Autor: Hartinger, Anselm

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868915

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ERBEBILDUNG UND GESCHICHTSREZEPTION IN DEN HISTORISCHEN KONZERTEN UND ERINNERUNGSAUFFÜHRUNGEN DES 19. JAHRHUNDERTS.

ÜBERLEGUNGEN ZUR TYPOLOGIE, REPERTOIREWAHL UND AUSSTRAHLUNG VERGANGENHEITSBEZOGENER PROGRAMMFORMATE

von Anselm Hartinger

„Der Verein für alte Kirchenmusik in Stuttgart gab kürzlich ein besuchtes Concert, in welchem die schönsten Tonwerke des Mittelalters bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts zur Aufführung kamen."

(*Signale*, 1848)[1]

„Schon längst hab' ich auch im Sinn, mich und Klara noch mehr in der älteren Musik (vor Bach' s Zeiten) umzusehen. Die alten Italiäner, Niederländer, selbst Deutschen kennen wir nur wenig. Und es ist doch so nöthig, daß ein Künstler von der ganzen Geschichte seiner Kunst sich Rechenschaft zu geben vermag."

(Robert Schumann, 1841)[2]

„Deutschland ist seit kurzem um eine Erfindung reicher. Die Berliner Speculation hat demokratische Concerte erfunden. Es sind dies nicht etwa Katzenmusiken, wie man versucht sein könnte zu glauben, sondern Concerte, in denen zur Abwechslung sehr lange Reden gehalten werden. Gegen das festgesetzte Entree sind auch Reactionaire in diesen demokratischen Concerten zulässig. Breslau hat die Geschichte bereits nachgemacht."

(*Signale*, 1848)[3]

I.

Geht es um die praktischen Leistungen des musikalischen Historismus im 19. Jahrhundert, um die „Wiederentdeckung" Bachs, die über das Komponieren hinausreichenden Verdienste Felix Mendelssohn Bartholdys oder ganz allgemein die Vergangenheitsbezogenheit des seinerzeitigen Musikbetriebes – fast immer werden sowohl in der wissenschaftlichen Literatur als auch in populären Überblickswerken an vorderer Stelle die sog. „Historischen Konzerte" und dabei vor allem diejenigen Mendelssohns in den 1830er und 1840er Jahren genannt.[4] Dabei entsteht der Eindruck, daß es gerade diese Konzertzyklen

[1] *Signale für die musikalische Welt*, 6. Jg., Nr. 49, November 1848, 388.

[2] Robert Schumann, *Tagebücher, Band II 1836–1854*, hg. v. Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, 177 (Ehetagebuch II, Eintrag Robert Schumanns vom Juli 1841).

[3] *Signale für die musikalische Welt*, 6. Jg., Nr. 37, September 1848, 294.

[4] So erhielten die „Historischen Konzerte" in Susanna Großmann-Vendreys noch immer wichtigem Überblickswerk ein von Mendelssohns sonstigen Leipziger Aktivitäten abgetrenntes eigenes Teilkapitel. Vgl. dazu: Susanna Großmann-Vendrey, *Mendelssohn und die Musik der Vergangenheit* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 17), Regensburg 1969, 159–172.

waren, in denen sich das Interesse der Zeit an alter Musik besonders deutlich manifestierte, daß sie Schlüsselprojekte im Zuge der Wiederaneignung vergessenen Repertoires darstellten und daß es somit vor allem ihnen zu verdanken sei, daß Musikwerke von Bach, Händel und anderen älteren Meistern wieder in die offizielle Konzertlandschaft Einzug hielten. Ohne den Ergebnissen der folgenden Untersuchungen allzusehr vorzugreifen, soll jedoch bereits an dieser Stelle vorausgeschickt werden, daß genau diese Ansicht keineswegs als bewiesen gelten kann, und zwar nicht nur deshalb, weil Mendelssohn selbst sich mehrfach skeptisch über diese Zyklen geäußert hat.[5] Stattdessen wird eine genauere Analyse zeigen, daß es sich bei diesen bekannten Vorhaben schon von ihrer Grundkonstruktion her keineswegs um Initiativen zur Wiederentdeckung vergessenen alten Repertoires handeln konnte, sondern um Konzepte, die im Gegenteil der Affirmation und Legitimation des damals modernen Musikbetriebes dienten. Genau hierin lag ihre Bedeutung und teils erhebliche Ausstrahlung begründet. Indem sie aber die Musikgeschichte von ihrem damaligen Endpunkt aus „rückwärts" betrachteten, mußten in ihrer Präsentationsweise die älteren Kompositionen zwangsläufig als überwundene Frühstadien der Kompositions- und Formgeschichte erscheinen. Auch offenbart eine Betrachtung des konkret für die „Historischen Konzerte" ausgewählten Repertoires, daß es sich dabei in der großen Mehrzahl um bereits eingeführte Komponisten und Stücke handelte, deren in einen musikhistorischen Narrativ gezwängte Wiederaufführung kein so großes Verdienst darstellte.[6]

Dies zu sagen, bedeutet nicht, daß es in der Konzertlandschaft des 19. Jahrhunderts keine demonstrativen Bemühungen um ältere Musik und um eine vom Repertoire her vielgestaltige Ausfüllung des durch musikhistorische Denkfiguren vorgegebenen Epochen- und Werkrahmens gegeben hätte. Nur sind diese an anderen Stellen und teilweise unter anderen Namen aufzusuchen, als es bisher über die voreilige Gleichsetzung von als „historisch" bezeichneten mit tatsächlich an musikgeschichtlichem Erkenntnisfortschritt orientierten Projekten geschehen ist. Die beiden einleitenden Pressestimmen des Jahres 1848 mögen dabei einen Eindruck von der Vielfalt historischer Denkfiguren in der

[5] Vergleiche dazu die vielzitierte Bemerkung in Mendelssohns Brief an Karl Klingemann vom 20. Dezember 1840, „Bis dahin machen wir ‚historische Konzerte', wie wir bereits vor 3 Jahren einmal in einem kritischen Zeitpunkt taten; die helfen durch: von einem Tripel-Konzert von Bach, von einem Flöten-Konzert von Friedrich dem Grossen, gelangen wir da in 5 Wochen bis zur 9. Symphonie von Beethoven ...", *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London* (hrsg. u. eingel. von K. Klingemann), Essen 1909, 254. In Vorbereitung des Zyklus von 1838 sprach Mendelssohn Ferdinand David gegenüber in scherzhaftem Ton sogar von dem „ersten hysterischen Concerte"; Vgl. dazu: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe aus Leipziger Archiven* (hrsg. von H.-J. Rothe und R. Szeskus), Leipzig 1972, 138.

[6] Eine Übersicht der für die drei Zyklen „Historischer Konzerte" von 1838, 1841 und 1847 herangezogenen Komponisten sowie ein detaillierter Nachweis des besonders paradigmatischen Zyklus von 1841 befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

Konzertlandschaft der Romantik geben, deren gelegentlich allzu ideologische Zielrichtung bereits seinerzeit manchen Spott hervorrief. Robert Schumanns selbstkritischer Tagebucheintrag verweist hingegen auf die erheblichen Leerstellen, die die Etablierung eines klassischen Kanons im Bereich der Musik gerade für die Epochen vor Bach und Händel entstehen ließ.

Damit stellt sich die Frage, was unter den Bedingungen des 19. Jahrhunderts als einer Schlüsselperiode des „Historismus" mit dem Begriff „Historische Konzerte" gemeint sein konnte. Monika Lichtenfeld hat bereits vor längerer Zeit einen ersten Versuch der typologischen Klärung unternommen und dabei daran festgehalten, daß „mit historischem Konzert ganz allgemein Aufführung alter Musik gemeint" sei, „wobei das Alter der Musik und ihre historische Distanz zur jeweiligen Gegenwart im Einzelfall näher zu bestimmen wären."[7] Dieser Definition nach wäre dann allerdings jede Darbietung eines älteren Werkes mit einem „historischen" Bedeutungskontext versehen gewesen, was keinesfalls stimmen kann, wenn man allein an die zahlreichen Überstände älteren Repertoires in bestimmten musikalischen Milieus wie etwa der organistischen Welt oder generell der Kirchenmusik denkt.[8] Auch war das „gewöhnliche" Musikleben der Romantik in seiner Werkauswahl keineswegs so gegenwartsbezogen, wie es Lichtenfelds Definition im Umkehrschluß nahelegt. Vielmehr führten der Pragmatismus und die notwendigerweise kommerziell und populistisch ausgerichtete Angebotspolitik der meist mit Abonnementsreihen arbeitenden Konzertveranstalter in der Regel zu heterogenen Mischprogrammen, die von aktuellen Opern- und Operettennummern über klassische Sinfonien und improvisationsnahe Virtuosenvorträge bis hin zu massiv bearbeiteten „Arie antiche" des 17. und 18. Jahrhunderts Musik aller möglichen Epochen, Gattungen, Besetzungen und Stile in konzeptionell wenig durchgearbeiteter Weise in sich vereinigten.[9]

[7] Monika Lichtenfeld, „Zur Geschichte, Idee und Ästhetik des historischen Konzerts", in: Walter Wiora (Hg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 14), Regensburg 1969, 41–53 (hier 48).

[8] Als eines der Beispiele dafür könnte etwa die Motettentradition des Leipziger Thomanerchores herangezogen werden, die schon immer mit älterem Repertoire gearbeitet hatte und die auch im 19. Jahrhundert wesentlich auf den Kompositionen früherer Thomaskantoren einschließlich Johann Sebastian Bachs beruhte, ohne daß dies in einen musikhitorischen Narrativ einbezogen worden wäre. Auch in der Praxis anspruchsvollerer Organisten des frühen 19. Jahrhunderts überlagerten sich lebendige barocke Repertoiretraditionen und Spielpraktiken – vermittelt etwa durch Schüler und Enkelschüler Bachs wie Johann Christian Kittel – sowie bereits als „Wiederentdeckungen" zu bezeichnende Aneignungsprozesse zwischenzeitlich „vergessener" älterer Musik.

[9] So trifft die Annahme, das praktische Musikleben des 19. Jahrhunderts wäre im Sinne eines fest verankerten Kanon „klassischer Meisterwerke" von Darbietungen Mozarts, Haydns, Beethovens, Webers, Schuberts und später Schumanns und Mendelssohns dominiert worden, nicht einmal für große Musikzentren wie Leipzig, Berlin, Wien etc. zu. Vgl. dazu u. a. Alfred Dörffel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884 (Reprint Leipzig 1980).

Ähnlich einseitig und begriffsfixiert wäre es, nur die seinerzeit ausdrücklich als solche bezeichneten „historischen Konzerte" als Projekte im Sinne unseres Untersuchungsfokus anzuerkennen oder sogar Mendelssohn allein das Verdienst an diesem Konzept zusprechen zu wollen, wie dies bereits im 19. Jahrhundert gelegentlich geschah.[10] Die explizit als „historische" gekennzeichneten Vorhaben sollen zwar in diesem Anspruch ernst genommen werden. Es muß jedoch zugleich um eine inhaltlich und intentionell orientierte Ermittlung und Typisierung solcher Konzepte gehen, die der Realität und Vielgestaltigkeit der seinerzeitigen Musikpraxis gerecht wird und dabei die konträren Ziele, Voraussetzungen und Konsequenzen all derjenigen Programmformate, in denen ältere Musik eine herausgehobene Rolle spielte, einbezieht.[11] Ich stütze diese in der vorliegenden Form erstmals versuchte Typenbildung vor allem auf eine Langzeitdurchsicht des Leipziger Konzertlebens im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, beziehe jedoch auch Beispiele aus weiteren Musikzentren des deutschsprachigen Raumes sowie vergleichbare Entwicklungen in anderen Künsten mit ein.

II.

Ein in diesem Zusammenhang häufig übersehener Typus bestand in der demonstrativen Darbietung älterer Einzelwerke an bestimmten Festtagen des musikalischen Jahreskalenders. So war es üblich, im Abonnementskonzert des Leipziger Gewandhauses zum Neujahrstag ein „altes Kirchenstück" oder zumindest eine Komposition darzubieten, die sich am alten Stil oder zumindest an so ehrwürdigen Textvorlagen wie dem gregorianischen oder lutherischen Choral orientierte.[12] Im Zuge dieser Neujahrskonzerte erklangen dann – aus der Sicht des 19. Jahrhunderts gesehen – so entlegene Werke wie das „Te Deum" von Carl Heinrich Graun, Händels Coronation anthem „Zadok the priest" HWV 258 oder mehrfach auch Johann Sebastian Bachs Kantate „Ein' feste Burg ist unser Gott" BWV 80. Bei der Auswahl dieser Stücke wurde neben

[10] So hieß es in einer Leipziger Zeitungsrezension des Jahres 1847 „... weil wir die Idee, den Entwickelungsgang der neueren Musik auch in unseren Concerten uns vorgeführt zu sehen, ursprünglich niemand Anderm, als unserm Mendelssohn verdanken" (*Signale für die musikalische Welt*, 5. Jg., Nr. 11, Februar 1847, 83).

[11] Nicht selten sind derartige Konzepte auf den ersten Blick gar nicht als solche zu erkennen – etwa wenn eine musikhistorische Epochenkonstruktion in die musikalische Feier eines Dienstjubiläums oder eines innerinstitutionellen Erinnerungsanlasses eingebunden waren. Wie die weitere Darstellung zeigen wird, konnte derartigen Vorhaben jedoch mindestens implizit ein den „Historischen Konzerten" vergleichbarer konzeptioneller Zugang innewohnen.

[12] Während heute der musikalische Neujahrstag eher der heiteren Muse, sprich: Strauss gewidmet ist, während der Silvestertag – wenn überhaupt – als ernster musikalischer Anlaß begangen wurde, war dies seinerzeit genau umgekehrt: Im Neujahrskonzert erklang neben einem älteren ernsten Kirchenwerk zum Abschluß regelmäßig eine tragische bzw. schwergewichtige Sinfonie meist Ludwig van Beethovens; die Ursprünge des Kultes vor allem um dessen 5., später jedoch auch 9. Sinfonie liegen zumindest für Leipzig eindeutig hier. Vgl. dazu neben der im Druck befindlichen Dissertation des Verfassers auch eine neue Studie von Jeffrey S. Sposato.

der geistlichen Bindung großer Wert auf eine altertümlich-chormäßige Faktur und feierliche Wucht gelegt; wo dies von der Komposition her nicht eindeutig gegeben war, wurde sie dementsprechend bearbeitet.[13] Ähnliches galt für das Reformationsfest sowie Palmsonntag und Karfreitag als klassische Daten für große Oratorienaufführungen. Wenn allein der besondere Festcharakter eine Darbietung älterer Musik begründete, dann trug dies allerdings zu einer selektiven Interpretation dieses Repertoires bei, in der das Seriöse, Erhabene und Alte im Vordergrund stand – ein Moment, das die Rezeption und vor allem die Aufführungspraxis der alten Musik langfristig eher belastete als beförderte. Zugleich wurden dabei rezeptionshistorische Wahlverwandtschaften und Entwicklungslinien konstruiert, die mehr einer Rückprojektion aktueller gattungsmäßiger und ästhetischer Vorstellungen auf die Barockkompositionen als deren eigentlichem Entstehungskontext und Stilbefund entsprachen. In der aufführungspraktischen Zurichtung und selektiven Präsentationsweise älterer Kompositionen im Zeitalter der Romantik wurden diese Werke im eigentlichen Sinne gar nicht neu entdeckt – vielmehr begegnete und bestätigte sich die Epoche in einem Akt konstruierter historischer Vergewisserung selbst. So wurde in der während des 19. Jahrhunderts lange üblichen drastischen Kürzung von Bach-Kantaten auf die chorischen – und das hieß jetzt ja auch: von einem Massenchor ausgeführten – Ensemblesätze ein Bach-Bild entworfen, das offenkundig von der geistlichen Produktion und den stilistischen und textlichen Präferenzen der Romantik geprägt war und damit Bachs tatsächliches Oeuvre eher verzeichnete. Dieser mußte dabei in erster Linie als strenger Kontrapunktist und Ausleger des protestantischen Chorals, kaum jedoch als Komponist anspruchsvoller und fein instrumentierter Sologesänge erscheinen.

Ein zweiter Bereich historischer Konzeptprogramme war hingegen stärker personalisiert. Wichtigstes Kriterium zur Abgrenzung dieser Projekte ist der Umstand, dass sie nicht in erster Linie der Demonstration und Evokation (musik)-historischer Zusammenhänge und Entwicklungsprozesse und auch nicht der Präsentation besonders „alter" oder „exotischer" Gegenstände dienten, sondern die Person und das Schaffen einzelner Künstler in den Vordergrund stellten. Innerhalb der für das 19. Jahrhundert nachweisbaren Vielzahl derartiger Gedächtnis- und Erinnerungsaufführungen lassen sich nochmals zwei Typen ausmachen. Zum einen handelt es sich um Anlässe, bei denen durch die Aufführung eines einzelnen Werkes – nicht selten innerhalb eines breiter angelegten Programms oder ohnehin bestehenden Konzertformates – an einen bestimmten Meister erinnert werden sollte. So wurde am 13. Mai 1832 in der Leipziger Paulinerkirche Haydns Oratorium „Die Schöpfung" mit der Ankündigung dargeboten, dies geschehe „zur Nachfeier des 100jährigen Geburtstages Jos. Haydn's".[14] Im Dezember 1835 wurde im Leipziger Stadttheater als Teil

[13] So wurde BWV 80 in den Leipziger Aufführungen zum Neujahrstag 1847 und 1851 unter Auslassung aller madrigalischen Solosätze in einer auf drei bzw. vier Ensemblesätze zurechtgestutzten Fassung als „Cantate für Chor und Orchester" präsentiert.

[14] *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 131, 10. Mai 1832.

eines Potpourris diverser Opernszenen auch Johann Adam Hillers Zweiakter „Die Jagd" gegeben, was durch den Zusatz „Zur Gedächtnissfeier Hiller's, erster deutscher Opern-Componist und Schöpfer der deutschen Oper, an seinem heutigen Geburtstage" historisch aufgeladen wurde.[15] Beides waren allerdings Repertoirestücke, die auch ohne jede Kontextualisierung angeboten werden konnten. Es handelte sich insofern um eine wohlfeile Form des Gedenkens, die kaum geeignet war, unbekanntes Repertoire und vergessene Komponisten zu rehabilitieren, sondern die eher musikalische Genealogien und Wertordnungen bekräftigte, die bereits im öffentlichen Bewußtsein verankert waren.
Eine Seitenbetrachtung verdient die Frage, ob es schon seinerzeit Kompositionen gab, denen über mit ihrem Schöpfer verbundene Anlässe hinaus eine gewissermaßen abstrakte „Gedächtnis"-Qualität zuerkannt wurde. Auffällig ist in diesem Zusammenhang der Umstand, daß in einem Gedenkkonzert für Robert Blum, den im November 1848 in Wien erschossenen Revolutionär und Abgeordneten, mit Beethovens Egmont-Ouvertüre und 5. Sinfonie zwei Werke erklangen[16], die sich dafür inhaltlich perfekt eigneten (Egmont als Vorbild eines hingerichteten Freiheitskämpfers!) und die noch heute bei derartigen Anlässen erste Wahl sind. Aufschlußreich ist zudem, daß beim Gedenkkonzert des Gewandhauses für Mendelssohn am 11. November 1847 die zunächst für den Programmschluß vorgesehene „Jupiter"-Sinfonie KV 551 in letzter Minute durch Beethovens „Eroica" ersetzt wurde[17] – ein Werk, dem man offenbar eine für diesen Anlaß passendere Semantik und Tonsprache zuerkannte. Die Ansetzung dieser großen Sinfonie eines älteren „klassischen" Tonsetzers mochte in diesem Zusammenhang zwar einerseits der demonstrativen Aufnahme Mendelssohns in den „sinfonischen Olymp" dienen. Da sie jedoch den Verzicht auf die Darbietung eines eigenen Werkes des Frühverstorbenen bedeutete, mußte sie zugleich in aufschlußreicher Weise (miß-)verstanden werden: im wirklich „heroischen" Fach hatte Mendelssohn offenbar auch nach Auffassung seiner Verehrer und Freunde nichts geliefert oder zu bieten ... Hier zeichnet sich eine Situation ab, in der bereits um 1850 der Produktion der musikalischen Gegenwart nicht mehr zugetraut wurde, große ernsthafte Anlässe mit adäquater Musik zu versorgen – eine Lücke, die fortan das ältere bzw. „klassische" Repertoire zu füllen hatte.

[15] D LEsa, Theaterzettel, Freitag, 25. Dezember 1835.

[16] Die Veranstaltung fand unter Mitwirkung zahlreicher musikalischer Vereine am 21. November im Leipziger „Odeon"-Saal statt. Vgl. dazu: *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 326, 21. November 1848.

[17] *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 315, 11. November 1847. Um das Verhältnis der Mendelssohn-Kompositionen zu den Fremdwerken des Konzertes nicht allzu unausgewogen werden zu lassen, rückte dabei Mendelssohns Ouvertüre zur „Schönen Melusine" an die Stelle von Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre – auch dies ein bis heute zugkräftiger Klassiker im Bereich der öffentlichen Erinnerungs- und Trauermusik.

Der zweite und für diese Betrachtung wichtigere Typus derartiger Programme läßt sich am besten im Begriff des „Schaffensporträts" fassen. Ein konkreter Anlaß wurde hier zum Ausgangspunkt genommen, das Œuvre des jeweiligen Komponisten in einer mehr oder weniger repräsentativen Auswahl vorzustellen. In aller Regel handelte es sich um extra arrangierte Konzerte außerhalb regulärer Veranstaltungsreihen, die oft mit öffentlichen Festakten verbunden waren und damit mehrere Modi des Erinnerns miteinander verbanden.

So wurde am 13. Mai 1838 im Leipziger Gewandhaus ein Konzert zum Besten des Salzburger Mozart-Denkmals gegeben, für das die Presse „einige der Mozartschen Meisterwerke verschiedenen Styls" ankündigte.[18] Tatsächlich wurde im Bereich der Oper ein repräsentativer Querschnitt vorgelegt, der mit Ausschnitten aus „Idomeneo", der „Zauberflöte", „Figaros Hochzeit", „Cosi fan tutte" und „Don Giovanni" einen Großteil der wichtigen Bühnenwerke Mozarts einbezog. Die geistliche Musik war hingegen nur mit der Kantate „Davide penitente" KV 469, einer nichtliturgischen Parodie der c-Moll-Messe vertreten; an Orchesterwerken erklangen die damals als „Sinfonie mit der Schlußfuge" bezeichnete „Jupiter"-Sinfonie sowie der erste Satz des Klavierkonzertes d-Moll KV 466. Damit wurde unter Schwerpunktsetzung auf den Bühnenwerken durchaus ein Überblick über Mozarts Schaffen vermittelt. Daß es sich dabei fast durchgehend um bereits eingeführte Repertoireklassiker handelte, hatte gewiß arbeitsökonomische Gründe, doch stand dahinter wohl auch das Bestreben, nur die bekanntesten „Meisterwerke" auszuwählen. Damit allerdings wurde die Chance vertan, dem Publikum auch einmal andere Mozartsche Instrumentalwerke als die seinerzeit nahezu einzig gespielten KV 466 und 451 vorzustellen. Ordnet man diesen Befund in die aus erhaltenen Programheftsammlungen erschließbaren generellen Trends ein, dann kommt man nur schwer an der Feststellung vorbei, daß nicht allein Bachs und Händels, sondern auch Mozarts und Beethovens Werke noch Mitte des 19. Jahrhunderts nur zum geringsten Teil rezipiert wurden und auch sie in der Breite ihres Schaffens permanent der Wiederentdeckung bedurften. Gerade bei bekannten Komponisten wie Mozart liefen „historische" Programmkonzepte leicht auf eine bloße Bestätigung vorgefertigter Bilder hinaus. Es konnte seinerzeit sogar mancherorts als mutiger gelten, öffentlich eine Klaviersonate Beethovens zu spielen, als eine der ohnehin als alt und andersartig bekannten und damit ästhetisch weniger verstörenden Klavierfugen Bachs.[19]

[18] Vgl.: *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 131, 11. Mai 1838. Das detaillierte Programm ist im Anhang 1 dieser Studie wiedergegeben.

[19] So wurde noch 1853 in einem Pressebericht mit Erstaunen vermerkt, daß der reisende Pianist Mortier de Fontaine den Mut gehabt hatte, in Leipzig öffentlich Beethovens „Hammerklavier"-Sonate op. 106 zu spielen. Seine Erfolgaussichten damit beim Publikum wurden skeptisch beurteilt. Vgl. dazu: *Rheinische Musikzeitung*, 2. Jg., Nr. 53, 5. Juli 1851, 421.

Dem gleichen Typus wie das Mozart-Konzert gehören das Festkonzert zur Enthüllung des Leipziger Bach-Denkmals 1843[20] sowie ein weniger bekanntes Gedenkkonzert für Robert Schumann aus dem Jahr 1856 an.[21] In beiden Fällen wurde – bei Bach mit geistlich-konzertantem Akzent, bei Schumann eher im kammermusikalischen Rahmen – der Versuch unternommen, möglichst weite Bereiche des Schaffens in den Blick zu nehmen und damit das universale Künstlertum des Geehrten zu betonen, was für ältere Komponisten wie den oft als „contrapunktischer Rechenmeister" verschrieenen Bach eine wichtige Vorbedingung ihrer Aufnahme in den klassischen Kanon darstellte. Im Falle des Schumann-Konzertes wurde dem Programmzettel nicht zufällig ein gereimter Gedenktext beigegeben, der in poetischer Überhöhung Schumanns Lebensleistung und Stellung in der Musikgeschichte ausdrücken sollte. Narrative dieser Art stellten ein erprobtes Mittel der pädagogischen Begleitung dar, das bei Anlässen vom Typus des „Schaffensporträts" nahezu regelmäßig verwandt wurde, wobei die Hinzuziehung professioneller Schauspieler den gesprochenen Text in einen eigenen kunsthaft-rhetorischen Beitrag verwandelte.

Zwei Beispiele dafür haben sich aus der Konzertpraxis Ferdinand Hillers in Köln und Düsseldorf erhalten. So nahm dieser Bachs 100. Todestag 1850 zum Anlaß, um im Rahmen einer „Erinnerungsfeier an Joh. Seb. Bach" nicht nur eine Reihe von Klavier-, Vokal-, Kammermusik- und Orchesterwerken des Gefeierten darzubieten, sondern mittels einer ausgefeilten Rede dem Publikum Bachs überragende Bedeutung vor Augen zu führen.[22] Daß ein solches Konzept auch auf der Ebene einzelner Gattungen bzw. Besetzungstypen sowie bei Komponisten funktionieren konnte, deren Oeuvre in dieser Hinsicht eingeschränkt war, zeigt ein am 3. November 1849 in Düsseldorf veranstaltetes Konzert, das „Dem Andenken Chopin's geweiht" war. Hiller verfaßte dazu ein ausgedehntes biographisches Gedicht zum Lobe Chopins, dessen Lesung „durchflochten von Compositionen desselben" war.[23] Offenbar von Hiller als

[20] Vgl. dazu: Anselm Hartinger, „ ... lauter Vocal- und Instrumentalcompositionen dieses unsterblichen Meisters". Felix Mendelssohn Bartholdy und das Konzert zur Enthüllung des Leipziger Bach-Denkmals am 23. April 1843, in: *Mendelssohn-Studien* 14 (2005), 221–257. Siehe dazu auch Anhang 2 dieser Studie.

[21] D B, N. mus nachl. 17/6, 389. Das Konzert fand am 20. August 1856 statt; zum Programm siehe den Anhang 3 dieser Studie.

[22] Programm und Text wurden abgedruckt in der *Rheinischen Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler*, 1. Jg., Nr. 5, August 1850, 37–39 (wiederveröffentlicht im Rahmen des Bandes VI der Bach-Dokumente, B 24). Das Konzert fand am 30. Juli 1850 statt; Hillers Text wurde von Roderich Benedix vorgetragen. Da der Konzertbericht und die gereimte Würdigung Bachs im Zeitungsbeitrag direkt in den bekannten Aufruf zur Subskription der geplanten Bach-Gesamtausgabe mündeten, verbanden sich hier verschiedene Ausprägungen eines tätigen musikhistorischen Gedenkens. Hiller profilierte zugleich seine Ansicht, ein Todestag sei gegenüber einem Geburtstag der geeignetere Gedenkanlaß, da er allein auf die Lebensleistung des Geehrten Bezug nehme.

[23] Vgl. dazu: *Aus dem Tonleben unserer Zeit. Gelegentliches von Ferdinand Hiller*, Bd. II, Leipzig 1868, 264–269. Ich danke herzlich Martina Wohlthat (Basel) für den Hinweis auf diese Publikation.

einem bedeutenden Pianisten selbst vorgetragen, erklang dabei mit dem „Praeludium in e moll", einer „Etude in as dur", einem „Nocturno in fis dur", dem „Impromptu in as", der „Polonaise in cis moll und Masurka's in f-moll und b dur", zwei „Walzern in cis moll und des dur" sowie dem Trauermarsch in b moll" eine repräsentative Zusammenstellung sämtlicher von Chopin bearbeiteter Gattungen der Klaviermusik.[24]

Ähnliche Bemühungen gab es auch für Persönlichkeiten der Literaturgeschichte. So wurden 1843 im Leipziger Stadttheater am Vorabend von Schillers Geburtstag in streng werkchronologischer Folge Szenen aus nahezu allen seinen Theaterstücken zusammengestellt.[25] Eine innovative Variante der Verbindung von Dichtung und Musik im Dienste des Erinnerns wurde 1849 anläßlich der Leipziger Goethefeier realisiert, deren Festkonzert allein mit Goethe-Vertonungen älterer und neuerer Meister bestritten wurde – von Mozarts „Veilchen" über Zelters „König in Thule" und Schuberts „Gretchen am Spinnrade" bis hin zu Mendelssohns „Walpurgisnacht" und Schumanns „Faust"-Musik. Besser hätte die ungebrochene Inspirationskraft des Weimarer Klassikers für Generationen von Tonsetzern kaum demonstriert werden können, wobei die Programmanzeige des Leipziger Tageblattes auf die Nähe von Musik und Dichtkunst mitsamt ihrer jeweiligen Ahnenbildungen hinwies:

> „Die Musik ist der Dichtkunst so innig verwandt, daß es zur unabweislichen Pflicht wurde, den großen Dichtergenius, welcher der deutschen Nation vor 100 Jahren geboren wurde, auch in den Kunsttempeln der Musik zu feiern."[26]

In „historischen" Veranstaltungen dieser Art drückte sich das Bemühen aus, ein künstlerisches Vermächtnis nicht nur zu beschwören, sondern es selbst zur Grundlage des Programmes zu machen. Trotz unterschiedlicher Ausprägungen handelte es sich um einen verfestigten Typus, eine wirkmächtige Denkfigur, die gerade für ältere Meister neue Perspektiven eröffnete. Insbesondere der Ansatz, die Geldsammlung für ein Denkmal mit der programmatischen Darbietung von Meisterwerken des Geehrten zu verbinden und damit die Notwendigkeit eines repräsentativen Gedenkortes für einen Komponisten aus der ohrenfälligen Qualität von dessen Oeuvre abzuleiten, war für das Musikleben des frühen 19. Jahrhunderts keineswegs selbstverständlich, sondern von einer wegweisenden Radikalität. Insofern läßt sich die langfristige Bedeutung dieses Typs historischer Konzerte an zwei Auswirkungen festmachen:

[24] Mit dem Chor „Siehe, wir preisen selig" aus Mendelssohns „Paulus" erklang am Ende des Chopin-Abends ein Werk, das auch die Leipziger Totenfeier für Mendelssohn am 7. November 1847 beschlossen hatte und das sich nun ebenfalls zu einem Favoritstück für Gedenkanlässe entwickelte. Hiller, der 1847 in Leipzig dabeigewesen war, spielte in den Schlußzeilen seines Gedichtes in sinniger Weise auf diese Komposition an.

[25] D LEsa, Theaterzettel vom 10. November 1843. Auch diesem Programm wurde ein vom dem Literaten und Lokalhistoriker Theodor Apel verfaßter erläuternder Prolog und Epilog begegeben.

[26] *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 244, 1. September 1849.

1) Ein demonstrativer Gedenkmodus setzte übliche ästhetische Präferenzen außer Kraft und ermöglichte es, in einem Programm ausschließlich oder überwiegend Werke eines einzigen Komponisten darzubieten. So etwas konnte in der Konzertlandschaft nach 1800 eigentlich nur realisiert werden, wenn ein lebender Tonsetzer selbst eine „Akademie" oder ein Konzert zum „eigenen Benefiz" gab, wie dies u.a. von Mozart und Beethoven bekannt ist. Für den ansonsten eher aphoristischen Umgang mit Musik der Vergangenheit und die ihrer Natur nach bunt gemischten Abonnementsprogrammen war dies vollkommen untypisch. Damit läßt sich mit der Idee des „Komponisten-Rezitals" ein für die moderne Konzertlandschaft und für die mediale Präsentation von Musik auf Tonträgern ganz selbstverständliches Konzept in Teilen auf diese frühen Gedenkkonzerte zurückführen. Daß dieser Mechanismus mit seiner übermäßigen Fixierung auf Einzelkomponisten heute vor allem für die sehr alte Musik ein Problem darstellt, weil er die Idee eines „Personalstils" in Bereiche und Epochen hineinträgt, für die sie kompositionslogisch und von der Quellenüberlieferung her nur bedingt taugt, sei nicht verschwiegen.[27]

2) Dank sorgfältig ausgesuchter und erfolgreich vorgetragener Gedächtnisprogramme konnte hinsichtlich bestimmter Werke der für das Überleben im Konzertbetrieb unverzichtbare Übergang von der außerordentlichen Gedenkanstrengung zum selbstverständlichen Repertoire gemeistert werden. Als Beispiel dafür kann Mendelssohns berühmtes Bach-Orgelkonzert vom August 1840 dienen, das in dieser Konsequenz erstmals eine repräsentative Zusammenstellung großer Pedaliter-Orgelwerke dieses Meisters aus verschiedenen Gattungen wagte und damit Bach als spieltechnisch und kompositorisch unübertroffenen Ausdrucksmusiker an der Orgel etablierte.[28] Das Konzert wurde nicht nur in Organistenkreisen viel beachtet und nachgeahmt, auch seine konkrete Werkauswahl von der Es-Dur-Fuge (BWV 551/2), d-Moll-Toccata (BWV 565) und Passacaglia (BWV 582) bis hin zu „Schmücke dich, o liebe Seele" (BWV 654) erwies sich für lange Zeit und im Grunde bis zur Gegenwart als vorbildhaft. Daß heute kaum noch jemand – wie um 1820 weithin üblich – Bachs „Wohltemperiertes Klavier" auf der Orgel spielt, geht allerdings ebenfalls auf die normierende Wirkung derartiger Musterkonzerte zurück und verweist auf die

[27] Die typischen Querschnittsaufnahmen „eines Komponisten" mit Werken verschiedenster Gattungen und Überlieferungen funktionieren für Musik mindestens des 15. und 16. Jahrhunderts kaum oder nur in einer ästhetizistisch verzerrten Wahrnehmung. Nicht selten muß in Booklets sogar mehr oder weniger verschämt eingeräumt werden, daß ein Großteil der auf einer CD eingespielten Werke vermutlich gar nicht vom titelgebenden Meister stammt. Die Gesamteinspielung von Quellenkonvoluten oder gattungsreinen Programmen scheint hingegen kommerziell nicht erfolgreich zu sein, was auf die Wirkmacht des „Komponisten-Mythos" verweist.

[28] Vgl. zu diesem Konzert und seiner Rezeption: Matthias Pape, *Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840. Ein Beitrag zur Bach-Pflege im 19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1988; „Anselm Hartinger, Das Orgelkonzert nach 1800. Erscheinungsbild, Protagonisten und Transformation einer Aufführungsgattung", in: *„Diess herrliche, imponirende Instrument" – Die Orgel im Zeitalter Felix Mendelssohn Bartholdys, Konferenzbericht Leipzig 2007*, hg. v. Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny, Wiesbaden 2010 (Druck in Vorbereitung).

problematischen Konsequenzen einer Kanonbildung im Sinne der Privilegierung bestimmter spieltechnischer Aspekte und der Beschränkung auf wenige zugkräftige Nummern.[29]

III.

Im Folgenden sei nun jener Typus „historischer" Programmkonzepte betrachtet, der auch dank Mendelssohns berühmter Zyklen im Nachhinein der bekannteste geworden ist. Er läßt sich als „teleologisch-legitimatorisch" bezeichnen, da er im Kern auf diesen zwei Prinzipien beruht: (1) dem Verfolgen einer als Kontinuum aufgefaßten musikhistorischen Entwicklung, die sich in voneinander abgrenzbare, jedoch einander folgende und aufeinander aufbauende Stufen gliedert, sowie (2) der Affirmation des in der Gegenwart erreichten technischen und stilistischen Zustandes als zwingendes Ergebnis dieser zielgerichteten Entwicklung. Programme dieses Typs zeichnen sich durch einen genau fixierten Anfang aus, der einer Epochengrenze nahekommt, und schreiten dann in regelmäßig angelegten Abschnitten bis zu einem Endpunkt fort, der entweder der Gegenwart des Konzertgebers entspricht oder wenigstens in der jüngeren Vergangenheit liegt. Aufgrund ihrer inneren Logik und leichten dramaturgischen Umsetzbarkeit konnte diese Denkfigur auf die unterschiedlichsten Anlässe und Absichten angewendet werden.

Institutionsgeschichtliche Zusammenhänge und Traditionsbildungen

Konzepte dieser Art konnten beispielsweise für institutionsgeschichtliche Zusammenhänge genutzt werden. Als Beispiel dafür diene zunächst das Konzert zum fünfzigjährigen Jubiläum der Gewandhauskonzerte 1831, das eingerahmt von anlaßgebundenen Neukompositionen die Entwicklung des „Großen Concertes" in die Folge von fünf Jahrzehnten teilte und für jeden dieser Zeiträume exemplarische Kompositionen vorstellte, die vorgeblich die beim Publikum beliebtesten Werke waren, tatsächlich jedoch eine musikhistorische Ahnenreihe konstruierten, die von Gluck über Haydn, Mozart und Beethoven bis zum erst 1826 verstorbenen Weber reichte. Die einleitende Vertonung eines Luther-Textes sorgte für eine national-protestantische Legitimation; mit den abschließenden Kompositionen aktueller Leipziger Amtsträger wurde die Entwicklungslinie bis in die seinerzeitige Gegenwart fortgeführt[30]:

[29] Die heute dominierende Fixierung der Orgelpraxis auf große pedaliter-Kompositionen geht in Teilen zweifellos auf die Bach-Renaissance des 19. Jahrhunderts zurück. Sie entspricht aber nur einem zeitlich und regional begrenzten Ausschnitt des ansonsten weithin von Manualiter-Werken geprägten europäischen organistischen Erbes.

[30] Das Konzertprogramm hielt dazu fest: „Alles, was diesen Tag aufgeführt wird – die ‚Vorbereitung' und die ‚Schlussätze' ausgenommen – gehört zu den Hauptstücken der verschiedenen Zeiträume unsers Concerts und zu den grössten Lieblingen seines damaligen Publicums. Die Stücke sind gewählt und zusammengestellt von Friedrich Rochlitz." Vgl. dazu den Programmzettel: D LEm, Mus. II G 36, 9.

6. Abonnement-Concert 24. November 1831; „Zur funfzigjährigen Jubelfeyer dieses Instituts"
Programmfolge zusammengestellt v. Friedrich Rochlitz

Zur Vorbereitung.
„Haltet Frau Musica in Ehren".
Doppelchor für Männerstimmen a capella,
Text: Martin Luther; [Komposition: Friedrich Rochlitz]

Erster Theil.

Erstes Jahrzehnt:	Gluck, Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis"
Zweites Jahrzehnt:	Haydn, Recitativ und Arie „Oh come il core/Ombra del caro bene"
Drittes Jahrzehnt:	Mozart, Klavierkonzert d-Moll
	Mozart, Erstes Finale aus Don Giovanni

Zweiter Theil.

Viertes Jahrzehnt:	Beethoven, Ouverture zur Leonore
Fünftes Jahrzehnt:	Weber, Erstes Finale aus Oberon

Schluss-Sätze für den heutigen Tag.
[Chöre mit Texten zum Preis der Musik von den aktuellen Leipziger musikalischen Amtsträgern Pohlenz, Matthäi und Müller]

Für den Programmverantwortlichen Friedrich Rochlitz war das Denken in aufeinanderfolgenden historischen Perioden bekanntlich konstitutiv.[31] Bei einer abgewandelten Neufassung dieses Konzertes im Jahre 1843 – bei dem man zusätzlich der Vorläuferinstitutionen des Gewandhauses gedachte und so auf das Stichjahr 1743 kam – trat neben Leipziger Lokalgrößen wie Schicht und Matthäi auffälligerweise Johann Sebastian Bach hinzu, so daß die etwas erweiterte Epochengrenze sich mit dem ältesten seit Mendelssohns Dienstantritt am Gewandhaus wieder gespielten Repertoire deckte.[32]

Auch die Dresdener Hofkapelle beging ihr 300jähriges Jubiläum im September 1848 mit einem Festkonzert im Hoftheater, in dem ausschließlich Kompositionen früherer Kapellmeister erklangen[33]:

[31] Vgl. dazu u.a. Friedrich Rochlitz, „Grundlinien zu einer Geschichte der Gesangsmusik für Kirche und Kammer in Deutschland und Italien während der letzten drei Jahrhunderte", in: Ders., *Für Freunde der Tonkunst*, IV. Band, Leipzig 1832. Siehe zu Rochlitz' Geschichtskonzeption auch: Friedrich Ehinger, Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, 9), Leipzig 1929; Annette Landau, „‚Was im Laufe der Zeiten vorübergegangen, kann nie vollkommen wiedergeboren werden'. Friedrich Rochlitz und die Alte Musik", *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XXI* (1997), 143–157.

[32] Vgl. dazu: Dörffel, Gewandhausconcerte (wie Anm. 9), 129–133.

[33] Hans von Brescius, *Die Königl. Sächs. Musikalische Kapelle von Reißiger bis Schuch (1826–1898). Festschrift zur Feier des 350jährgen Kapelljubiläums (22. September 1898)*, Dresden 1898, 38 f.

Festkonzert zum 300jährigen Bestehen der Dresdener Hofkapelle, 22. September 1848

Prolog von Dr. Carl Gutzkow, gesprochen von Frl. Berg

Erste Abteilung.

1. Choral von Johann Walter (1548–1555)
2. Zwei Charfreitagsgesänge von Heinrich Schütz (1615–1672)
3. Sanctus aus einer Messe von Johann David Heinichen (1717–1729)
4. Sopranarie „Salvum fac populum tuum" von Johann Adolph Hasse (1733–1763)
5. Chor und Rezitativ aus der Oper „Cora" von Johann Gottlieb Naumann (1766–1801)
6. Schlußgesang aus der Cantate „Lob der Musik" von Joseph Schuster (1787–1812)

Zweite Abtheilung.

7. Ouvertüre zur Oper „Sargino" von Fernando Paer (1803–1807)
8. Scena und Cavatina aus der Oper „Il Rinegato" von Franceco Morlacchi (1810–1842)
9. Sanctus aus der Messe in Es-dur von Carl Mria von Weber (1816–1826)
10. Ouvertüre zum Melodram „Yelva" von C. G. Reißiger (seit 1826)
11. Schluß des ersten Aktes aus der Oper „Lohengrin" von Richard Wagner (seit 1843)

Zum Beschluß: Jubel-Ouvertüre von Carl Maria von Weber

Mit der Aufführung allein von Kirchen- und Opernmusik bekannte sich das Orchester zu seinen wichtigsten traditionellen Aufgaben und versetzte sich mit der Einbeziehung auch evangelischer Kirchenstücke in einen früheren Zustand seiner Ensemblegeschichte zurück. Daß die ehemaligen Amtsinhaber Naumann, Schuster, Paer, Morlachi und Weber sowie die aktuellen Kapellmeister Reissiger und Wagner vertreten sein würden, war abzusehen. Die Darbietung eines „Chorals" von Johann Walter, zweier „Karfreitagsgesänge" von Schütz, eines „Sanctus" von Heinichen sowie einer Kirchenarie von Hasse muß hingegen als außerordentlich bezeichnet werden. Sie zeigt, daß institutionsbezogene Konzerte dieses Typs einen inspirierenden Rahmen für die Darbietung seltenen und sehr alten Repertoires darstellen konnten, da sie zu einer Konkretisierung ansonsten abstrakter musikhistorischer Folgekonstruktionen nötigten. Mit einem Ausschnitt aus Richard Wagners noch unaufgeführtem „Lohengrin" wurde der musikhistorische Bogen bis in die äußerste Gegenwart verlängert.

Zu Richard Wagners Anteil an der Vorbereitung und den teils bizarren Umstände dieses Konzertes vgl. auch: Werner Breig, „Richard Wagner als Dresdner Hofkapellmeister", in: Hans-Günter Ottenberg und Eberhard Steindorf (Hg.), *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle. Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens* (Symposiumsbericht Dresden 1998), Hildesheim, Zürich, New York 2001, 119–154 (hier 137–142).

Weniger bekannt ist der Umstand, daß die Dresdner Hofkapelle am 7. November 1851 erneut ein „historisches Konzert" in eigener Sache ansetzte, in dem einem Zeitungsbericht zufolge „gediegene Musikstücke kurfürstlicher und königlich-sächsischer Capellmeister" von Walter über Lotti, Porpora, Hasse, Naumann, Weber, Morlachi bis zu Reissiger und Wagner dargeboten wurden.[34] Die im Anhang dieser Studie faksimilierte Werkfolge weist gerade im älteren Bereich starke Ähnlichkeiten zum Konzert von 1848 auf, was die starke Normierung derartiger weniger unter künstlerischen als historischen Gesichtspunkten zusammengestellter Programme zeigt.[35] Wie ein Pressebericht offenbart, hatte dies unmittelbare Auswirkungen auf die Publikumsgunst:

> „Das verhältnismäßig ziemlich zahlreich versammelte Publikum schien besonderen Antheil an diesem Concerte zu nehmen, denn es applaudirte jede Nummer desselben: die Ouvertüre zu Euryanthe mußte sogar da capo gespielt werden. Gleichwohl konnte man recht auffallend bemerken, wo der kalte Kunstverstand vom historischen Standpunkte aus Beifall spendete, wie in dem ersten und zweiten Theile [diese entsprach den älteren Werken von Walter bis Paer – d. Verf.], und wo im Gegentheile die Herzen der Zuhörer unmittelbar getroffen und vom Mitgefühl hingerissen waren, wie namentlich durch die Weber'sche Musik."[36]

Daß dem Programm mit Ausschnitten aus dem „Fliegenden Holländer" erneut ein Beitrag Wagners angehörte, obwohl dieser als steckbrieflich gesuchter Beteiligter des Aufstandes von 1849 unterdessen Amt und Ansehen verloren hatte, zeigt nur, welche Integrationskraft dem Gedanken der historischen Folgerichtigkeit und Vollständigkeit innewohnte.[37]

Private Kontexte und übergreifende Kanonbildungen

Eine derartige Geschichtskonstruktion ließ sich auch auf scheinbar rein private Kontexte übertragen. Dies wurde etwa 1845 anläßlich des 50. Hochzeitstages der Eheleute Limburger versucht, wobei Jakob Bernhard Limburger allerdings zu den Entscheidungsträgern des Leipziger Musiklebens gehörte. Dazu sollten „die herrlichsten Tonschöpfungen der Epochen, welche das Jubelpaar durchlebt, vorgeführt werden. Es waren dazu Zeitabschnitte von zehn Jahren gebildet, welche durch die vom Professor Wendler würdevoll gesprochenen Strophen

[34] *Signale für die musikalische Welt*, 9. Jahrgang, Nr. 46, November 1851, 406.

[35] Siehe dazu *Dresdener Anzeiger und Tageblatt* vom 6. November 1851, 4 (im Anhang 4 dieser Studie wiedergegeben). Der Autor dankt Hans-Günter Ottenberg (Dresden), Werner Breig (Erlangen) sowie Christoph Koop (Dresden) für wertvolle Hinweise zu beiden Dresdener Konzerten und ihren Quellen.

[36] *Neue Zeitschrift für Musik*, 35. Bd., Nr. 23, 5. Dezember 1851, 246f.

[37] Nach dem Bericht der *Neuen Zeitschrift für Musik*, 35. Bd., Nr. 23, 5. Dezember 1851, 246f. handelte es sich sogar um die mit Spannung und Sehnsucht erwartete erste Darbietung Wagners durch ein sächsisches Hofensemble seit 1849 überhaupt. Der Rezensent gab daher seiner Erleichterung Ausdruck, daß während der Aufführung „fatale Demonstrationen" ausgeblieben waren.

zu einem schönen Ganzen ... verbunden wurden".[38] Die Einbeziehung von verbindenden Strophen, Prologen oder Epilogen war für Konzerte des teleologisch-legitimatorischen Typus eher die Regel – offenbar bedurften die klingend nicht leicht nachvollziehbaren Zusammenhänge der narrativen Verdeutlichung. Tatsächlich erklangen auch im Limburger-Konzert keine rein persönlichen Lieblingswerke, sondern repräsentative Repertoirestücke von Cimarosa, Mozart, Beethoven, Schneider, Weber, Mendelssohn und Gade, die jeweils einem bestimmten Jahrzehnt zugewiesen wurden und damit selbst vor einem privaten Hintergrund jenen klassischen Kanon bestätigten, für dessen Etablierung in Leipzig der Gewandhausdirektor, Ratsbaumeister, Singakademiegründer und Freimaurer-Meister Limburger mit gesorgt hätte.

Eine Verbindung von Personen- und Institutionsgeschichte wurde 1849 anläßlich des 50jährigen Dienstjubiläums des Gewandhaus-Geigers Carl August Lange realisiert, insofern „die aufzuführenden Musikstücke den Concertprogrammen vom Jahre 1799 an in chronologischer Folge entnommen" wurden. Dabei ergab sich kaum überraschend erneut jene auf den Namen Mozart, Haydn, Beethoven und Weber beruhende Ahnenreihe, die um die Jahrhundertmitte für den klassischen Kanon seriöser Konzertveranstalter konstitutiv geworden war. Der historische Anfangspunkt wurde dabei – gewissermaßen in Vertretung Bachs und Händels – durch eine Komposition Carl Heinrich Grauns markiert.[39]

Generell scheint es kein Zufall zu sein, daß bei historischen Erinnerungsaufführungen immer wieder die Beglaubigung durch Zeitzeugen gesucht wurde, die neben der Überhöhung des Jubiläumsdatums und der Vergegenständlichung in einem Denkmal besonders wirksam für eine überzeitliche Kontinuität und damit die Authentizität des Gedächtnisvorganges sorgen konnten. So war beim Gewandhausjubiläum 1831 betont worden, daß mit dem Bassisten Wach ein Musiker mitwirkte, der bereits bei der Gründung 1781 dabei gewesen war. Während des Limburger-Konzertes 1845 figurierte neben dem Jubelpaar selbst der aus Dessau angereiste greise Komponist und Dirigent Friedrich Schneider als ein solcher „Zeitzeuge". Die Goethefeier von 1849 wurde von der Enthüllung einer Büste und einer Ausstellung von Memorabilia begleitet, und welchen Eindruck es machte, als bei der Einweihung des Leipziger Bachdenkmals 1843 mit Wilhelm Friedrich Ernst Bach unerwartet ein leibhaftiger Enkel des grossen Thomaskantors auftauchte, ist bekannt.[40] Auch dies entspricht einer bis heute gültigen Konstante des Gedenkens: Offenbar gibt es ein so tiefes

[38] *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 32, 1. Februar 1845.

[39] *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 87, 28. März 1849. Indem der Aufführung eines Violinkonzertes von Rode im Jahr 1799 durch seine Wiederaufführung 1849 in Anwesenheit des seinerzeitigen Solisten Lange gedacht wurde, kam es zusätzlich zu einer Erinnerung „zweiter Ordnung".

[40] Vgl. dazu: Peter Wollny (Hg.), *Ein Denkstein für den alten Prachtkerl. Felix Mendelssohn und das alte Bach-Denkmal in Leipzig*, Leipzig 2004.

Mißtrauen gegen die Bindungskraft einer allein durch konstruierte Genealogien und erzählte Kontexte konstituierten Erinnerung, daß (vermeintliche) Zeitzeugen für ihre Beglaubigung auch dann unerläßlich sind, wenn sie im Grunde wenig Substantielles beizutragen haben.[41]

Konstruktion und Affirmation musikhistorischer Entwicklungszusammenhänge

Kommen wir zu jener abstrakt-systematischen Zugangsweise, die über innerinstitutionelle Traditionen und personenbezogene Kontexte hinaus historische Entwicklungslinien nachzeichnen und damit die künstlerische Gegenwart legitimieren sollte. Die Vorstellung, Geschichte könne ein „Garant des Fortschritts" sein, entsprach universalhistorisch-aufklärerischen Konzepten des 18. Jahrhunderts[42] und ist wohl auch von daher zu verstehen. Das klassische Beispiel dafür im Bereich der Musik sind die mit Mendelssohns Namen verbundenen „Historischen Konzerte" des Leipziger Gewandhauses, deren Werkauswahl und Abendteilung in den Anhängen 5 und 6 dieser Arbeit nochmals zusammengestellt sind. Ihre Merkmale sind – einiger Unterschiede zwischen den Zyklen von 1838, 1841 und 1847 ungeachtet – folgende:

- die Beschränkung allein auf Musik des zurückliegenden Jahrhunderts
- die Konzentration auf qualitativ herausragende Meisterwerke sowohl vokaler als auch instrumentaler Gattungen weltlicher oder geistlicher Zweckbestimmung
- die Aufnahme vorwiegend deutscher Musik
- die konsequente Anordnung der einzelnen Konzerte nach musikhistorischen Perioden unter Verzicht auf konkurrierende Ordnungssysteme wie Gattungen oder Schulen
- die teleologische Ausrichtung der gesamten Serie im Sinne einer auf die Jetztzeit zulaufenden musikalischen Entwicklung von Bach und Händel bis zur neueren Musik

Auf die Konsequenzen dieser Ausrichtung für die Konstruktion eines musikalischen Erbes wird noch einzugehen sein. Das zugrundeliegende Konzept durchdrang jedoch über die Gewandhausprojekte hinaus die historische Denkweise auf allen Ebenen des künstlerischen Lebens, weshalb es sich allerorten und in teils unerwarteten Kontexten findet.
Beispielhaft dafür sei ein Programm vorgestellt, das auch ohne die Verwendung von Musik von derartigen Überlegungen inspiriert war. Es handelt sich um die sogenannte „Theaterschau", die einen Teil des Leipziger Gutenberg-Festes von

[41] Die authentische Wirkung von Museen und Ausstellungen beruht wesentlich auf einem sehr ähnlichen Mechanismus: Manchmal nur wenige Artefakte beglaubigen als „Originale" die Korrektheit der auf ihnen aufbauenden Narrative in einer Weise, die allein mit Texten, Inszenierungen und Reproduktionen nicht zu gewährleisten wäre.

[42] Vgl. dazu die knappe Zusammenfassung bei: Georg Schmidt, *Wandel durch Vernunft. Deutsche Geschichte im 18. Jahrhundert*, München 2009, 339–346.

1840 bildete. Ziel war es, die Entwicklung der deutschssprachigen Dramatik „in Stücken und Scenen aus den Werken der vorzüglichsten deutschen Dichter ... von Erfindung der Buchdruckerkunst bis auf unsere Zeiten" vorzuführen[43]:

1. Des turcken Vasznachtspil. (Des Türken Fastnachtspiel.) von Hans Schnepperer, genannt Rosenplüt. (Geschrieben um 1450.)
2. Des Bawern knecht will zwo Frawen han. (Des Bauern Knecht will zwei Frauen haben.) Ein Faßnachtspil von Hans Sachs. (Geschrieben 1551.)
3. Absurda Comoedia. oder: Herr Peter Squentz. Schimpfspiel von Andreas Gryphius. (Geschrieben um 1640.)
4. Sylvia. Ein Schäferspiel von Christian Fürchtegott Gellert. (Geschrieben um 1750.)
5. Nathan der Weise. Dramatisches Gedicht von Lessing.
6. Egmont. Trauerspiel von Göthe.
7. Wilhelm Tell. Historisches Schaupiel von Schiller. (Schillers letztes dramatisches Werk.)

Die zusätzliche Einbeziehung eines „Epiloges" diente der Einordnung des Vorhabens; das abschließende darstellende „Tableau" nahm auf das veranstaltende Theater Bezug und könnte das Fehlen leibhaftiger Zeugen früherer Epochen kompensiert haben. Mit Ausschnitten aus einem Fastnachtsspiel des 15. Jahrhunderts sowie aus Stücken von Hans Sachs, Andreas Gryphius und Christian Fürchtegott Gellert, die jeweils im Jahrhundertabstand aufeinander folgten, wurde der angekündigte Überblick über die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst durchaus eingelöst. Für die der Gegenwart näherstehende Zeit standen Lessing, Schiller und Goethe. Die relevante Epochenabgrenzung verbirgt sich hier im Detail. Denn auffälligerweise wurden nur die älteren Stücke bis einschließlich Gellert mit Jahreszahlen versehen und damit historisiert, nicht jedoch die neueren Werke ab der Mitte des 18. Jahrhunderts, die wie Lessings „Nathan", Goethes „Egmont" und Schillers „Tell" ohnehin noch zum Repertoire gehörten. Analog dazu wurde nur bei den älteren Dichtern ein Vorname mitgeteilt, während man dies bei den drei neueren Dramatikern als nicht notwendig ansah. Dieses selektive Vorgehen entsprach der bei vielen Konzertveranstaltern des 19. Jahrhunderts üblichen Praxis, nur sehr alten Kompositionen Entstehungsdaten beizugeben und sie so als exotische Sonderwerke kenntlich zu machen.[44] Offenbar existierte in Leipzig als einem für ganz Deutschland vorbildlichen Musikzentrum paral-

[43] D LEsa, Theaterzettel vom 26. Juni 1840. Siehe dazu auch die Abbildung in Anhang 7 dieser Studie.

[44] Dies galt etwa auch für die Motettenaufführungen des Leipziger Thomanerchores, bei denen die – selten aufgeführten – Vokalsätze aus der Zeit vor Bach in dieser Weise angekündigt wurden. Vgl. dazu die in Vorbereitung befindliche Dissertation des Verfassers. In einem Orgelprogramm Carl Ferdinand Beckers am 6. März 1833 in der Leipziger Peterskirche wurden ebenfalls Lebensdaten nur für die älteren Meister, nicht jedoch für Bach und Händel angegeben.

lel zur Entstehung eines Werkkanons eine feste Vorstellung künstlerischer Epochengrenzen, die das erweiterte Spielrepertoire von einem „Altbestand" abgrenzte, der nur noch historisches Interesse beanspruchen und allein im Rahmen besonderer Kontexte berücksichtigt werden konnte. Ähnlich wie im Bereich der Konzert- und Orgelmusik schien sich auch in der dramatischen Bühnenkunst dieser Zeitraum einer noch gegenwartsrelevanten erweiterten „Klassik" auf die Zeit ab der Mitte des 18. Jahrhunderts einzugrenzen, wobei in einer Verschiebung gegenüber der Tonkunst jene Epochengrenze, die hinsichtlich der Musik mit Bach und Händel identifiziert wurde – denen in der Theaterschau Gellert entsprochen hätte – hier eine Generation später mit Lessing angesetzt wurde. Dies ändert jedoch nichts am Befund einer außerordentlich kongruenten Grenzziehung, zumal es evident war, daß sich die Ausprägung einer spezifisch deutschen Dramenkunst und die Erringung ihrer künstlerischen Vormachtstellung gegenüber anderen Nationen später ereignet hatte als in der Musik. Die Vorstellung einer mit Bach und Händel beginnenden Ablösung der musikhistorischen Führungsrolle Italiens durch die Deutschen entsprach einer zentralen Denkfigur von Friedrich Rochlitz[45], was die nationale Einfärbung der auch auf seiner Vorarbeit beruhenden „Historischen Konzerte" mit erklärt.

Dabei wäre es einseitig, die Werkauswahl der „historischen" Konzerte des teleologisch-legitimatorischen Typus allein danach zu bewerten, was sie einschloß und damit an älterem Repertoire wiederentdeckte bzw. erneut zugänglich machte. Vielmehr müßte ebenso berücksichtigt werden, was sie ausgrenzte und damit für lange Zeit in Nischenbereiche der Konzertkultur verbannte – sämtliche Musik vor Bach und Händel und noch die allermeiste deutsche und vor allem außerdeutsche Musik neben und nach diesen Gründungsheroen einer national dominierten Musikkultur.

Durch diese künstlich aufgerichtete Epochenschranke wurden Bach und Händel zugleich von ihren eigenen Lehrmeistern, Bezugsgrößen und gattungsgeschichtlichen Wurzeln getrennt, was ihrem tieferen Verständnis nicht zuträglich sein konnte. So darf gefragt werden, ob es für die Rezeption von Bachs Ouvertürensuite D-Dur BWV 1068 wirklich von Vorteil war, wenn sie statt ihrer Interpretation als Synthese französischer, italienischer und deutscher Vorbilder als notorisch defizitäre Frühform der viersätzigen klassischen Sinfonie angesehen wurde.[46] Genau dieses Mißverständnis begründete aber ganz wesentlich die Aufnahme dieses Werkes in die Entwicklungsdramaturgie und

[45] Vgl. dazu: Rochlitz, „Grundlinien" (wie Anm. 28), Einleitung zur IV. Periode.

[46] Die Ouvertürensuite D-Dur BWV 1068 wurde für die Leipziger und Dresdener Aufführungen der 1830er und 1840er Jahre (u.a. während der „Historischen Konzerte") nicht nur massiv bearbeitet, sondern – unter Zusammenziehung von Bourrée und Gigue zu einem ominösen „Finale" – auch in viersätziger Satzfolge präsentiert und lt. Pressestimmen auch konsequent als Vorläufer einer Sinfonie rezipiert. Daß Bach dabei hinsichtlich der Formbeherrschung und Instrumentierung nicht gut wegkommen konnte, versteht sich.

den Werkbestand romantischer Konzertprogramme und Konzeptzyklen. Vor dem Hintergrund dieses dominierenden Denkmodells wird deutlich, warum die „Historischen Konzerte" so prominent und – vor allem auch in ihrer späteren Wahrnehmung – erfolgreich sein konnten: sie stellten im Grunde nur eine verdichtete Zusammenstellung und demonstrative Ausformulierung derjenigen Geschäftsgrundlage dar, auf der auch der „gewöhnliche" Konzertbetrieb des Vormärz beruhte. Konsequenterweise waren daher sowohl Mendelsohns „Historische Konzerte" als auch die Theaterschau von 1840 reguläre Abonnementsvorstellungen, in denen die Besucher das zu hören bekamen, wofür sie im Voraus bezahlt hatten. Weit entfernt davon, wagemutige Expeditionen in die Musikgeschichte zu sein, erscheinen Mendelssohns und Rochlitz' „Historischen Konzerte" als rückwärts projizierte Selbstbeschreibung eines musikalischen Zeitalter, das weniger vom Gedanken einer Entdeckung der Vergangenheit, als vielmehr von dem ihrer Instrumentalisierung zum Zwecke der eigenen Legitimation besessen war.

IV.

Dies wird umso deutlicher, wenn abschließend eine weitere Gattung vergangenheitsbezogener Programmkonzepte betrachtet wird, für die der Begriff „pluralistisch-historisch" verwendet werden soll. Dabei geht es um Annäherungen an ältere Musik, die gegenüber ihrer um jeden Preis verfolgten Einbeziehung in das moderne Konzertrepertoire stärker den Eigenwert früherer Kompositionen betonten und damit dem Bemühen um Vergleichbarkeit ein Festhalten an ihrer Andersartigkeit entgegensetzten. Zu fragen ist nach Präsentationsformen älterer Musik, die stärker auf Interesse am Gegenstand selbst beruhten, eher bildungs- denn identitätsstiftende Zwecke verfolgten und nicht vorrangig zur Traditionspflege von Institutionen oder zur in die Geschichte hineinprojizierten Legitimation gegenwartsbezogener künstlerischer Überzeugungen herangezogen wurden. Ohne die Ergebnisse umfangreicher Forschungen hier im Detail auszuführen[47], läßt sich doch feststellen, daß es bereits vor der Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreiche solcher Initiativen gegeben hat, die von der Beschäftigung mit alter italienischer und deutscher Kirchenmusik über historische Vorträge mit Klangbeispielen bis hin zur Vorführung antiker, altägyptischer und sonstiger musikalischer Gegenstände aus dem – ich zitiere ein Exposé des Impresario Karl Kloß – Reich der „Sage" und „Wahrscheinlichkeit" reichten.[48] In der Regel waren solche Bemühungen weder im kommerziellen Musikleben noch bei großen Institutionen beheimatet, sondern in vereinsähnlichen Strukturen verankert oder mit der Initiative einzelner rühriger und manchmal

[47] Eine ausführliche Darstellung des Themas leistet die im Druck befindliche Dissertation des Verfassers.

[48] Kloß' im Nachlaß Mendelssohns befindliches Memorandum trägt die Signatur GB Ob, Ms. Margaret Deneke Mendelssohn, d. 30, 208. Kloß verwendet für seine Beschäftigung mit Musikbeispielen der vorchristlichen Zeit den Begriff der „Archäologie".

auch dubioser Veranstalter verbunden. Lokalpatriotische Motive spielten dabei eine wichtige Rolle.[49]

Der Verzicht auf eine teleologische Ausrichtung der Musikgeschichte bedeutete allerdings nicht, daß es in dieser Denkweise keine Ordnungsprinzipien gegeben hätte. Vielmehr liegt hier eine kategoriale Unterscheidung vor, die sich im Gegensatzpaar „Periode" und „Schule" fassen läßt. Wenn im Folgenden diese komplexe Fragestellung etwas schematisiert zusammengefaßt werden soll, dann geht es zugleich um ihre Relevanz für die heutige Praxis der Alten Musik, die im Mittelpunkt des Basler Symposiums vom November 2008 stand.

Die beschriebenen teleologisch ausgerichteten Konzepte gingen ja zwangsläufig von einer Folge einander ablösender Perioden aus, in der die jeweils folgende Stufe das Erbe der vorherigen antrat und sich in gewisser Weise deren technische und stilistische Errungenschaften einverleibte. Eine so hierarchisch konstruierte Musikgeschichte war und ist allerdings kaum in der Lage, Alternativen und offene Übergangssituationen anzuerkennen und produktiv zu machen. Sie bildet eine Ahnenreihe großer Namen und Werke aus und postuliert einen eindeutigen Anfang des (zumindest mit Umarbeitungen) noch spielbaren musikalischen Erbes. Es handelt sich insofern um kein museales Konzept, sondern um eines der gegenwartsbezogenen Aneignung ausgewählter Bestandteile der musikalischen Vergangenheit.

Anders das Ordnungsprinzip der „Schulen", für die ein Konzertprogramm des 1854 gegründeten Leipziger Riedelvereins beispielhaft betrachtet werden soll.[50] Dank des Nebeneinanders unterschiedlicher Stilkreise ist es grundsätzlich pluralistisch orientiert. Zweifellos finden sich darin unhistorische Schematisierungen, wenn man etwa die Distinktion von „Preußischer Schule" und „Componisten der Mark Brandenburg" oder die nochmalige Unterteilung der „Obersächsischen Componisten" in „Leipziger Cantoren" und „Dresdener Capellmeister" betrachtet. Dennoch tritt an die Stelle einer linearen Höherentwicklung die Möglichkeit alternativer und gleichwertiger Lösungen auf einer Stufe des historischen Geschehens. Damit mußte nun auch nicht mehr das gesamte musikalische Erbe – bei Gefahr seiner sonstigen Verstoßung aus dem Musikleben – in einen legitimatorischen Zusammenhang mit der Gegenwart gebracht, sondern konnte um seines Eigenwertes willen genossen werden. Dies läßt sich als im engeren Sinne „historischer" Zugang verstehen, der neben der Erstellung der monumentalen Gesamtausgaben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dafür sorgte, daß zumindest Teile jener vielgestal-

[49] So gab August Gottfried Ritter im Oktober 1844 im Dom zu Merseburg bei Halle ein Orgelkonzert, in das neben Werken von Bach und Händel bis Stadler und Ritter auch Werke der Merseburger Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts Johann Friedrich Alberti und Georg Friedrich Kaufmann einbezogen wurden, auf deren örtliche Dienstzeit das Programm ausdrücklich hinwies. Vgl. dazu: Urania, 1. Jg., Nr. 8, 1844, 121. Der Beitrag von Heimatforschern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zur Rekonstruktion der Musikverhältnisse in Städten, Dörfern und an kleineren Höfen kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.

[50] *Euterpe*, 16. Jg., Nr. 9, September 1856, 166. Siehe dazu den Abdruck im Anhang 8 dieser Studie.

tigen musikalischen Vergangenheit wieder zum Vorschein kamen, die unter dem Diktat der romantischen Kanonbildung und Erbeabgrenzung für immer zu verschwinden drohten. Auch stellte es für das Verständnis Bachs, Händels und anderer Barockmeister eine Befreiung dar, daß sie nicht länger als Anfangspunkt aller musikalischen Entwicklung fungierten, sondern auch einmal an das Ende eines Konzertablaufs treten konnten, der mit „Die Kirchenmusik bis auf Bach und Händel" überschrieben war.[51]

Nicht zuletzt finden sich in derartigen Bemühungen erste Beispiele einer dauerhaften Verbindung von Quellenforschung, beschreibender Analyse und Musikpraxis, was sich etwa an den umfangreichen Begleittexten zu den Konzerten des Riedel-Vereins zeigt, in denen man Vorstufen des modernen kommentierten Programmheftes erblicken darf, das sich nun gegenüber dem gesprochenen Prolog durchzusetzen begann. Gewiß sind eher hier die Wurzeln einer wissenschaftlich fundierten Beschäftigung mit Kompositionen früherer Epochen und überhaupt der Alte-Musik-Bewegung zu suchen als in den teleologisch aufgeladenen Konzertprojekten des Historismus. Allerdings liegen in dieser Scheidung der Interessen und Repertoires auch die Wurzeln jener getrennten Entwicklungslogik, die die Alte Musik noch heute im Musikmarkt der Gegenwart in einen Sonderbereich verwandelt. Und von hier aus erscheinen läßt die Beschäftigung mit dem historischen Gegenstand auch aktuelle Fragen der Lehre und Praxis der Alten Musik in neuem Licht erscheinen.

Denn wenn der pluralistisch-historische Zugang auf die Andersartigkeit einer Alten Musik setzte, so war dies bei allem Verdienst eine problematische Strategie. Zwar ließ die auf Vergleichbarkeit basierende Aneignung der „Historischen Konzerte" Mendelssohns die älteren Stücke strukturell als überholte Vorläufer erscheinen. Dafür wurden jedoch echte Meisterwerke herausgesucht, die sich mit den Erzeugnissen des sinfonischen Zeitalters Mendelssohns, Schumanns und später Brahms' und Wagners immerhin vergleichen ließen. Kompositionen wie Bachs D-Dur-Ouvertüre, Händels Anthem „Zadok the priest" oder beider Oratorien konnten es mit den Werken des 19. Jahrhunderts durchaus an Wucht und Wirkung aufnehmen, wenn sie diesen nicht sogar einen kritischen Spiegel vorhielten – so wie es Robert Schumann empfand, wenn er anläßlich des ersten Zyklus der „Historischen Konzerte" 1838 ausrief: „Ein Glück ist es, daß unsere Vorfahren nicht etwa vorwärts gedrehte historische Concerte veranstalten konnten; die Hand auf's Herz – wir würden schlecht bestehen."[52]

Bei pluralistisch-historischen Konzepten wurden hingegen oft echte „Nebenwerke" zusammengestellt, die dann zwar als Beispiel für eine „Thüringer Schule des figurirten Choralvorspiels" firmieren, der seinerzeit modernen Produktion jedoch keineswegs Konkurrenz machen konnten. Auch die Ge-

[51] So der Titel eines von Carl Riedel dargeboteten Konzeptprogramms. Auch das am 22. Juni 1858 in der Leipziger Thomaskirche „Zum Besten des Halle'schen Händel-Denkmals" gegebene Konzert seines Vereins begann mit altitalienischen Chorgesängen und endete mit Auszügen aus „Judas Maccabäus" und der Motette „Jesu, meine Freude" von Johann Sebastian Bach.

[52] „Rückblich auf das Leipziger Musikleben im Winter 1837/38 (*Neue Zeitschrift für Musik*, 8. Bd., Nr. 27, 107f.).

genüberstellung alter, „archäologischer", klassischer und ganz neuer Werke, wie sie der Impresario Karl Kloß in seinen erwähnten Konzertformaten propagierte[53], mußte die alte Musik ungünstiger präsentieren als die behutsam aufsteigende Folge der „Historischen Konzerte". Dazu figurierten nach der Aufgabe des von aufeinanderfolgenden Perioden geprägten Einheitsablaufs die einzelnen Komponisten nicht mehr nur als Epochenbeispiele, sondern als Vertreter vermeintlich überzeitlicher „Prinzipien" („deutsche" vs. „italienische" Musik, „Tiefe" vs. „Cantabilität"), was merkwürdige Antipodenbildungen wie „Bach-Palestrina" oder „Eccard-Lasso" nach sich zog und Tonsetzer posthum zu Häuptern vermeintlicher Schulen machte, die mehr mit kulturpolitischen Gleichgewichtsüberlegungen als mit musikhistorischen Fakten zu tun hatten. Im Grunde wurden dabei nur die ebenso kruden Parteibildungen des Musiklebens des 19. Jahrhunderts in die Vergangenheit hinein projiziert. Verglichen damit hat sich das in den „Historischen Konzerten" musterhaft umgesetzte Konzept einer strikt gegenwartsbezogenen Aneignung älterer Musik auch gegen gutgemeinte Vereinnahmungen und Vereinseitigungen resistenter gezeigt, da es auf deren wesenhaft innermusikalischer Identität und selbsterklärenden Qualität beharrte.

V.

Entschlossene Selbstbehauptung im kommerziellen Musikleben und Eintritt in die sinfonische Ahnenreihe um den Preis erheblicher inhaltlicher und aufführungspraktischer Kompromisse, oder Beharren auf einer fachlich höherwertigen Nischenexistenz unter partiellem Verzicht auf die Bewertungskriterien des „ersten" musikalischen (Arbeits-)Marktes? Oder beides? Die Beschäftigung mit den „historischen" Konzertformaten des 19. Jahrhunderts kann diese Frage nicht beantworten, sie kann jedoch langfristige Frontstellungen und Entwicklungen von ihrer Wurzel her verstehen helfen, vor Verwechslungen der Denkmuster und Erinnerungsmodi bewahren und das Bewußtsein für die kreativen Möglichkeiten, aber auch Probleme jedes praktischen Umgangs mit der Musikgeschichte schärfen. Daß auch das 19. Jahrhundert bereits zu jener Form aufführungspraktischer und instrumentenkundlicher Differenzierung fähig war, die heute wohl als die angemessenste Form des Umgang mit Alter Musik verschiedenster Provenienz gelten darf, wird durch einen Bericht über Londoner Konzerte des Pianisten Ignaz Moscheles nahegelegt:

> „Etwas Neues sind die ‚classischen Soireen', die Hr. Moscheles in diesem Jahr veranstaltet, worin er Solosachen, namentlich der ältern Schule, vorträgt. In der ersten (am 18ten glaub' ich) spielte er eine Sonate von Weber, Fugen und Präludien von Scarlatti u. A., letztere auf dem früher gebräuchlichen Harpsichord, was die Zuhörer in großer Weise interessirte."[54]

[53] Siehe Anm. 46.
[54] *Neue Zeitschrift für Musik*, 6. Bd., Nr. 24, 24. März 1837, 98

Die Pointe liegt dabei darin, daß es nicht um einen Gegensatz „unspezifisches Cembalo“ versus „moderner Konzertflügel“ geht, sondern daß sowohl das Repertoire des 17. und 18. wie auch das des 19. Jahrhunderts auf jenen Instrumenten und unter Zugrundelegung jener Vortragsweisen erklingen sollte, auf und mit denen Scarlatti, Bach und Händel, aber eben auch Moscheles, Weber und Mendelssohn selbst ihre Werke spielten.

Anhang 1: Konzert zugunsten des Salzburger Mozart-Denkmals Gewandhaus zu Leipzig, 13. Mai 1838

I. Abtheilung

- „Trompeten- und Paukenschall"
- Anlaßbezogenes Festgedicht
- Sinfonie C-Dur („mit der Schlußfuge" = „Jupiter") KV 551
- Chöre aus „Davide penitente" KV 469
- Klavierkonzert d-Moll KV 466, Satz 1
- Chöre, Solo- und Ensemblestücke aus „Idomeneo" KV 366

II. Abtheilung

- Chor „O Isis und Osiris" aus „Zauberflöte" KV 620
- Ouvertüre zu „Figaros Hochzeit" KV 492
- Chöre, Arien und Ensembles aus „Cosi fan tutte" KV 588
- Erstes Finale aus „Don Giovanni" KV 527

Anhang 2: Konzert zur Enthüllung des Leipziger Bach-Denkmals 23. April 1843

a) Festkonzert im Gewandhaus

Teil I

- Orchestersuite BWV 1068
- Motette „Ich lasse dich nicht" BWV Anh. 159
- Klavierkonzert d-Moll BWV 1052
- Arie mit Chor aus: Matthäus-Passion BWV 244
- [„Fantasie für den Flügel": Mendelssohn Bartholdy; Ausführung fraglich]

Teil II

- Ratswahlkantate „Preise, Jerusalem" BWV 119 [gekürzt]
- Preludio E-Dur BWV 1006/1 für Violine solo [mit Klavierbegleitung?]
- Sanctus aus Missa h-Moll BWV 232III

b) Festakt am Denkmal

- Ansprache des Stadtrates Dr. Demuth
- Zwei Choräle mit Posaunenbegleitung [Johann Sebastian Bach?]
- Motette „Singet dem Herrn" BWV 225

Anhang 3: Gedenkkonzert zu Ehren Robert Schumanns, Leipzig, 20. August 1856 (D B, N. mus. Nachl. 17/6, 389)

AUFSCHWUNG.

Siebente

„Soirée musicale."

Zur Erinnerung

an

Robert Schumann.

Mittwoch, den 20. August 1856.

PROGRAMM.

Erster Theil.

1. **Streichquartett,** (F dur Op. 41.)
2. **Lieder:**
   a) „Ich hab' im Traum geweinet."
   b) „Mondnacht."
   c) „Ich grolle nicht."
3. **Sonate** für Klavier. Fis moll. (Florestan und Eusebius, Op. 11.)

Zweiter Theil.

4. **Sonate** für Klavier u. Violine. (A moll, Op. 105.)
5. **Lieder:**
   a) „Nun hast Du mir den ersten Schmerz gethan."
   b) „Aus alten Mährchen winkt es."
6. **Kreisleriana,** Phantasieen f. Klavier. (Op. 16.)
7. **Solo** und **Chor** aus: „Das Paradies und die Peri." (Op. 50.)

Anfang präcis halb 8 Uhr.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Anhang 4: Benefizkonzert („historisches" Konzert) der Dresdener Hofkapelle, Dresden, 7. November 1851 (Dresdener Anzeiger und Tageblatt, 6. November 1851, 4)

4

Gewerbe-Verein.

Versammlung Freitag den 7. dieses Monats Abends 7 Uhr.

Besprechung einiger Gegenstände von allgemeinem Interesse.

Der Vorstand.

Empfehlung.

Allen hohen Herrschaften und geehrtem Publikum erlaube ich mich im Verfertigen von Damenkleidern und Oberröcken, Herbst- und Wintermänteln in allen Façons auf das Geschmackvollste nach den neuesten Moden bestens zu empfehlen und versichere dabei gute, pünktliche und billige Bedienung.

August Stabinsky, Damenkleiderverfertiger,
große Frauengasse Nr. 20 dritte Etage.

Heute Abend Quintett-Concert bei Opitz in Neustadt
an der Kirche Nr. 3.

Zum Besten des Pensions-Fonds für den Sänger-Chor des Königl. Hoftheaters

Freitag den 7. November 1851

in dem Königl. Hof-Schauspielhause

CONCERT.

(Sämmtliche Musikstücke von Churfürstl. und Königl. Sächs. Kapellmeistern, in historischer Reihenfolge geordnet.)

Erster Theil.

Choral von Joh. Walther (1548—1555). Gott hat das Evangelium etc.
Das Vaterunser von Heinrich Schütz. (1615—1672).
Kyrie aus einem Requiem, von Antonio Lotti. (1717—1720).
Magnificat von Nicolo Porpora. (1748—1753).
(Sämmtliche Stücke vorgetragen vom Personale des Sänger-Chores.)

Zweiter Theil.

Chor und Arie aus der Oper: „Olimpiade," von Adolph Hasse (1731—1783), gesungen von Fräulein Grosser.
Aria mit Chor aus der Oper „Ptolomeo," von Joh. Gottl. Naumann (1776—1801), gesungen von Herrn dalle Aste.
Finale aus der Oper: „Sargino," von Ferdinand Pär (1803—807), gesungen von Fräulein Grosser und Bredo, den Herren Himmer, Rudolph, dalle Aste und Abiger.

Dritter Theil.

Ouverture aus „Euryanthe." Oper von C. M. v. Weber (1816—1826).
Arie aus der Oper: „Teobald und Isolina," von Francesco Morlacchi (1810—1841), gesungen von Fräulein Büry.
Salve regina von Carl Gottlieb Reissiger. (1826.)
Matrosenlied und Chor aus der Oper: „Der fliegende Holländer," von Richard Wagner (1843—1849), gesungen von Herrn Tichatscheck und Chor.

Die Einlaßpreise besagt der ausgegebene Zettel.

Der Verkauf der Billets findet von jetzt an in der in dem untern Theile des Rundbaues befindlichen Expedition auf der rechten Seite nach der Elbe zu früh von 9 bis Mittags 12 Uhr und Nachmittags von 3 bis 4 Uhr statt.

Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr. Ende nach 8 Uhr.

Dresden, den 4. November 1851.

Die General-Direction der Königl. musikalischen Kapelle und des Hof-Theaters.

Turn-Verein. Morgen gesellige Zusammenkunft im Odeum. Vortrag über das Nervensystem.

Anhang 5: Mendelssohns Leipziger „Historische Konzerte“ 1838, 1841 und 1847

In den Programmen vertretene Komponisten

1838	1841	1847
I.		
Bach	Bach	Bach
Händel	Händel	Händel
Gluck		Pergolesi
Viotti		Jomelli
		Grétry
		Gluck
II.		
Righini	Haydn	C.P.E. Bach
Cimarosa		Graun
Haydn		Vogler
Naumann		Cimarosa
		Haydn
		Reichard
		Mozart
III.		
Mozart	Mozart	Méhul
Salieri		Weigl
Romberg		Cherubini
Méhul		Fesca
		Schubert
		Weber
		Beethoven
IV.		
Vogler	Beethoven	Spohr
Weber	Spontini	
Beethoven		C.A.Schubert [Soloeinlagen]
		Onslow
		Meyerbeer
		Rossini
		Donizetti
		Marschner

Anhang 6: Mendelssohns Leipziger „Historische Konzerte“, II. Zyklus – 21. Januar bis 11. Februar 1841 (13. bis 16.Abonnementskonzert)

I. Konzert **„Dieses und die nächsten Abonnement-Concerte sind nach der Reihenfolge großer Meister von vor 100 Jahren bis zur jetzigen Zeit angeordnet.“**

Bach
Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903
Motette „Ich lasse dich nicht“ BWV Anh. 159
Chaconne für Violine solo BWV 1004/5
(mit ergänzter Klavierbegleitung Mendelssohns)
Crucifixus, Resurrexit und Sanctus aus Missa h-Moll BWV 232 II /III

Händel
Ouvertüre und Arie „O du, der Gutes predigst zu Zion“
aus: „Messias“ HWV 56
Variationen über „The harmonious blacksmith“
aus der Suite E-Dur HWV 430
Doppelchöre aus „Israel in Ägypten“ HWV 54

II. Konzert

Haydn
Introduktion und Sätze aus dem Oratorium „Die Schöpfung“ Hob XXI:2
Quartett C-Dur op. 76/3 („Kaiserquartett“)
Symphonie B-Dur (?)
Motette „Du bist's dem Ruhm und Ehre“
„Jagd“ und „Weinlese aus dem Oratorium „Die Jahreszeiten“
Hob XXI:3

III. Konzert

Mozart
Ouvertüre zu „Titus“ KV 621
Konzertarie „Non più tutto ascoltai“ KV 490
Klavierkonzert d-Moll KV 466
Lieder („Das Veilchen“, „An Chloè“) KV 476 & KV 524
Sinfonie Nr. 41 („Jupiter“) C-Dur KV 551

IV. Konzert

Beethoven
Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 op. 72b
Kyrie und Gloria aus der Messe C-Dur op. 86
Violinkonzert D-Dur op. 61
„Adelaide“ op. 46
Sinfonie Nr. IX d-Moll op. 125

Anhang 7: „Theaterschau“ des Leipziger Stadtheaters anläßlich des Gutenberg-Festes, 26. Juni 1840 (D LEsa, Theaterzettel vom 26. Juni 1840)

Theater der Stadt Leipzig.

Freitag, den 26. Juni 1840.
Vormittags um halb 11 Uhr:

Theaterschau

von Erfindung der Buchdruckerkunst bis auf unsere Zeiten;
bestehend in Stücken und Scenen aus den Werken der vorzüglichsten deutschen Dichter.

1. Des turcken Vaszunachtspil.

(Des Türken Fastnachtspiel.)
von Hans Schnepperer, genannt Rosenplüt.
(geschrieben um 1450.)

Personen.

Der turckisch Keyser.	Herr Wollrabe.
Der Herolt.	Herr Düringer.
Ein Turckischer.	Herr Stürmer.
Ein Nurnberger.	Herr Elbert.
Der Burgermeister von Nurnberg.	Herr Hofmann.
Ein Bote des Keysers.	Herr Stelzer.
Ein Bote vom Rein.	Herr Freiberg.
Des Papstes Bote.	Herr Fuchs.

2. Des Bawern knecht wil zwo Frawen han.

(Des Bauern Knecht will zwei Frauen haben.)
Ein Faßnachtspil von Hans Sachs.
(Geschrieben 1551.)

Personen.

Herman Lörsch, der alt.	Herr Baudius.
Heinz Lörsch, sein Son.	Herr Linke.
Fritz Oheim, der Vetter.	Herr Saalbach.
Contz Lörsch, der Schweher.	Herr Reger.

3. Absurda Comoedia.

oder:

Herr Peter Squenz.

Schimpfspiel von Andreas Gryphius.
(Geschrieben um 1640.)

Personen.

Herr Peter Squenz, Schreiber und Schulmeister zu Rumpelskirchen. Prologus und Epilogus.	Herr Berthold.
Pickelhering, des Königs lustiger Rath. Priamus.	Herr Ballmann.
Meister Kricks, Schmidt. Der Mond.	Herr Hofmann.
Meister Bullabutäu, Blasebalgmacher. Die Wand.	Herr Hettstedt.
Meister Klipperling, Tischler. Der Löwe.	Herr Elbert.
Meister Lollinger, Leinweber und Meistersänger. Der Brunnen.	Herr Reichert.
Meister Kloß-Georg, Spulenmacher. Thisbe.	Herr Lortzing.
Theoderus, der König.	Herr Kindermann.
Cassandra, die Königin.	Mad. Träge.
Eubulus, der Marschalk.	Herr Stelzer.

4. Sylvia.

Ein Schäferspiel von Christian Fürchtegott Gellert.
(geschrieben um 1750.)

Personen:

Sylvia.	Frl. v. Tennecker.
Galathee.	Dlle. Günther.
Damöt.	Herr Linke.
Myrtill.	Herr Köhler
Monian.	Herr Saalbach.

5. Nathan der Weise.

Dramatisches Gedicht von Lessing.

Personen.

Sultan Saladin.	Herr Stürmer.
Nathan, ein reicher Jude in Jerusalem.	Herr Reger.

6. Egmont.

Trauerspiel von Göthe.

Personen.

Graf Egmont, Prinz von Gaure.	Herr Düringer.
Clärchen, Egmonts Geliebte.	Mad. Dessoir.
Clärchens Mutter.	Dlle. Tell.

7. Wilhelm Tell.

Historisches Schauspiel von Schiller.
(Schillers letztes dramatisches Werk.)

Personen.

Herrmann Geßler, Reichsvoigt in Schwyz und Uri.	Herr Baudius.
Ulrich von Rudenz.	Herr Linke.
Werner Stauffacher, (Landleute aus Schwyz.)	Herr Reger.
Itel Reding, (Landleute aus Schwyz.)	Herr Hofmann.
Hans auf der Mauer, (Landleute aus Schwyz.)	Herr Planer.
Ulrich der Schmidt, (Landleute aus Schwyz.)	Herr Schwarz.
Walter Fürst, (Landleute aus Uri.)	Herr Saalbach.
Wilhelm Tell, (Landleute aus Uri.)	Herr Wollrabe.
Kuoni, der Hirt, (Landleute aus Uri.)	Herr Freyberg.
Werni, der Jäger, (Landleute aus Uri.)	Herr Köhler.
Arnold von Melchthal.	Herr Kindermann.
Bertha von Bruneck, eine reiche Erbin.	Mad. Träge.
Walther, Tells Knabe.	Charl. Reger.
Rudolph der Harras, Geßlers Stallmeister.	Herr Elbert.
Frießhardt, Söldner.	Herr Stelzer.
Geßlersche und Landenbergsche Reiter.	
Landleute. Männer und Weiber aus den Waldstädten.	

Zum Beschluß:

Epilog (gesprochen von Mad. Dessoir) **und Tableau.**

21. Abonnementsvorstellung. **Ende halb 1 Uhr.**

Anhang 8: Bericht über ein historisches Konzert des Riedel-Vereins, , 8. November 1856 (Euterpe, 16. Jg., Nr. 9, September 1856, 166)

Concert in Leipzig.

Am 8. Novbr. führte der Riedel'sche Gesangverein einem zahlreichen Publikum in der Thomaskirche folgende Sachen vor: Altdeutsche Kirchenmusik. a) Preußische Schule. 1. Ehre sei Gott, dem Allerhöchsten. 6stimmiges Weihnachtslied von Johann Stobäus (Uns ist ein Kind geboren.). Dichter: Peter Hagen, Rector zu Kneiphof, Eccard's Freund. — J. Stobäus, 1580—1646, geb. zu Graudenz. Eccard's Lieblingsschüler. Das geistliche Ministerium zu Königsberg nennt ihn 1634 einen „Fundamentaldiscipel des Weiland Ehrenvesten, Achtbaren und kunstreichen Johannis Eccardi, gleichwie dieser ein Fundamentaldiscipel des hochberühmten und vollkundigen Orlandi gewesen." — 1603 Cantor in Kneiphof, 1627 Churfürstl. Durchlaucht in Preußen Capellmeister zu Königsberg. Stobäus' Hauptwerke sind: 1. Cantiones sacrae, 1624. 2. Geistliche Lieder (Choräle), 1634. 3. Preußische Festlieder, 5-, 6- und 8stimmig, 1642 und 1684. — Eine neue Ausgabe von Eccard's und Stobäus' Festliedern ist bei Breitkopf und Härtel unter der Presse. b) Componisten der Mark Brandenburg. 2. Ach Gott, wem soll ich klagen? Melodie und Tonsatz (1605) von Bartholom. Gesius. — B. Gese, 15.. — 1614, zu Müncheberg in der Mittelmark geboren, 1588 in Wittenberg, wo er eine 2—5stimmig gesetzte Passion nach Joh: schrieb; um 1598 Cantor zu Frankfurt v. d. O. c) Süddeusche Componisten. 3. Jesu, dir sei ewig Preis. 4stimmiger Tonsatz für Männerstimmen von Adam Gumpelzhaimer (1609). — A. Gumpelzhaimer 1559—16.., geb. zu Trosberg in Baiern, seit 1587 Cantor an der St. Annenkirche zu Augsburg. d) Obersächsische Componisten. 1. Leipziger Cantoren. 4. Herzlich lieb hab' ich dich, o mein Herr. Melodie (1593) von ?, 4stimmiger Tonsatz von J. H. Schein. Joh. Herm. Schein, 1586 — 1630, Pastorssohn aus Grünhain in Meißen, kam als Discantist in die Dresdener Hofcapelle, 1603 als Alumnus nach Schulpforte, studirte in Leipzig; 1613, 27 Jahr alt, wurde er Nachfolger des berühmten Seth. Calvisius, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig. Schein besaß als Componist eine gründliche, meisterliche Kunstfertigkeit, eine wahrhafte Begeisterung für seinen Beruf und ein frommes, reines Gemüth. Seine Zeitgenossen stellten Schein neben Schütz in Dresden und Samuel Scheidt in Halle, den größten Orgelspieler seiner Zeit, und nannten sie zusammen „die drei großen S." 2. Dresdener Capellmeister. 5. „Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, so er am Stamm des heiligen Kreuzes gesprochen, ganz beweglich gesetzt von Heinrich Schützen, Churf. Sächs. Capellmeister. 1. Chor 5stimmig. 2. Symphonia a 5. 3. Evangelium. 4. Symphonia a 5. 5. Conclusio (Schlußchor.). „H. Schütz, 1585 —1672, zu Kösteritz im Voigtlande geb., Schüler des berühmten Giov. Gabrieli in Venedig, starb 87 Jahre alt zu Dresden als Hofcapellmeister. Aus seinen äußerst zahlreichen Werken seien folgende hervorgehoben: Die Psalmen Davids 8 und mehrstimmig, 1619, Geistl. Gesänge, 1625. — Symphoniae sacrae (heil. Klänge), 3 Theile. 1629, 47 und 50. ꝛc. ꝛc. 6. Jesus neigt sein Haupt und stirbt. Geistliche Melodie von Joh. Wolfg. Franck (1687), 4stimmiger Tonsatz von Arrey von Dommer. Sänger: F. W. Franck, prakt. Arzt in Hamburg, brachte 1679—1686 14 Opern auf die dortige Bühne und versah Elmenhorst's Lieder mit Melodien und bezifferten Baß. Dieselben sind mit Pianofortebegleitung von D. H. Engel bei Breitkopf und Härtel neu erschienen. NB. Die Werke unter 1 und 3 wurden unter Mitwirkung vieler kunstgeübter Dilettanten und Mitglieder anderer verehrl. Gesangvereine ausgeführt, als Arion, Ossian und Zöllnerverein. — Mitgetheilt aus dem reichen, gut zusammengestellten Programme, mit dem Wunsche, daß die künftigen Aufführungen auch auswärts wohnenden Musikfreunden irgendwie vorher bekannt werden möchten.

Leipzig, am Martinstage. Rob. Schaab.