

Das Konzept der Montage als analytische Kategorie. Fanny Hensels Metaphernspiel um „Jugend/Altersschwäche“ in neuem Licht

von Annegret Huber

Mit der Montage hat Beatrix Borchard der musikwissenschaftlichen Biographik ein Konzept zur Diskussion empfohlen, das sich ebenso zur Reflexion des eigenen Schreibens eignet wie zur Analyse der Narrative anderer Autor_innen. In diesem Beitrag soll daher am Beispiel einer der vermutlich meist zitierten Aussagen von Fanny Hensel und diverser Montagekontexte sein analytisches Potential erprobt werden: „... diesem Mangel zufolge sterben meine längeren Sachen in ihrer Jugend an Altersschwäche, ...“^[1]. Dieser Halbsatz aus einem Brief der Komponistin an ihren Bruder wurde weniger wegen des plakativen Wortspiels um „Jugend/Altersschwäche“ als Ausgangspunkt gewählt, sondern weil er sich unmittelbar auf Hensels Kompositionen (ihre „längeren [oder auch kürzeren] Sachen“) im engeren Sinne beziehen lässt und damit – nicht zuletzt durch vielfachen Gebrauch diverser Autor_innen – zur Kernaussage eines umfangreicheren Briefs der Komponistin an ihren Bruder Felix Mendelssohn Bartholdy geriet. Eine auf „Lücken“^[2] basierende Deutung, was Hensel damit gemeint haben könnte (nämlich eine Art negativer „Selbsteinschätzung“^[3]), dürfte spätestens 1996 so geläufig gewesen sein, dass im CD-Booklet einer Einspielung ihrer *Choleramusik* (vulgo: *Oratorium*) – einer ihrer „längeren Sachen“ also – die Interpretation des Autors schon komplett ohne Zitat auskommt, wenn er umstandslos behauptet: „Im Musikalischen ist ein gewisser Mangel an der Aus- und Durchbildung größerer Formen unverkennbar, ein Problem, dessen sich Fanny Hensel sehr wohl bewußt [sic] war.“^[4] Ausgehend von der fast banalen Feststellung, dass Lesarten davon abhängen, was überhaupt zur Lektüre bereit steht, soll im Folgenden das Montierte (der Kernsatz im Rahmen des ganzen Briefs) qualifiziert und dessen Stellung im Gesamtkontext des Briefwechsels erörtert werden. Dabei werden die verfügbaren Briefausgaben ebenso als Montagen analysiert wie weitere De- und Remontagen der Briefstelle in der Forschungsliteratur.

I. Lücken aufspüren

Genau genommen sind auch Briefausgaben nichts anderes als Montagen: Was an Briefen zu einem bestimmten Zeitpunkt verfügbar ist, kann darin berücksichtigt werden; die Chronologie der Datierungen gibt ein Montageprinzip vor. Was vorprogrammierte oder willkürliche Lücken angeht – wenn etwa Briefe nur der einen schreibenden Person veröffentlicht werden oder manche Textstellen von Herausgeber_innen als belanglos erachtet und unbegründet ausgelassen werden –, erweisen sich gedruckte Ausgaben als ungeeignete (und angesichts der technischen Möglichkeiten heute auch nicht mehr zeitgemäße) Publikationsformen. Wenn neu auftauchende Fragestellungen es wünschenswert erscheinen lassen, dass Auslassungen in bereits publizierten Briefen ergänzt werden, oder später auftauchende Briefe nachgereicht werden müssen, dann können diese Lücken nur durch Supplements und mühsam zu verfolgende Verweise geschlossen werden. Das zeitraubende Zusammenlesen der verstreuten Elemente kann zwar Wissenschaftler_innen zugemutet werden; musikbegeisterte Nutzer_innen aber – professionelle Künstler_innen und Liebhaber_innen gleichermaßen –, die insbesondere im Internet sehr verdienstvoll zur Verbreitung von Musikwissen über Komponistinnen beitragen, werden auf das zurückgreifen, was gerade zur Hand ist. Und das ist rund um den eingangs zitierten Halbsatz momentan nicht sehr viel mehr als die ihn unmittelbar umgebende Briefpassage. Daher soll die online unschwer greifbare Publikationsform dieser Festschrift für Beatrix Borchard dazu genutzt werden, differenzierte

und verlässliche Informationen der Internetrecherche zu erschließen. Die weiter unten im Text beschriebene Montage eines wohlbegründeten [Gesamtkontexts](#) (des Halbsatzes und den ihn umgebenden Absatz im Brief sowie des Briefs innerhalb des Briefwechsels) kann im Anhang in größtmöglichem Umfang sowie in Form einer [Tabelle](#) nachvollzogen werden, die allfällige Lücken auch visualisiert. An allererster Stelle muss jedoch die Frage stehen, welcher ‚Gesamt‘-Kontext sich überhaupt aus Briefwechseln ergeben kann, wenn wir doch stets von der Prämisse der Lückenhaftigkeit seiner Darstellung ausgehen müssen. Oder anders gefragt: Nach welchen Kriterien lässt sich der Umfang des relevanten Kontexts dieser Briefstelle ermessen?

a) Befunde zu Fanny Hensels Brief vom 17.02.1835

Fanny Hensel formuliert das Wortspiel um ihre „längeren“ Sachen, die „in ihrer Jugend an Altersschwäche“ stürben, in einem Brief vom [17.02.1835](#) an ihren Bruder Felix Mendelssohn Bartholdy. Bevor sie sich erst gegen Schluss des Briefs Reiseplänen, Berichten über persönliche Bekannte und anderem Geplauder zuwendet, kreist ihr Brief gleich ab dem Beginn ausführlich um das Komponieren und Aufführen sowohl eigener Werke als auch ihres Bruders, denn sie „will einmal erst ordentlich beantworten, was zu beantworten ist“[\[5\]](#):

- Felix Mendelssohn Bartholdy hatte Fanny Hensel offenbar darum gebeten, dass sie ihn im Hinblick auf die Drucklegung einiger seiner Kompositionen berät und manches für ihn [erledigt](#). Sie erörtert die [Auswahl](#) der Stücke und übt an einem [detailliert Kritik](#), um mit einigen grundsätzlichen Überlegungen zu schließen, was sie an seinen [stilistischen Entwicklungen der letzten Zeit für bedenklich](#) hält.
- Sie berichtet ihrem Bruder auch von der [Aufführung](#) eines seiner Werke in Berlin, für die sie zwei Tage zuvor im Rahmen einer ihrer Sonntagsmusiken Sorge getragen hat, und fragt, ob er seinerseits eines der ihren [„einmal spielen lassen“](#) werde.
- Außerdem dankt sie explizit für insgesamt zwei vorangegangene Briefe, wobei ein Grund ihres Dankes Felix Mendelssohn Bartholdys darin geäußerte „ordentliche Kritik“ ihres Streichquartetts darstellt, das sie im Vorjahr zwischen 26. August und 23. Oktober 1834 komponiert hatte.
- Neben ihrem Streichquartett erwähnt sie mit [ihrer Arie](#) „Io d’amor, oh Dio, mi moro“ (HU 279) für Sopran und Klavier bzw. Sopran und Orchester eine zweite „längere Sache“, die sie schon vor dem Eintreffen von Felix Mendelssohn Bartholdys Kritik fertig gestellt habe.
- Erst daran schließt sich jener [Passus](#) an, in dessen unmittelbarem Kontext das in diesem Beitrag thematisierte Wortspiel eine noch zu diskutierende Funktion erfüllt. Dieser Abschnitt bildet das Kernstück des hier Analysierten und wird später unter Punkt 2 als „Montiertes“ untersucht werden.

Ein erster Befund hat also festzuhalten, dass es in den längsten Abschnitten dieses Briefes nicht allein um Fanny Hensels Musik und ihre Eigeneinschätzung geht, sondern gleichermaßen (wenn nicht noch mehr) um jene von Felix Mendelssohn Bartholdy sowie ihr fachliches Urteil darüber. Es handelt sich also um einen Brief, den „ein College an den andern schreibt d h Bemerkungen über Quinten, Rythmus und Stimmenführung, über Auffassung, Contrapunct & caetera Animalia“[\[6\]](#), wie ihn Felix Mendelssohn Bartholdy ein Jahr später in einem Brief sogar ausdrücklich einfordert und Fanny Hensel schon in diesem Brief gut heißt, denn der aktuelle Briefwechsel behandle „vernünftig [...] ordentliche Gegenstände. [Ihr] ist es ganz recht, wenn es dabei bleibt.“[\[7\]](#) Da die Schwester in diesem Collegenbrief zwei ihrer „längeren Werke“ namentlich nennt, könnte sich als Beobachtungszeitraum also jener als ergiebig erweisen, in dem brieflich von beiden die Rede ist: Fanny Hensel hatte das Werk

offenbar [mit ihrem Bruder diskutiert](#), als er im September 1834 in Berlin gewesen war, und ihm eine (leider verschollene) [Abschrift davon nach Weihnachten](#) 1834 übersandt, was sich aus zweien ihrer Briefe vom 04.11.1834 und vom 23./25.12.1834 ergibt. Hensels Arie *Io d'amor, oh Dio, mi moro* (HU 279) hingegen wird lediglich einmal im oben resümierten Brief erwähnt und bietet daher (zumindest im Lichte der derzeit bekannten Briefe) keinen Ansatzpunkt zur Erweiterung des Beobachtungszeitraums. In diesem sollen also Stellen aufgesucht werden, die um dieselben Fragen kreisen, die Fanny Hensel in ihrem Brief vom 17.02.1835 berührt:

- gegenseitige Kompositionskritik an Werken von Fanny Hensel ebenso wie von Felix Mendelssohn Bartholdy. Dadurch sollen die brieflichen Aussagequalitäten differenziert werden.
- Berichte über erweiterte musikbezogene Praxen, die zur Dissemination der Musik der Geschwister durch diese selbst beitragen – wie das Aufführen, Kopieren, Redigieren und Edieren von Kompositionen. So können Einsichten in den Stand der Autorisierung der besprochenen Werke gewonnen werden.

Der durch Erwähnungen von Fanny Hensels Streichquartett als einer „längeren Sache“ definierte Beobachtungszeitraum endet mit einem Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy, den er vermutlich am 27.02.1835 geschrieben hatte: Darin geht er noch einmal [wie abschließend](#) auf Fanny Hensels Brief vom 17.02.1835 ein, wobei er sich erleichtert zeigt, dass sie seine „Kritik [ihres] Quartettos so wenig übel“ nimmt. In den folgenden Briefen treten zunehmend Vorbereitungen für diverse Reisen und anderes thematisch in den Vordergrund.

b) Analyse der Briefeditionen als Montagen

Da Fanny Hensel im bereits besprochenen Collegenbrief nicht mit Details auf Felix Mendelssohn Bartholdys Kritik an ihrem Streichquartett reagiert, tut sich an dieser Stelle eine erste Lücke auf: Ohne genau zu wissen, worauf Fanny Hensel anspielt, wenn sie entgegenhält, Felix Mendelssohn Bartholdy habe „nicht den rechten Punkt über [sie] getroffen oder ausgesprochen“[\[8\]](#), ist eine Interpretation ihrer Selbstreflexion unmöglich. Ganz genau dieser fehlende Brief vom 30.01.1835 aber wurde erst 1997, zwölf Jahre nach seinem Pendant, ediert, und auch das nicht in derselben Briefausgabe, sondern in einem anderen Erstveröffentlichungskontext[\[9\]](#), der so unüblich war, dass Renate Hellwig-Unruh als Verfasserin des thematisch-chronologischen Verzeichnisses der Werke Fanny Hensels sich bemüßigt sah, den Briefausschnitt komplett im Werkkommentar wiederzugeben.[\[10\]](#)

Die [Tabelle](#) veranschaulicht die Editions-geschichte des Briefwechsels: In der linken Spalte sind die Tage im Beobachtungszeitraum festgehalten, an denen die Geschwister Briefe aneinander richteten (mit Ausnahme von zwei fachlichen Anfragen Felix Mendelssohn Bartholdys an Fanny Hensel vom 11.12.1834 und vom 23.12.1834, die sich in Briefen, adressiert an Vater Abraham Mendelssohn Bartholdy und Schwester Rebekka Dirichlet, finden). In den übrigen Spalten ist abgebildet, welche Briefe in welchen Editionen wiedergegeben wurden. Die Achse bildet die Ausgabe von Eva Weissweiler aus dem Jahr 1997, die als einzige explizit den Briefwechsel beider Geschwister darstellen will. (Teil-)Ausgaben der Briefe von Fanny Hensel sind links, derer von Felix Mendelssohn Bartholdy rechts davon wiedergegeben. Dabei wurde Inhaltliches durch einen Farbcode versinnbildlicht: Rot markiert sind Briefe, in denen es um die erwähnten „längeren Sachen“ Fanny Hensels geht, bei Orange werden Kompositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy mit Details zu den Werkstrukturen abgehandelt. (Bezeichnenderweise tauchen diese Erörterungen fast immer im

Zusammenhang mit der Vorbereitung der Drucklegung der besprochenen Stücke auf.) Grün verweist auf Musikaufführungen, bei denen die beiden Geschwister selbst mitwirkten, dabei aber nicht nur eigene Musik, sondern auch die anderer spielten oder dirigierten. Lediglich Grau signalisiert, dass in einem Brief nichts vorkommt, was die hier verfolgte Fragestellung betreffen würde. Dabei fällt auf, dass kein anderer Brief so viele dieser drei relevanten Aspekte abdeckt wie jener von Fanny Hensel am 17.02.1835.

Bemerkenswert ist dabei, dass in Weissweilers Briefwechsellausgabe ausgerechnet jene Briefe fehlen – obwohl diese nach der Hensel-Briefedition von Marcia J. Citron[11] bereits bekannt waren – oder um die Passagen gekürzt wurden, in denen Fanny Hensels „längere Sachen“ erwähnt werden.[12] Darüber hinaus musste Weissweiler 1997 davon ausgehen, dass der „Brief mit der „ordentlichen Kritik““[13] von Felix Mendelssohn Bartholdy „nicht nachgewiesen“[14] sei, obwohl dieser im selben Jahr vom damaligen Leiter des Mendelssohn Archivs in einem Ausstellungskatalog abgedruckt wurde.[15] Es bestand also eine ganz offensichtliche und durch die unterschiedlichen Publikationsorte prolongierte Lücke, die erst 2011 mit dem vierten Band[16] der Ausgabe sämtlicher Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys ein wenig kleiner werden konnte, als darin noch weitere, bisher noch nicht erschlossene Briefe des Komponisten zugänglich wurden. Allerdings ergibt sich daraus nicht der Eindruck eines dialogischen Austauschs der Geschwister: Wiewohl Beatrix Borchard (nach wie vor zu Recht) die Entscheidung kritisiert hatte, allein die Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys ohne die seiner Briefpartner_innen in einer Ausgabe zu vereinen[17], werden die für das Verständnis seiner Briefe relevanten Passagen aus den Gegenstücken seiner Korrespondenz immerhin im Kommentaranhang zitiert; aber es handelt sich eben nur um Auszüge daraus, wobei sich bei dieser Darstellungsmethode kein Anlass bietet, alle Briefe all seiner Briefpartner_innen vollständig zu erfassen.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass Interpretationen des Briefabsatzes mit Fanny Hensels mutmaßlich defätistischer Selbstkritik zunächst auf einer veritablen Lücke beruhen mussten, die aber auch heute – über ein Vierteljahrhundert nach seiner Erstveröffentlichung im Jahr 1985 – aufgrund von überaus nachteiligen Strategien bei der Erschließung von Quellenmaterial noch immer nachwirkt. Dazu kommt, dass Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy nicht nur in ihren „Collegenbriefen“ miteinander fachsimpelten, sondern einander auch in Briefen an andere Familienmitglieder um Rat und Gefälligkeiten baten. Daher wurden in der tabellarischen Übersicht auch zwei Briefe berücksichtigt, die Felix Mendelssohn Bartholdy 11.12.1834 eigentlich an seinen Vater bzw. am 23.12.1834 an seine Schwester Rebecka Dirichlet gesandt hatte. Diese beiden Briefe stehen gewissermaßen symbolisch für eine weitere Lücke, die erst geschlossen werden könnte, wenn neben den Briefen von Rebecka Dirichlet auch jene von Mutter Lea Mendelssohn Bartholdy (und – wenn wir schon dabei sind – aller Sender_innen und Empfänger_innen, die an diesem Netzwerk von „Familienbriefen“ teilhatten) textkritisch ediert vorliegen würden (worauf Cornelia Bartsch[18] immer wieder dringt). Allein diese Quellenlage zeigt schon, dass hier die einzig zielführende Editionsform eine digitale sein kann, weil sie Volltextsuchen und die Vernetzung von Daten erlaubt.

c) Befunde zum Briefwechsel der Geschwister zwischen dem 04.11.1834 und dem 27.02.1835

Im Austausch zwischen den komponierenden Geschwistern tauchen einige Aspekte auf, die geradezu motivartig immer wiederkehren und daher Einblick in eine gewisse Routine bieten.

Musikaufführungen

- Zwei Beschreibungen seiner Düsseldorfer Konzertprogramme gestaltet Felix Mendelssohn Bartholdy in analoger Struktur, indem er gewissermaßen alles in einem einzigen kaum interpunktierten Satz aufzählt, um jeweils mit der fast identischen Frage zu enden „[Sind wir nicht fashionable](#)“ bzw. „[Sind wir nicht sehr classisch?](#)“
- „Fashionable“ und „classisch“ signalisieren darüber hinaus die Teilhabe der beiden Geschwister am aktuellen Diskurs darüber, was an Musik von zeitgenössischen wie jüngst verstorbenen Komponisten das Potential zum Vorbildlichen haben. Vor diesem Hintergrund ist auch die Kritik Fanny Hensels an zwei Trios von [Reißiger und Onslow](#) zu sehen, die sie eigentlich im Hinblick auf eine Aufführung bei ihren Sonntagsmusiken angeschafft hatte, dann aber wohl nicht aufs Programm gesetzt haben dürfte.
- Sowohl [Fanny Hensel](#) als auch [Felix Mendelssohn Bartholdy](#) führen sein *Rondo brillant* op. 29, das erst 1834 frisch im Druck erschienen war, an ihren jeweiligen Wohnorten auf.
- Ebenso studiert Fanny Hensel die [neuesten Lieder ohne Worte](#) von Felix Mendelssohn Bartholdy ([op. 30](#) und [op. 38](#)) ein und führt sie in Berlin auf, als die Drucklegung und Auswahl der Stücke noch bevorsteht bzw. gerade diskutiert wird.
- Und in gleicher Weise fragt Fanny Hensel ihren Bruder in aller Selbstverständlichkeit nach einer Aufführungsmöglichkeit für ihr Streichquartett, als sie ihm kurz vorher eine Abschrift per Post geschickt und selbst daran gedacht hatte, es einmal proben lassen zu wollen.

Ab-/Reinschriften und Drucklegungen

- Fanny Hensel berät ihren Bruder auch im Hinblick auf die Drucklegung mancher Kompositionen; von denen aber manche [tatsächlich gar nicht](#) oder nicht in der beabsichtigten Form veröffentlicht werden – wie z.B. die sogenannten Choralkantaten MWV A 7, MWV A 5 und MWV A 13, die alle erst posthum im Druck erschienen sind, oder die sechs Orgelfugen, die [Thomas Attwood](#) gewidmet werden sollten, aus denen jedoch zuletzt in op. 37 je drei Präludien und Fugen wurden. Eine realisierte Drucklegung ist also nicht unbedingt Kriterium für das ‚Gewicht‘ einer besprochenen Komposition.
- Abschriften gelten ebenso als übliche Form der Weitergabe von auf diesem Wege autorisierten Werken, wenn etwa Felix Mendelssohn Bartholdy Abschriften [von drei Frauenschören](#) bei Fanny Hensel anfordert, die an die Sängerinnen in Musikvereinen weitergeleitet werden sollen.
- Im Zusammenhang mit der Weitergabe von Ab-/Reinschriften Fanny Hensels an ihren Bruder wäre zwar in jedem Fall zu prüfen, wie ihr Bruder nach der postalischen Zusendung damit umgegangen ist (hat er sich tatsächlich um eine Aufführung bemüht oder nicht?) Aber der regelmäßige Austausch von Manuskripten und die stete Diskussion darüber erzeugt ein Kontinuum, in dem eine selbstkritische Reflexion über das kompositorische Tagesgeschäft nicht unbedingt wie eine Zäsur wirkt, in der ein Sinnieren über das eigene Komponieren zu einer grundsätzlichen Bewertung des bereits Geschaffenen werden muss. Eine Aussage in diesem Kontext bildet schlicht und ergreifend ein Stadium im fachlichen Diskurs ab.

Diskussion konkreter kompositorischer Fragestellungen

Die größere Menge der Erörterungen von Musikstrukturen kreist um Kompositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy, was in der Zusammenstellung aller relevanten Briefstellen im Anhang unschwer an der deutlichen Dominanz der Schriftfarbe abzulesen ist, die der

Erwähnung seiner Kompositionen vorbehalten ist. Das bedeutet aber im Umkehrschluss, dass auch eine nicht unerhebliche Menge an Kommentaren von Fanny Hensel stammt. So finden sich neben uneingeschränktem Lob für manche Stücke – so für eine [Fuge](#) und ein *Lied ohne Worte*, das ihr das Urteil „[allerliebste](#)“ abnötigt – konstruktive Lösungsvorschläge für bestimmte Stellen, [die sie von sich aus macht](#) oder die von [ihrem Bruder](#) ausdrücklich erbeten wurden. Dabei würdigt er sehr wohl ihr zielsicheres Gespür, [wenn sie auch ohne seine Nachfrage Stellen aufgedeckt](#), mit denen er [selbst noch nicht zufrieden ist](#).

Durchaus kontrovers wird jedoch die Harmonik verhandelt, wobei deutlich wird, dass die beiden verschiedene Standpunkte vertreten: Wo Felix Mendelssohn Bartholdy – wie später noch ausgeführt werden wird – bei seiner Schwester ein [Übermaß an Originalität](#) diagnostiziert, kritisiert sie [im Detail](#) und [allgemein](#) „[etwas übereinfaches](#) [sic], welches [ihr] [bei ihm] nicht ganz natürlich zu seyn scheint, eine Art von kurzen Rhythmen z.B., die etwas Kindliches, aber auch etwas Kindisches haben“. In dieser Gegenüberstellung liegt eine gewisse Strategie, mit der Fanny Hensel auf die Kritik ihres Bruders an ihrem Streichquartett reagiert. Sie wird weiter unten noch ausführlicher erörtert werden.

II. Analyse des Montierten und seines fehlenden Gegenstücks

Bis hierher handelte es sich beim Gesagten im Wesentlichen um eine Bestandsaufnahme, die ein Szenario von Konventionen entwerfen soll, vor dem die (selbst-)kritischen Äußerungen von Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy in ihren Briefen vom 30.01.1835 bzw. 17.02.1835 sinnvoll interpretiert werden können. Das Folgende bezieht sich im Umgang mit den zentralen Briefstellen auf eine Textsemiotik nach Umberto Eco, der in seinen *Grenzen der Interpretation* [19] fordert, man müsse „im Text nach dem suchen, was er in bezug [sic] auf seine eigene kontextuelle Kohärenz und auf die Signifikationssysteme sagt, auf die er sich bezieht.“ [20] Das Signifikationssystem der Geschwister ist das der Kompositionstheorie, die so gut wie möglich historisch zu differenzieren ist und sich nicht in Schemata der modernen Allgemeinen Musiklehre erschöpfen darf.

Felix Mendelssohn Bartholdys „ordentliche Kritik“ an Fanny Hensels Streichquartett

Felix Mendelssohn Bartholdy bezieht seine „kleine Kritikerbemerkung“ auf die „Schreibart des Ganzen“ als einem Synonym für Form und konkretisiert, dass diese durch einen bestimmten Gebrauch der Modulation „bestimmter“ gestaltet werden müsse. Unter Modulation ist nicht nur „die Kunst, von einer Tonart in eine andere fließend, ungezwungen, zuweilen überraschend u. oft auch unerwartet überzugehen [also] Ausweichung (Modulation) im engern Sinne“ [21] zu verstehen, sondern auch ganz allgemein die „Art u. Weise, mehrere Accorde zu einem musikalischen Satze an einander zu reihen – od. das Fortschreiten einer Harmonie zu einer andern“ [22], was sehr wohl auch beim Kadenzgeschehen zu beobachten ist. Wenn nun Felix Mendelssohn Bartholdy die „Themas und Schlüsse“ anführt, um zu erläutern, was er damit meint, verweist er auf die Stellen, an denen beim Komponieren von tonaler Musik die Gretchenfrage beantwortet werden muss, wie es ein Musikstück mit der Grundtonart hält: Wird eine Tonart am Anfang und am Schluss hinreichend als Tonika befestigt? (Seinen eigenen Choral aus *Ach Gott vom Himmel* [MWV A 13] bezeichnet er deshalb als „[Unthier](#)“, weil es „mit dem fismol Kopf und dem edur Schweif“ daherkommt.) Wenn er nun feststellt, dass die Themen sowohl des ersten Satzes als auch der Romanze (des dritten Satzes) eigentlich „in gar keiner Tonart“ stehen, müssen wir uns fragen, wie er wohl den Anfang des ersten Satzes von Beethovens Klaviersonate A-Dur op. 101 kommentiert hätte:

*Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung.
Allegretto, ma non troppo.*

Sonate N^o 28.

poco ritardando **Tempo I.** *crescendo* *mezzo f*

dimin. *cresc.* *dimin.*

[Ludwig van Beethoven](#), Sonate A-Dur op. 101, 1. Satz (Anfang)
Leipzig, Breitkopf und Härtel (1862-90)

Das Hauptthema beginnt mit einem Quartsextakkord über der Dominante E-Dur, der zwar den Weg zur Tonika weisen könnte, tatsächlich wird aber eine Kadenz in die Grundtonart A-Dur permanent vermieden. Überhaupt wird ein grundständiger Tonika-Akkord in diesem nur 102 Takte langen Satz zum allerersten Mal in Takt 77 erreicht. Von dieser Art eines harmonischen Experiments sind die beanstandeten Stellen in Fanny Hensels Streichquartett weit entfernt. Aber es nimmt nicht wunder, dass sie sich von der Kritik ihres Bruders an Beethovens Spätwerk erinnert fühlt.

Mit der Feststellung, dass der „Schluss des Scherzo, [...] eigentlich in keiner Tonart ist“, geht Felix Mendelssohn Bartholdy von der Prämisse aus, dass musikalische Form dann erkennbar wird, wenn Themen zeitgleich mit harmonischen Ereignissen einhergehen – wenn also der Seitensatz in einem Sonatensatz dadurch bestimmt werden kann, dass mit dem entsprechenden Thema die Kontrasttonart als neue Tonika eintritt oder am Beginn eines Schlussteils – wie etwa im Rondo oder dem Sonatensatz – das Thema des Anfangs wieder in der Grundtonart des Satzes aufgenommen wird. Diese ‚Regel‘ kann aber auch zur Disposition gestellt werden, wozu mit der Klaviersonate F-Dur op. 10/2 ebenfalls ein Beispiel von Beethoven – allerdings nicht aus seiner „letzten Zeit“ – existiert:

The image displays three systems of musical notation for Ludwig van Beethoven's Sonata F-Dur op. 10/2, 1. Satz, Takt 118 ff. The first system shows a piano introduction with a trill. The second system features a piano (pp) section with triplets and a dynamic change to p. The third system continues the piano part with a trill and a dynamic change to p.

[Ludwig van Beethoven](#), Sonate F-Dur op. 10/2, 1. Satz, Takt 118 ff. Leipzig, Breitkopf und Härtel (1862)

Hier wird mit der sogenannten Reprise zunächst der Hauptsatz wieder aufgenommen – allerdings nicht in der Grundtonart F-Dur, sondern weit entfernt in D-Dur. Beethoven geht sogar noch weiter: Er wartet mit der Rückführung nach F-Dur nicht bis zum Ende des Themas, um danach der Rückmodulation einige Zeit zu geben; er bricht das Thema vielmehr in zwei Teile und führt die Grundtonart nach einem recht schnellen harmonischen Wechsel mitten im Thema wieder ein. Grundtonart und Thema treten also nicht simultan ein. Mit dem Schluss ihres Scherzos übertrifft jedoch Fanny Hensel Beethoven an Kühnheit: Sie teilt ihr Thema sogar in fünf Teile und entfernt sich mit dem Eintritt der ersten vier über d-Moll, e-Moll, Cis-Dur und Fis-Dur immer weiter von ihrer Grundtonart d-Moll. Erst nachdem alle fünf Thementeile wieder erschienen sind, wird die Grundtonart c-Moll eher beiläufig wiedergefunden.[\[23\]](#)

Auf der anderen Seite scheint Felix Mendelssohn Bartholdy zu fürchten, dass der allzu häufige Einsatz derselben oder gleichnamigen Tonart, die eben nicht die Grundtonart ist, den Eindruck einer ‚falschen‘ harmonischen ‚Heimat‘ erzeugen könnte, wenn er fast gebetsmühlenartig aufzählt: „aber dann die folgende Cadenz in f-moll, und dann der Anfang

der Achtel in f-moll und dann die Fermate in f-moll, und die Bratsche (so gut sie auch ist) in f-dur“, wo der Satz nach dem Willen seiner Komponistin doch zu Beginn zwischen Es-Dur und c-Moll schwanken soll.

Insgesamt scheint es aber Felix Mendelssohn Bartholdy um eine gewisse ‚Ökonomie‘ im Gebrauch der harmonischen Mittel zu gehen: Ein „[Z]uviel“ an „solche[r] neue[r] oder ungewöhnliche[r] Wendung der Form und Modulation“ könnte nicht nur dazu führen, dass die Gesamtanlage eines Stücks „unbestimmter“ wird und „zerfließt“, sondern auch dazu, dass eine allzu große Vielfalt origineller harmonischer Wendungen verhindert, dass ein spezifischer Gebrauch der Harmonik als Eigenschaft eines Personalstils erkannt wird – also „nie[24] [zur] Manier“ wird. Dieses Wort, das auch Fanny Hensel in ihrer Antwort verwendet, ist nicht zu verwechseln mit unserer heutigen Manieriertheit. „Manier“ ist vielmehr „die einem jeden Künstler eigenthümliche Art und Weise zu arbeiten, [...]. Sie ist in den Künsten das, was in den schönen Wissenschaften der Styl oder die Schreibart ist.“[25]

Fanny Hensels Selbstreflexion im Gefolge der „ordentlichen Kritik“ ihres Bruders

Interessant an der Reaktion Fanny Hensels auf die detailreiche Kritik ihres Bruders an ihrem Streichquartett ist, dass sie auf keine einzige seiner kritischen Anmerkungen eingeht. Sie vermeidet dadurch, dass sie die Beschaffenheit ihrer Komposition verteidigen muss. Diese ist, wie sie ist. Punkt. Die Komponistin wählt vielmehr dieselbe Textstrategie wie ihr Bruder – 1. Kritik an Details eines bestimmten Stücks von ihm, 2. Ableitung des eigenen ästhetischen Standpunkts aus der Detailkritik, 3. Erörterung der Relevanz des Gesagten für den Entwicklungsstand des Personalstils – und bietet dadurch den Gegenentwurf ihrer eigenen wohlbegründeten Ansicht. Wenn also Fanny Hensel „in mehreren Solosachen [von Felix‘] kleinen geistlichen Musiken eine Art von Gewohnheit finde[t], die ich nicht gern Manier nennen möchte, u. nicht recht zu benennen weiß“, bringt sie damit zum Ausdruck, dass sich nicht jeder zur Gewohnheit gewordene Kunstgriff als schätzenswerte Eigenschaft eines Personalstils erweisen muss. Erst danach formuliert sie jenen viel zu oft zitierten Abschnitt ihres Briefs, der nichts anderes ist als die letzte Stufe im gedanklichen Dreischritt: Ausgehend vom Fluchtpunkt Beethoven vergleicht sie ihren eigenen Entwicklungsstand mit dem ihres Bruders, der natürlich nicht anders als unterschiedlich entwickelt sein kann. Nicht mehr und nicht weniger. Dass sich die Komponistin davon nicht entmutigen lässt, belegt auch das Musikzitat[26], mit dem sie diesen Briefabschnitt abschließt:



Offenbar ist sie überzeugt, dass sie mit entsprechender Anstrengung diese Phase ebenfalls überwinden wird. Bezeichnenderweise fehlt dieses Musikzitat in der Ausgabe des Briefwechsels von Eva Weissweiler; auch im Internet finden sich keine Spuren davon. Aber auch in dieser Lücke verschwindet ein bedeutsamer Kontext des Selbstzeugnisses.

Wenn wir nun auch Fanny Hensels Selbstzeugnis daraufhin befragen, „was e[s] in bezug [sic] auf seine eigene kontextuelle Kohärenz und auf die Signifikationssysteme sagt, auf die e[s] sich bezieht“[27], muss zunächst jener Gegenstandsbereich untersucht werden, dem die Metapher „in der Jugend an Altersschwäche zu sterben“ entnommen wurde. Stellen wir uns also vor, dass ein Lebewesen in seiner Jugend an Altersschwäche stürbe. Dann würde man in der Medizin von *Progerie* sprechen: Kinder, die an dieser Krankheit leiden, erreichen mit

einer Lebenserwartung von vierzehn Jahren nicht das Erwachsenenalter, weil ihr Körper Alterungssymptome wie im Greis_innenalter entwickelt, an denen sie schließlich auch wirklich sterben. Demgegenüber beschreibt das Krankheitsbild Altersschwäche im Sinne eines *Marasmus senilis* den körperlichen Abbau von ehemals vollständig entwickelten menschlichen Erwachsenenkörpern. Wird der Bildbereich dieser Metapher auf Kompositionen Fanny Hensels übertragen, müssen wir zweierlei feststellen:

a) Die Opfer der beiden realen Todesursachen unterscheiden sich dadurch, dass sie signifikant unterschiedliche Lebensalter erreicht haben. Wer in seiner Jugend stirbt, wurde nicht alt. Dass alte Leute an Altersschwäche sterben, ist – so hart es klingen mag – nicht weiter verwunderlich. Niemand käme auf die Idee, die Todesursache mit ihrem jugendlichen Alter zu begründen.[\[28\]](#)

b) Die Übertragung dieses Bildes auf Kompositionen Fanny Hensels bedeutet, dass länger konzipierte Kompositionen, die in ihrer Jugend ‚verstorben‘ sind, allenfalls in Form von Skizzen überliefert worden sind – wenn wir überhaupt Kenntnis von ihnen erlangen konnten, weil es sehr naheliegend ist, dass die Komponistin die Spuren gescheiterter Kompositionsversuche vernichtet hat. Wer also Fanny Hensels Metapher auf vollständig ausgearbeitete Werke bezieht, die ein so ‚reifes‘ Alter erreicht haben, dass sie in Abschriften verbreitet und für Aufführungen vorbereitet werden konnten, interpretiert nur die halbe Metapher und liefert damit eine Fehldeutung der ganzen. Wenn Fanny Hensel daher von ihren ‚längeren Sachen‘ spricht, die ‚in ihrer Jugend (!) an Altersschwäche‘ sterben, sagt sie damit nicht, dass ihre längeren Sachen schlecht sind. Sie erklärt nur, warum sie noch nicht so viele längere Sachen vollendet hat.

Wenn wir nun davon ausgehen müssen, dass Fanny Hensel NICHT von der Qualität oder dem Wert ihrer ‚längeren Sachen‘ spricht, müssen wir uns fragen, was sie damit gemeint haben könnte, wenn sie ...

... die Kraft anspricht, ‚die Gedanken gehörig festzuhalten, ihnen die nöthige Consistenz zu geben‘, ... oder die ‚Kraft durch die Weichheit allein bestehn kann u. soll‘, ...

... die ihr ebenso fehle wie ‚ein gewisses Lebensprinzip‘, was wiederum den Grund darstelle, demzufolge sie noch wenig ‚längere Sachen‘ vorzuweisen hat, ...

... weswegen ihr ‚am besten Lieder [gelängen], wozu nur allenfalls ein hübscher Einfall ohne viele Kraft der Durchführung gehört‘.

Zu letzterem ist zunächst festzuhalten, dass ‚Durchführung‘ zu dieser Zeit noch keinen Formteil im Sonatensatz bezeichnet, sondern ‚bei Tonstücken, die keine Fugen sind, die Beibehaltung und die Bearbeitung des Hauptgedankens (Thema‘s) in mehrern Modificationen‘. [\[29\]](#) Oder anders gesagt: Alle strukturellen Anforderungen, die später an den mittleren Teil eines Sonatensatzes herangetragen wurden (wie etwa der Anspruch, dass das, was man gemeinhin motivische Arbeit nennt, ausgerechnet in diesem Mittelteil stattfinden müsse), waren damals noch nicht Bestandteil von Fanny Hensels Signifikationssystem. Wovon Fanny Hensel ausgegangen sein wird, dürfte mit dem konvergieren, was das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* für alle historischen Implikationen des Begriffs in allgemeiner Weise so beschreibt: ‚Jemanden oder etwas durch einen Ort bzw. Raum (hindurch-) führen; in übertragenem Sinn: ein Unternehmen, eine Sache zustande oder zu Ende bringen, ausführen; einen Plan, ein Vorhaben, einen Vorsatz konsequent einhalten, vollenden und verwirklichen.[\[30\]](#) Und das erinnert doch sehr an Fanny

Hensels Feststellung, dass es erheblicher Kraft bedarf, „die Gedanken gehörig festzuhalten“. Die Kraft dazu entsteht jedoch ganz maßgeblich durch Übung – sofern man Gelegenheit dazu hat: Bei Felix Mendelssohn Bartholdys Berufsprofil trägt seine kompositorische Tätigkeit ganz maßgeblich zum Broterwerb bei; wenn er nicht komponiert, verdient er weniger. Zu Fanny Hensels Jobbeschreibung gehört jedoch, nicht zuletzt, sondern ganz maßgeblich, die Führung eines Künstler_innen-Haushalts, der nicht allein um die Musik kreist. Sie muss dabei andere Prioritäten setzen. Das von ihr suggerierte Naheverhältnis von Schreibart und Kraft lässt sich auch zu einem Mangel an Gelegenheit, kompositorische Fertigkeiten zu verfeinern und zu verstetigen, zusammenlesen. Es wäre daher auch denkmöglich, dass sich der Begriff „Lebensprinzip“ nicht allein auf komponierte und in Musikstrukturen verfestigte Gedanken, sondern mit einem gewissen Doppelsinn auch auf das wirkliche Leben bezieht.

Mit der Erwähnung von Liedern, die ihr deswegen am besten gelängen, weil dazu „nur allenfalls ein hübscher Einfall ohne viele Kraft der Durchführung gehört“ trifft Fanny Hensel jedoch eine Unterscheidung, die wieder das kompositorische Handwerk betrifft: Bei Textvertonungen entsteht Zusammenhalt schon allein durch die Struktur des zugrunde gelegten Texts. Der Gang der oben erörterten ‚Modulationen‘ passt sich in der Regel an die Grammatik der Textvorlage an. Bei der „musikalischen Interpunktion“^[31] von reiner Instrumentalmusik hingegen muss Fasslichkeit aus eben dem zwischen den Geschwistern viel diskutierten Gang der ‚Modulation‘ „durch innre Nothwendigkeit“ erzeugt werden – wie Felix Mendelssohn Bartholdy postuliert –, damit bei Experimenten mit musikalischen Formen „der Inhalt sie von selbst zerschlagen“ kann. Es ist jedoch leicht vorstellbar, dass genau aus diesem Grund die Komposition von „längeren Sachen“ der Instrumentalmusik – wie Fanny Hensels Streichquartett eben – eine andere, revisionsreichere und damit mehr Zeit beanspruchende Arbeitsweise erfordert, für die höchstwahrscheinlich in Fanny Hensels Zeitbudget weniger Platz war als in dem ihres Bruders.

Im Hinblick auf das kompositionstheoretische Signifikationssystem der Geschwister ist abschließend festzuhalten, dass einige der in den Briefen verwandten Termini nach dem Zeitraum des Briefwechsels erst im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts konkretisiert und von der Musiktheorie des 20. Jahrhunderts mit systematisierendem Interesse aufgegriffen wurden, wobei sich mit leichten Bedeutungsverschiebungen auch die strukturellen Implikationen verändert haben. Kompositionstheoretische Termini sollten also keinesfalls ohne historische Differenzierung in biographische Narrative übernommen werden.^[32] Inwiefern die Kompositionslehre von Adolph Bernhard Marx als Referenzgröße herangezogen werden kann, bleibt ebenfalls zu erörtern: Die in diesem Ausschnitt des Briefwechsels im Hinblick auf Fanny Hensels Streichquartett diskutierten Probleme handelt Adolph Bernhard Marx im zweiten Band *Die freie Komposition*^[33] und im dritten *Angewandte Kompositionslehre*^[34] seiner insgesamt vierbändigen Kompositionslehre ab. Der zweite Band war zwar schon 1838 erschienen, und es ist nicht auszuschließen, dass die Geschwister im persönlichen Gespräch schon vorher mit dem Autor über Herausforderungen musikalischer Formbildung konferiert hatten. Die zweite Auflage erscheint aber 1842 deutlich „vermehrt und verbessert“^[35] und bereitet darin einige konzeptuelle Neuschöpfungen vor, die im erstmals 1845 erscheinenden dritten Band vertieft werden.^[36] Es ist also fraglich, ob Adolph Bernhard Marx‘ weiter entwickelte Standpunkte der 1840er Jahre der Fachdiskussion der beiden Geschwister aus der Mitte des vorangegangenen Jahrzehnts entsprechen. Abgesehen davon scheint in einigen Halbsätzen in Briefen Felix Mendelssohn Bartholdys an andere Adressat_innen auch ein gewisser Vorbehalt Adolph Bernhard Marx gegenüber anzuklingen.

Auf einer höheren Abstraktionsebene dürfte die Erörterung struktureller Details in den beiden Briefen vom 30.01.1835 und 17.02.1835 jedoch nicht um die ‚Bewertung‘ der Beschaffenheit bestimmter Kompositionen kreisen, sondern vielmehr um die Ausbildung eines wiedererkennbaren Personalstils: Beide Geschwister verwenden den Begriff „Manier“ mit einer Formulierung des Mangels – wenn Felix Mendelssohn Bartholdy konstatiert, so würde es „doch zuviel, und nie Manier“ und Fanny Hensel „eine Art von Gewohnheit [beobachtet], die [sie] nicht gern Manier nennen möchte“ (im Sinne einer profilierten „eigenthümliche[n] Art und Weise zu arbeiten“[\[37\]](#)) –, was darauf verweisen dürfte, dass eine gewisse ‚Stilhöhe‘ sehr wohl erstrebenswert wäre, gleichzeitig aber in den kritisierten Kompositionen nicht erreicht wird. Fanny Hensels Verwendung des Worts „Schreibart“ darf als ein Rekurs auf das Wort „Manier“ interpretiert werden, da dieses nach damaligem Verständnis als Synonym von „Styl oder [...] Schreibart“[\[38\]](#) aufgefasst wird. Sie hätte daher ebenso gut erwidern können, dass es „nicht sowohl die Stilhöhe [sei] an der es fehlt“. Davon ausgehend könnte sich das ebenso fehlende „gewisse Lebensprinzip“ sowohl auf musikalische Gedanken im Sinne von Themen beziehen als auch auf die gedankliche Konzentration, die man im Rahmen der Agenden des täglichen Lebens einer Sache widmen kann.

Diese Lesart kann jedoch nur gelingen, wenn die Transkription der Gesamtausgabe der Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys herangezogen wird: Hier heißt es „nie“[\[39\]](#) Manier, während im Ausstellungskatalog von Hans-Günter Klein „eine“[\[40\]](#) Manier steht. Daraus ergibt sich eine ganz gravierende inhaltliche Verschiebung, wodurch „Manier“ im Sinne von „Manierismus“ verstanden werden kann.[\[41\]](#) Die Abweichung zwischen den beiden Lesarten wird im Kommentar der Gesamtausgabe jedoch nicht erwähnt. Ein Blick auf das Briefautograph zeigt jedoch unmissverständlich, dass die Lesart der Gesamtausgabe – „nie“ – richtig ist:

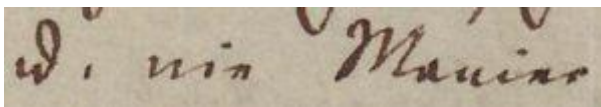


Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv [\[42\]](#)III. Funktionen des Demontierten in Remontagen

Es ist anzuerkennen, dass in jüngerer Literatur über Fanny Hensel immer seltener ausschließlich ihr Brief vom 17.02.1835 ohne Felix Mendelssohn Bartholdys Gegenstück vom 30.01.1835 zitiert wird.[\[43\]](#) Allzu häufig jedoch wird nur jener Absatz aus dem Brief von Fanny Hensel herangezogen, in dem die griffige Wendung um die in ihrer Jugend an Altersschwäche sterbenden längeren Sachen vorkommt; die beiden vorangehenden Abschnitte, in denen der Dreischritt – Detailkritik, Verallgemeinerung, Relevanz des Verallgemeinerten für den Personalstil –, sichtbar wird, mit dem sie ihren entgegengesetzten Standpunkt entwirft, fehlen zumeist. Auch ergibt sich ein bedeutsamer Unterschied daraus, ob in einem Text der Literatur oder Forschung die Briefabschnitte blockweise wiedergegeben werden oder in Form von Teilzitaten in ihren Verwendungskontext eingearbeitet werden. In ersterem Fall gelingt es leicht, die Quelle von ihrer Interpretation durch Verwender_innen zu unterscheiden, in letzterem weniger, da die Quelle als Referenzgröße der Interpretation nicht ‚für sich selbst‘ sprechen kann.

Umberto Eco unterscheidet bei der semiotischen Analyse von Texten drei Interpretationstypen: die Interpretation als einer „Suche nach der *intentio auctoris*, [...] als Suche nach der *intentio operis* und [...] als Aufzwingen der *intentio lectoris*.“[\[44\]](#) Schon allein die Unterscheidung von *intentio auctoris* und *intentio operis* zeigt, dass die Absicht eines Autors oder einer Autorin mit dem, was in einem Text niedergelegt wurde, nicht

notwendigerweise übereinstimmen muss[45]. Gleichzeitig signalisiert Ecos Verwendung des Worts „Aufzwingen“ im Zusammenhang mit der *intentio lectoris*, dass jeder Leser bzw. jede Leserin mögliche Bedeutungen von Texten erst erzeugt. Innerhalb dieses Dreiecks ist also stets die ‚Richtigkeit‘ von Interpretationen zu verhandeln, wobei Umberto Eco einerseits zwischen Interpretation – semantischer wie kritischer – und andererseits dem „Gebrauch“ von Texten unterscheidet[46]: Kritische Interpretationen geben an oder erklären, welche Strukturmerkmale zu der einen oder anderen Interpretation geführt haben, während semantische Interpretationen aktive Zuschreibungen an einen Text durch seine Rezipient_innen darstellen.[47] Im Gegensatz zu Interpretationen beschreibt Umberto Eco den „Gebrauch“ von Texten als „Umgangsweisen [...], die aus einer willkürlichen Intention des Rezipienten, der den Text zum Anlaß eigener Absichten benutzt, resultieren und daher wenig zu einer Explikation textimmanenter Fragen beitragen.“[48] Unabhängig davon, welche „Umgangsweise“ sich bei näherer Betrachtung einer Interpretation herausstellt, ist jedoch stets davon auszugehen, dass „der Adressat [etwas] in bezug [sic] auf seine eigenen Signifikationssysteme und / oder seine eigenen Wünsche, Impulse, Vorlieben in ihm [dem zu interpretierenden Text] findet.“[49] Das in diesem Beitrag unter Punkt 1 und 2 Ausgeführte ist davon nicht auszuschließen, auch wenn dort versucht wird, (kon-)textimmanente Fragen zu klären. Es wird lediglich eine Möglichkeit der kritischen Interpretation (gewissermaßen eine Modellanalyse) vorgeschlagen, wie der zentrale Abschnitt aus Fanny Hensels Brief innerhalb des historischen, kompositionstheoretischen Signifikationssystems zu betrachten sein könnte – wenn er schon herangezogen werden muss, um Aussagen über ihr Komponieren machen zu können. Dass neben diesem Signifikationssystem in unterschiedlichen Verwendungskontexten auch andere denkbar sind, versteht sich von selbst. Um solche zu erörtern, müsste aber erneut ein Beobachtungszeitraum definiert sowie eine Textauswahl argumentiert werden, die mit anderen Signifikationssystemen so abzustimmen sind, dass sich geeignete Ansatzpunkte für weitere kritische Interpretationen bieten.

Die ‚Plots‘ mancher Narrative – wie etwa den der Unterdrückung der Komponistin, der Konkurrenz mit ihrem Bruder oder der Benachteiligung durch den Vater u.v.m. –, bei denen die Montage von Selbstzeugnissen keine geringe Rolle spielt, wurden schon verschiedentlich[50] erörtert. Im Folgenden sollen jedoch die Funktionen des Montierten innerhalb solcher Narrative untersucht werden.

- Beleg

In der eingangs angeführten Feststellung, dernach in Fanny Hensels *Cholera Cantate* im „Musikalischen [...] ein gewisser Mangel an der Aus- und Durchbildung größerer Formen unverkennbar [sei], ein Problem, dessen sich Fanny Hensel sehr wohl bewußt war“[51], lässt lediglich die Verwendung einiger Worte („Mangel“, „größerer Formen“) vermuten, dass hier Fanny Hensels Äußerung zu ihren „längeren Sachen“ als Beleg herangezogen wird, um das zu legitimieren, was der Autor an ihrer nicht näher spezifizierten Musik als ungenügend empfindet. Allerdings führt er unmittelbar anschließend – gleichsam zum Beweis des Gegenteils – zwei Chorsätze von unterschiedlicher Länge daraus an: den sehr elaborierten achtstimmigen „Trauerchor“, in dem das Formproblem seiner Ansicht nach „vorzüglich bewältigt“ wurde, und den nicht einmal 40 Takte langen Chorsatz „Wehe, weh“, bei dem ein allfälliger Mangel „durch den Reichtum der motivischen Erfindung und durch den dramatischen Impetus“ aufgewogen wird.

An demselben kurzen Stück zeigt Eva Weissweiler, wie eine schnelle Folge von mehreren sehr kurzen Themen auch wirklich in einen Chorsatz von kleinerem Umfang mündet.[52] Allerdings kann bei diesem Stück kaum von einer „längeren Sache“ gesprochen werden, die

in ihrer „Jugend an Altersschwäche“ gestorben ist, denn der Chorsatz erfüllt innerhalb des bedeutend längeren Gesamtkontexts der *Cantate* seine wohl kalkulierte dramaturgische Funktion.[\[53\]](#)

Bei beiden Beispielen stehen das Selbstzeugnis der Komponistin und die Werkbetrachtungen von Leser/Leserin in einem wie auch immer gearteten Verhältnis des wechselseitigen Belegs. Allerdings beruht dieses in beiden Fällen auf einem logischen Bruch, wenn der konstatierte Mangel in ersterem nicht untermauert, sondern unbeabsichtigt widerlegt wird, bzw. im letzteren mit einem ungeeigneten Beispiel bestätigt werden soll.

- Widerlegung

In ähnlicher Weise funktioniert die umgekehrte Evidenzstrategie: Da im unmittelbaren Absatzzusammenhang kein konkretes Werk genannt wird und „längere Sachen“ nur unspezifisch angesprochen werden, fühlen sich manche Autor_innen bemüßigt, die Komponistin gegen ihre vermeintliche Selbstkritik in Schutz zu nehmen, indem sie entgegen halten, dass sie doch sehr aner kennenswerte großformatige Werke komponiert hat. Dazu wird mit einer gewissen statistischen Häufung[\[54\]](#) Fanny Hensels posthum als op. 11 veröffentlichtes Klaviertrio zum Gegenbeweis angeführt. Es wäre nun an sich nichts daran auszusetzen, wenn Überlegungen der Komponistin zu ihren „längeren Sachen“ am Beispiel eines solchen durchdacht werden – zumal sie im wie Selbstkritik wirkenden Absatz keines ihrer Werke konkret anspricht. Problematisch ist daran nur, dass das Klaviertrio ca. zwölf Jahre später komponiert wurde, damit eine ganz andere Schaffensphase repräsentiert und höchstwahrscheinlich auch von den Geschwistern ganz anders besprochen wurde.[\[55\]](#) Als Symptom betrachtet scheint diese Praxis des narrativen Zusammenführens von konkreten Kompositionen mit Selbstzeugnissen zur künstlerischen Praxis einerseits und der Unzufriedenheit mit den diese einschränkenden Umständen in der Fanny-Hensel-Literatur sogar recht gebräuchlich zu sein: Es gibt praktisch aus jeder Lebensphase Fanny Hensels Selbstzeugnisse, in denen sie sich über Dinge äußert, die sie als suboptimal empfinden musste. Wenn aber vermeintliche Selbstkritik mit genereller Resignation oder anderen gedämpften Gefühlen ungeachtet der wechselnden Lebens- und Kunstkontexte gleich gesetzt wird – häufig sogar noch unter Aufgabe der Chronologie der Ereignisse –, dann gerät unser Bild von der Komponistinnenpersönlichkeit zu einem statischen Konstrukt, das auch auf die mehr oder weniger differenzierte Betrachtung ihrer Musik abfärbt.

- Motto

Nicht unproblematisch sind auch die auf den ersten Blick recht charmanten Kapitelüberschriften in R. Larry Todds Biographie von Fanny Hensel mit dem Titel *The Other Mendelssohn*[\[56\]](#), die mit einer gewissen Regelmäßigkeit ein Eigenschaftswort mit einem Hauptwort kombinieren, die zusammen auf Originalzitate der Komponistin oder aus ihrem Umfeld anspielen – wie etwa „Fugal Fingers“ auf den Ausruf Lea Mendelssohns bei der Geburt ihrer Erstgeborenen, oder „Musical Ornaments“ auf Abraham Mendelssohns Ermahnung an seine frisch konfirmierte Tochter – und zum Motto für einen im Titel explizit angegebenen Zeitraum werden. Unter „Youthful Decrepitude“ (jugendlicher Altersschwäche) werden also die Jahre 1834-35 (so die Titelergänzung in Klammern) zu einem Kapitel zusammengefasst, und um jeden Zweifel auszuräumen wird nach der Überschrift auch das Zitat angeführt – und zwar so, als ob es sich im Original um einen kompletten Satz handelte, der einen unbestreitbaren Sachverhalt konstatierte.[\[57\]](#) Dieses Kapitel zerfällt wiederum in vier Teile, von denen in nur einem die im besagten Brief erwähnten Kompositionen – das Streichquartett und die Arie – explizit besprochen werden. In den übrigen Teilen geht es –

kaum verwunderlich – um alle anderen Kompositionen, die Fanny Hensel im benannten Zeitraum komponiert hat, aber auch a) um die (insgesamt 13) Sonntagsmusiken des Jahres 1834, bei deren einer die Komponistin mit ihrer *Overture für Orchester* eine ihrer „längeren Sachen“ zur Aufführung brachte und selbst dirigierte, aber ganz besonders b) um Wilhelm Hensels Tätigkeit als Maler in Berlin und c) um eine Reise der Familie Hensel nach Paris aus Gründen der malerischen Profession des Familienvaters, die auf dem Hinweg einen Aufenthalt beim Rheinischen Musikfest in Düsseldorf und einen Erholungsurlaub in Boulogne auf dem Rückweg verband. Lediglich am Ende des Kapitels spielt Altersschwäche noch einmal eine Rolle: Nach der Rückkehr nach Berlin sterben Fanny Hensels Schwiegermutter und einige Zeit später ihr Vater – allerdings nicht in ihrer Jugend. Es ist also nicht ganz einsichtig, warum für dieses Kapitel eine Überschrift gewählt wurde, die zum einen nur mit einem Viertel des Inhalts zu tun hat und zum anderen aus einem verkürzten und aus dem Zusammenhang gerissenen Zitat besteht, das zudem einer tendenziösen Lesart verhaftet ist.

- Transferverluste und -gewinne

„Decrepitude“ – 1987 von Marcia J. Citron als englisches Äquivalent für Altersschwäche empfohlen[58] – liefert auch das Stichwort, um Bedeutungsverschiebungen zu thematisieren, die mit Übersetzungen des Zitats in andere Sprachen einhergehen: Ein professioneller Übersetzer[59] würde in „decrepitude“ ein unangemessen hohes Sprachniveau entdecken, wobei umgangssprachlich viel geläufiger und auf derselben Metapher beruhend die Formulierung „my longer pieces are already dying of old age in their infancy“[60] wäre, wie Camille Naish in ihrer Übersetzung von Françoise Tillards Monographie aus dem Französischen vorschlägt, wo das Wortspiel in ganz genau gleicher Weise und ohne Transferverlust funktioniert: „mes morceaux un peu longs meurent de vieillesse dès leur jeunesse.“[61] Wenn jedoch Altersschwäche als „decrepitude“ übersetzt wird, impliziert dies in unserer Zeit[62] auch etwas Pathologisches, das dem Wort im 19. Jahrhundert noch nicht eigen war.[63] Nicht zuletzt deswegen wirkt auch die Kapitelüberschrift in R. Larry Todds Monographie nicht besonders sachlich.

Bei genauerer Lektüre von englischen Verwendungskontexten sind jedoch noch mehr Bedeutungsverschiebungen zu beobachten, die in den biographischen Narrativen ein gewisses ‚Erzähl‘-Interesse der Autor_innen verraten: Dies beginnt mit musiktheoretischen Termini wie „development“ für „Durchführung“ was zwar in der Formenlehre des 20. Jahrhunderts denselben Binnenteil in dreiteilig gedachten Sonatensätzen meint, tatsächlich aber eine andere Kompositionsstrategie impliziert: Ein ‚Durchführen‘ im allgemeinen Sinne eines ‚Nicht-Verlierens‘ erfordert eine andere Gestaltungsweise als ein Entwickeln von motivischem Material („development“). Die Formulierung „without much strength to develop [an idea]“[64] wirkt dabei viel weniger generalisierend als „without much potential for development“.[65] Deutlicher ist schon der Unterschied zwischen „the compositional skill“[66] für „Schreibart“, was die Beherrschung eines gewissen Handwerks ins Spiel bringt, während „a certain way of composing“[67] eher auf Stilistisches anspielt. Von einem veritablen Transferverlust muss jedoch gesprochen werden, wenn bei Übersetzungen von „Manier“ „mannerism“[68] als Synonym von „manner“ angeboten wird. Wie sehr semantische Akzentverschiebungen durch Synonyme wohl kalkuliert sind, ist nicht immer zu sagen: Matthew Head gibt immerhin offen zu, die Übersetzung von Camille Naish stellenweise „slightly altered“[69] zu haben. Dabei bevorzugt er Synonyme um das Assoziationsfeld „Kraft“, wenn er von „a certain vital force“[70] (anstelle von „a certain approach to life“[71]) oder „I lack sufficient strength to sustain my ideas“[72] (anstelle von „I lack the ability to sustain ideas properly“[73]) schreibt. Der Grund dafür ist recht

offensichtlich: Dadurch soll der Gegensatz zur „Weichheit“ – der eigenen Schreibart ebenso wie der Beethovens in seiner „letzten Zeit“ – deutlicher herausgearbeitet werden, um diese schließlich ganz frei mit Fanny Hensels „female weakness“ zu assoziieren, die sie angeblich selbst heraufbeschwört.[74]

Es ist kaum vorstellbar, dass ein Leser oder eine Leserin ohne gewisse Grundannahmen zum Text mit der Lektüre beginnen kann. Umberto Eco sieht darin sogar eine „Initiative“, die „im Aufstellen einer Vermutung über die *intentio operis*“ besteht, die jedoch „vom Komplex des Textes als einem organischen Ganzen bestätigt werden“[75] muss. Als Mangel vieler Lektüren muss daher wohl festgestellt werden, dass selten genug nach dem ‚Ganzen‘ gefragt wurde, bevor er interpretiert wurde, was bei einem eigentlich dialogisch intendierten Text auch die Frage nach den Montageprinzipien und der Vollständigkeit des Montierten einschließen müsste. Insbesondere Interpretationen von Fanny Hensels Brief vor Bekanntwerden des Gegenstücks ihres Bruders, sollten eigentlich grundsätzlich zurück gewiesen werden. Und auch spätere Auslegungen, die den Brief Felix Mendelssohn Bartholdys berücksichtigen, müssten daraufhin überprüft werden, ob bestehende Lesarten der Reaktion (!) Fanny Hensels unhinterfragt übernommen wurden und welche Funktion dem Brief ihres Bruders im weiteren Interpretationsdiskurs zugemessen wird. Und auch dann bleibt zu bedenken, dass der Briefwechsel der beiden Geschwister aus mehr als nur diesen beiden Briefen besteht. Nur dann kann davon ausgegangen werden, dass ein ‚Text‘ besteht, der die notwendige „Kongruenz“ besitzt, die zum Maßstab für „Vermutungen“ der Leser_innen werden kann, damit „bestimmte voreilige Vermutungen als falsch“[76] verworfen werden können. Ernüchternd bleibt jedoch, dass viele Verwendungskontexte auf historisch undifferenzierte Semantiken mancher Begriffe rekurrieren und die Interpretation der Metapher um „Jugend/Altersschwäche“ ebenso wenig wie der Transferverlust durch Übersetzung und Synonymisierung als Problem erkannt und fertig gedacht wurde. Eine größer angelegte diskursanalytische Untersuchung könnte die Differenzierung von Montagetypen und Interpretationen des Montierten im Sinne Umberto Ecos ermöglichen, dessen Textsemiotik nicht nur zwischen kritischer und semantischer Interpretation von Texten unterscheidet, sondern diesen auch den „Gebrauch“[77] eines Textes gegenüberstellt, womit die Unterordnung des Textes unter die *intentio lectoris* gemeint ist.[78]

Ein Beispiel dafür, wovon die Fanny Hensel-Forschung in einem frühen Stadium methodisch profitiert hätte, bietet Beatrix Borchard mit ihrer Doppelbiographie der Eheleute Amalie und Joseph Joachim[79]: Unter konsequenter Anwendung der Kategorie Montage zeigt sie, wie Primärquellen gleichzeitig erschlossen und in einem biographischen Narrativ interpretiert werden können, ohne dass die kritische Interpretation der Wissenschaftlerin die Quelle mit der ihr eigenen *intentio operis* in seiner Eigenart überschattet oder eine anzunehmende *intentio auctoris* für sich vereinnahmt. Denn das Konzept der Montage zwingt dazu, sich selbst darüber Rechenschaft abzulegen, was wir überhaupt wissen können und was nicht, und sich einzugestehen, dass auch das, was wir über einen Forschungsgegenstand zu wissen meinen, nichts anderes ist als eine ‚Anlagerung‘ an diesen, die ihn darüber hinaus mit seinen (zuweilen tendenziösen) Lesarten zu kontaminieren vermag.

Auguri!

Anhang

A – Lücken zwischen bzw. in den bislang vorliegenden Briefeditionen

Farbcode:

rot – Erwähnungen/Erörterungen von Fanny Hensel Hensels „längeren Sachen“

orange – Diskussionen um Musikstrukturen in Kompositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy

grün – Berichte über Musikaufführungen durch die beiden Geschwister

[grau – für das in diesem Beitrag definierte Auswertungsinteresse unerheblich]

Kommentar: Es sei sicherheitshalber auch an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich darauf hingewiesen, dass es sich bei dieser tabellarischen Darstellung lediglich um eine Montage handelt, die die Lückenbildung in ihrer Chronologie veranschaulichen soll. Erläutert wird diese Visualisierung im Text.

	Weissweiler Portrait 1985	Citron Letters 1987	Weissweiler Briefwechsel 1997	Paul/Carl M-B Briefausgabe Bd. II 6. verm. 1875	Elvers 1984
	Fanny				F
04.11.1834					
14.11.1834					
24.11.1834	30.11. kürzer	↕	Auslassungen		
30.11.1834	24.11.		23./27.12.18	kürzer	
11.12.1834					
23.12.1834					
27.12.1834	kürzer				
02.01.1835					
16.01.1835			Auslassungen & kürzer		
27.01.1835			kürzer		
30.01.1835					
11.02.1835				„Familienbrief“ kürzer	
17.02.1835					
	mit Musikzitat kürzer	mit Musikzitat	ohne Musikzitat kürzer		
27.(?)02.1835					

B – Kompilation der relevanten Briefstellen („Collegenbriefe“)

Legende:

Die Schriftfarbe entspricht dem Farbcode der Tabelle A (s.o.).

Kommentar: Eine verlässliche Ausgabe der Briefe Fanny Hensels ist auch seit der Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy im Jahr 1997 nach wie vor ein Desideratum der Forschung: Krankte die Briefausgabe von Marcia J. Citron daran, dass der Verlag einst wohl weder jemand mit Deutsch als Muttersprache zu den Transkriptionen der Brieforiginale noch professionelle Übersetzer_innen zur Redaktion der zweisprachigen Briefausgabe konsultiert hatte, leidet die nur einsprachige Ausgabe des Briefwechsels von Eva Weissweiler daran, dass mancher Brief, der bei Citron wiedergegeben wird, nicht berücksichtigt wurde oder nicht nachvollziehbare Auslassungen enthält. Darüber wurde bereits an anderer Stelle ausführlich geklagt; Peter Schleuning spricht sogar vom „Elend der beiden Briefausgaben“ [80]. Eine Ausgabe, die die unterschiedlichen Lesarten der beiden Editionen zu einer Kritik zusammenführt, ist längst überfällig. Auch in diesem Beitrag kann eine Lesartenkritik (schon allein in Ermangelung der diversen Manuskripte) nicht geleistet werden. Daher wird für die anschließende Kompilation neben der Gesamtausgabe der Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys im Wesentlichen die Ausgabe von Citron herangezogen, weil sich einige relevante Textstellen bei Weissweiler nicht finden. Lediglich der Brief mit dem in diesem Beitrag zentralen Passus wird nach Weissweiler zitiert, weil darin weniger kommentarwürdige Merkwürdigkeiten bei einigen Schreibweisen auftreten. Erläuternde Informationen zu Briefinhalten, die in den drei Briefausgaben separat in eigenen Kommentarpassagen angeführt werden, wurden nachstehend in eckigen Klammern in den Brieftext eingearbeitet. Dadurch entsteht zwar eine etwas schwierigere Lesbarkeit, die dadurch etwas verbessert wird, dass der Brieftext fett gedruckt wird. Dies wird jedoch dadurch aufgewogen, dass die Informationen nicht von unterschiedlichen Orten mühsam zusammengelesen werden müssen.

NB: Die den einzelnen Briefabschnitten vorangestellten Zahlen – z.B. [3.5.] – sind keine Datumsangaben; sie dienen nur der Orientierung.

26.8.1834 bis 23.10.1834

Fanny Hensel komponierte in diesem Zeitraum ihr Streichquartett (HU 277); Felix Mendelssohn Bartholdy war von Ende August bis Anfang Oktober in Berlin und muss wohl mit Fanny Hensel darüber diskutiert haben. [81]

04.11.1834 – Fanny Hensel an Felix Mendelssohn Bartholdy

[1.1.] **Mein Quartett habe ich fertig gemacht, u. dabei doch Deinen Rath was das Scherzo betraf, nach meinem besten Wissen benutzt. Ich werde es nun diese Woche probiren lassen.** [82]

14.11.1834 – Felix Mendelssohn Bartholdy an Fanny Hensel

[2.1.] **Aber übermorgen muß ich wieder Oberon [Oper von Carl Maria von Weber WeV C. 10] dirigiren, und das Düsseldorfer Orchester hetzen, wie nichts Gutes und gestern war das zweite Concert „Sinfonie [c-Moll op. 2] von [Norbert] Burgmüller (dem jungen), Arie [der Rezia aus Oberon, s.o.] von Dlle. Beutler, Celloconcert von Jul. Rietz (es war die**

Elegie [das Streichsextett f-Moll op. 35 *Èlègie sur la mort d'un objet chéri*] **von** [Bernhard Heinrich] **Romberg cf. Paul**) **dann 2^{ter} Theil: Ouv. aus** [der Oper] **Medea von Cherubini, drei Lieder am Clavier** [gesungen] **von** [Ferdinand von] **Woringen „Bächlein laß dein Rauschen sein“** [op. 3/4] **v. [Friedrich] Curschmann „leise zieht durch“** [op. 19/5] **von mir und Herz mein Herz** [op. 79/2] **v. Beethoven, dann mein es dur Rondo** [brillant für Klavier und Orchester op. 29] ([Julius] **Rietz dirigiterte sehr gut**) **zum Schluß ein verdammtes** [aber nicht bestimmbares] **Duett** [für Sopran und Bass] **von Mercadante – Sind wir nicht fashionable?**[\[83\]](#)

30.11.1834 – Fanny Hensel an Felix Mendelssohn Bartholdy

[3.1.] **Heut den Tag über hatte ich mancherlei Verdrießlichkeiten, u. heut Nachmittag spielte ich 2 Trios durch, die ich mir, in Bezug, auf meine, Sonntag wieder anfangensollenden** [sic] **Musiken hatte geben lassen, von Reißiger u. Onslow. Ich wollte doch gar zu gern einmal etwas Neues bringen, u. das eine Onslowsche Thema hatte mir im Laden gefallen. Es war aber so mattes, lahmes, grundlangweiliges Zeug, daß ich im Durchspielen fast verschimmelte, u. nachher zur Erholung, die Litaney u. meine Lieblingsmotette** [von J. S. Bach]: **Gottes Zeit** [BWV 106], **spielte.**[\[84\]](#)

[3.2.] **23sten Dec.**[\[85\]](#) **Da ich Dir nichts schicke, als mein** [Streich-] **Quartett, so wollte ich es doch nicht ohne Brief schicken, u. da ich vor Weihnachten nichts Vernünftiges schreiben kann, so lasse ich es bis nach Weihnachten liegen.**

25sten. Dabei blieb es denn auch richtig vorgestern. [...] Meine Sendung kommt post festum.[\[86\]](#)

11.12.1934 – Felix Mendelssohn Bartholdy an Vater Abraham mit Bitte an Fanny Hensel

[4.1.] **Da sind aber die Lieder ohne Worte besser, deren ich wieder ein Heft** [1835 veröffentlicht als op. 30] **zusammen habe und herausgeben will; auch 6 Fugen**[\[87\]](#) **will ich herausgeben, und dem alten** [Thomas] **Attwood zueignen, und drei kleine Kirchenmusiken. Da bitte ich Dich nun, Fanny Hensel, um einigen Rath, welche drei ich nehmen soll; [die Choralkantate**[\[88\]](#) **Verleih uns Frieden** [MWV A 11] **muß eine davon sein, nun möchte ich sie aber gern alle drei deutsch und weiß nicht welche zwei andern ich wählen soll, schlage mir doch zwei vor die Du vorziehn würdest, und dann bitte ich um eine Copie meiner beiden Fugen in emoll, derer mit dem Choral** [e-Moll op. 35/1b]



und der: [MWV U 65] **wenn Du sie hast. Das Trio** [möglicherweise das Fragment gebliebene MWV Q 22] **ist leider noch nicht vorgerückt, weil ich zu viel mit dem Oratorium** [*Paulus* op. 36] **zu schaffen habe, dessen zweiter Theil nun losgeht. Entschuldige das nur, es soll doch bald mal fertig werden.**[\[89\]](#)

11.12.1934 – Felix Mendelssohn Bartholdy an Rebecka Dirichlet mit Bitte an Fanny Hensel

[5.1.] **Jetzt Fanny brauch' ich meine drei Nonnenmusiken** [drei Vokalwerke für Frauenchor und Orgel][\[90\]](#), **ich habe sie nicht, und der Casseler Musikverein will sie haben und der Düsseldorfer auch, weil überall die Damen fleißiger kommen, als die Herren; schick mir daher die Abschriften von allen dreien, und antworte auch auf meine Frage wegen der beiden emol Fugen; ich habe nichts von beiden.**[\[91\]](#)

27.12.1834 – Fanny Hensel an Felix Mendelssohn Bartholdy

[6.1.] Und nun habe ich geschwätzt u. geschwätzt, u. die Zeit versäumt in der ich mir Deine neuen Lieder [ohne Worte, 1837 als op. 38 veröffentlicht] einstudieren wollte, um sie morgen in pleno vorzutragen. Sie gefallen mir außerordentlich u. ohne *Aber*, ich halte sie mit für Deine Besten. Die Fugen [aus op. 35] sind vortrefflich, u. die kleine [D-Dur Nr. 2] hat einen sehr schönen Fluß. An der großen [vermutlich f-Moll Nr. 5] gefällt mir der letzte Schluß nicht ganz, es wird da wieder dünn, nachdem es lange vollstimmig gewesen ist, u. auch in der Mitte ist eine Stelle, die mir wie ein Flick[en] scheint, es ist die nach dem p. *cres. f.*, wenn der Baß das Thema in 8^{ten} c dur bringt, u. dann nun von der Oberstimme imitirt wird, wie auch die Folgende Themastelle in f. Sonst ist sie prächtig, u. ich möchte sie schon erst von Dir spielen hören. Die kleine erinnert mich im Character an ein kleines Stück von Dir, welches mir eine Deiner liebsten Compositionen ist, u. trotz aller *Umschwünge*, oder Reforme [sic] oder Kirchenverbesserungen wahrscheinlich bleiben wird, ich müßte dann ein Türke werden, ein rechter Renegat. Ich meine, die kleine Quartettfuge [vermutlich aus op. 81], die mich sehr rührt, wenn ich nur an sie denke, u. an den, der sie schön spielte.[92]

[6.2.] Heut habe ich meinen [sic] Sonntagspublicum Deine neuen Sachen [1837 als *Lieder ohne Worte* op. 38 veröffentlicht] vorgespielt, Publicus war sehr entzückt. Das erste Lied, es dur, hast Du offenbar nur für das Clavier geschrieben, weil Du keine Worte dazu fandest, denn es ist ja ein wirkliches Lied u. sehr schön declamirt, Du hättest aber nur die Verfasser mehrerer von Dir komponirten Lieder, z. B. Egon Ebert, oder [Johann Heinrich] Voß drum angehn sollen, die hätten es Dir gewiß nach Deinem Sinn geschrieben. In dem 2ten Liede [op. 38/2 in c-Moll] bitte ich um Erlaubniß eine Note zu



ändern u. statt: so zu spielen: In diesem Liede ist eine Stelle [Takt 7], die mich jedesmal zwingt zu sagen: sehr hübsch! Es ist der Wiedereintritt ins Thema, der allerliebste ist.[93]

02.01.1835 – Felix Mendelssohn Bartholdy an Fanny Hensel

[7.1.] Ist das nicht schändlich, daß gerade die beiden Stellen die Du in meiner f-moll Fuge [op. 35/5b BWV U 105] als Nähte[94] anführst, die beiden einzigen sind, die ich während des Abschreibens noch ändern mußte, eben weil es in der ersten Aufschrift noch tollere Nähte waren? – und daß ich gewiß die Stellen noch 6mal ändere; und mich quäle, und sie herausgebe, und nach einem Jahre doch wieder selbst finde, daß es Nähte sind?

– O weh mir armen Corydon.[95] Aber eine feine Nase hast Du, dies ist wahr, auch grade die beiden einzigen Stellen so säuberlich herauszufinden, habe ich mich doch selbst beim Einpacken noch dran geärgert. Na, nun mach mal einen Vorschlag wie es besser werden soll, als wohnte ich der Artillerieinspection gegenüber, oder gar drin. Vom piano geht die Naht schon an und dauert richtig bis zum unisono vor der Fermate. Hilf, Cantor. Aber gegen [sic] im zweiten Liede erhebe ich meine Stimme und sage *fi*. Ich habe mirs 3mal vorgespielt mit *g*, und 3mal den Kopf dazu geschüttelt.[96]

16.01.1835 – Fanny Hensel an Felix Mendelssohn Bartholdy

[8.1.] 2[0]sten: Welchen furor [sic] Deine Lieder [ohne Worte] hier machen, das kann ich Dir gar nicht beschreiben, ich spiele sie überall, u. regelmäßig fallen ein Paar Damen

dabei in Ohnmacht. Unter andern in unserm Künstlerkränzchen, wo sie Alle sehr unverständige fanatici parla[] sind, u. Walzer u. Seb. Bach lieben, haben sie mir aufgetragen, Dir schriftlich die Hände zu küssen. Für die eine Stelle in der Fuge [op. 35/5b BWV U 105] will ich Deinem Wunsch gemäß eine Aenderung vorschlagen.[97]

[8.2.] 22sten. Als ich neulich anfangen wollte zu schreiben, kam [Adolph Bernhard] Marx u. blieb sosehr lange, als er fort war, schrieb ich obige 3 Zeilen, da kam ein andrer Besuch, u. dann wars zu spät. Also: könntest Du nicht nach dieser



Stelle [98] mit Uebergehung einer ganzen Zeile gleich ins unisono kommen? Es müßten denn einige Noten geändert werden. Der Schluß dachte ich ließe sich auch leise etwas voller machen.[99]

30.01.1835 – Felix Mendelssohn Bartholdy an Fanny Hensel

[9.1.] Lieber Fenchel Ich habe Dir schon seit vier Tagen schreiben und für das Quartett danken wollen, und kam immer nicht dazu; erst heute geht es. Eben habe ich mirs wieder durchgespielt und danke Dir von Herzen dafür.

Mein Lieblingsstück ist das c Moll Scherzo [der zweite Satz] nach wie vor, doch gefällt mir auch sehr das Thema zur Romanze [dem dritten Satz]. Willst Du mir eine kleine Kritikerbemerkung erlauben, so betrifft sie die Schreibart des Ganzen oder, wenn Du willst, die Form. Ich möchte, daß Du mehr auf eine bestimmte Form, namentlich in der Modulation sähest – wenn solche Form zerschlagen werden kann, ist es freilich gut, aber dann muß der Inhalt sie von selbst zerschlagen, durch innre Nothwendigkeit; ohne das wird das Stück durch solche neue oder ungewöhnliche Wendung der Form und Modulation nur unbestimmter, zerfließt mehr. Ich habe denselben Fehler in manchen neuern Sachen an mir bemerkt, und habe deshalb gut reden, weiß nicht ob ichs besser machen kann. Im ersten Stück [*Adagio ma non troppo*], so lieb mirs sonst ist, hab ich Dirs schon damals in Berlin bemerkt, glaub' ich, doch fällt mirs auch in den andern auf. Um ein Beispiel zu geben, möchte ich nur etwa die Themas und Schlüsse anführen, die sind eigentlich, bis auf das letzte Stück [*Allegro molto vivace*], in gar keiner Tonart, und wenn mir das auch z.B. im ersten nothwendig erscheinen könnte, so wird's doch zuviel, und nie[100] Manier, wens in den anderen auch so kommt. Und Es ist beim ersten Stück nicht etwa der Anfang mit seinem Wanken zwischen es d. und cmol, der das macht, denn der ist schön, aber dann die folgende Cadenz in fmol, und dann der Anfang der Achtel in fmol und dann die Fermate in fmol, und die Bratsche (so gut sie auch ist) in fdur – die ich damit meine. Ebenso der Schluss des Scherzo, der eigentlich in keiner Tonart ist, und der darauf folgende Romanzenanfang ebenfalls, und die Mitte, die hin und her moduliert. Nimms mir nicht übel, Gerelein, und halt mich nicht auch für einen Philister – ich bins nicht und ich glaube ich habe Recht, wenn ich wieder mehr Respect habe vor Form, und ordentlicher Arbeit, und wie sonst die Handwerksausdrücke heißen mögen, als früher. Schick mir nur bald wieder was Nettens, sonst denke ich doch Du schlägst mich als Recensenten todt.[101] [...]

[9.2.] Ach noch eine Bitte und zwar geschäftsmäßig laß mir doch die Partituren meiner Musiken [der Choralkantate] „ach Gott vom Himmel“ (a moll die ich dir mal schickte [BWV A 13] und [die der Choralkantate] „Christe du Lamm“ (f dur) [BWV A 5] wenn

Du dies letztere hast, abschreiben und schicke sie mir *schleunig* her. Eins davon soll herauskommen [Anm: kam aber nie zu Lebzeiten Mendelssohns heraus]. Du hast mir auch nicht geantwortet, welches und welchen. Ach, Gere, und schreib.[102]

Januar 1835

Im Januar 1835 komponierte Fanny Hensel die Arie *Io d'amor, oh Dio, mi moro* (HU 279) für Sopran und Klavier bzw. Sopran und Orchester. Im Manuskript undatiert war die Datierung durch die briefliche Erwähnung der Komposition am 17.02.1835 möglich (s.u.).[103]

11.02.1835 – Felix Mendelssohn Bartholdy an Fanny Hensel

[10.1.] **Morgen Abend ist wieder Concert; folgendermaßen: die gmol Sinfonie von Mozart [KV 550], die Gesangscene [Violinkonzert a-Moll op. 47 *In modo di Scena cantante*] von [Louis] Spohr gespielt von [Wilhelm L.] Lübeck, einem ganz guten Geiger hier, die Arie [der Vitellia „Non più die fiori“] aus [Mozarts Oper] Titus mit obligatem Bassethorn, dann spiele ich zur Veränderung das Concertstück [für Klavier und Orchester f-Moll op. 79] von [Carl Maria von] Weber weil ichs mit Orchester seit dem Delmarschen Wohlthätigkeitsconcerte nicht gehört habe; Im zweiten Theil kommt die Ouverture aus [Luigi Cherubinis Oper] Ali Baba, und zwei andre Nummern daraus, und zum Schluß das Septett [Es-Dur op. 20] von Beethoven, mit Lübeck, Ritz &c. – Sind wir nicht sehr classisch?[104]**

17.02.1835 – Fanny Hensel an Felix Mendelssohn Bartholdy

[11.1.] **Die beiden Stücke, die Du verlangt hast, sind im Begriff abzugehen, das Eine hab ich nur noch nicht vom Notenschreiber zurück.[105]**

[11.2.] **Was nun das Herausgeben betrifft, so wollte ich Dich fragen, ob Du auch nicht vergessen hast: [die Choralkantate] wer nur den lieben Gott läßt walten [MWV A 7], es gefällt mir sehr, u. wenn ich unter den 2 genannten zu wählen hätte, so wäre es [die Choralkantate] Christe du Lamm Gottes [MWV A 5]. Von [der Choralkantate] „ach Gott vom“ [MWV A 13] gefällt mir ganz besonders das erste Stück, u. vorzüglich vom unisono an, wo es sehr ernsthaft u. schön bis nach a dur hinein geht. Die Arie ist wunderlich und schön wie die Worte.[106]**

[11.3.] **Aber das letzte Stück möchte ich Dir stark anfechten. Du mußt nur nicht glauben, daß ich Dir eine retour Kutsche schicke, das ists gewiß und wahrhaftig nicht. Aber das fängt in fis moll an, u. schließt in a moll oder vielmehr in C dur, durch wenige Modulationen hindurch, u. doch glaube ich hätten die Worte da die allergrößte Standhaftigkeit u. ein Beharren im Choral erfordert.**

Wären wir beisammen so würden wir uns leicht darüber verständigen, so bitte ich Dich aber, antworte mir darauf, u. sage mir inwiefern Du vielleicht seit den Paar Jahren, die über die Composition vergangen sind, anderer Meinung geworden bist.[107]

[11.4.] **Die Arie aus [der Choralkantate] „wer nur den lieben Gott“ [MWV A 7] bringt mich darauf, Dir zu sagen, daß ich in mehreren Solosachen Deiner kleinen geistlichen Musiken eine Art von Gewohnheit finde, die ich nicht gern Manier nennen möchte, u. nicht recht zu benennen weiß, nämlich etwas übereinfaches, welches mir Dir nicht ganz natürlich zu seyn scheint, eine Art von kurzen Rhythmen z.B.. die etwas Kindliches,**

aber auch etwas Kindisches haben, u. mir der ganzen Gattung sowohl, als auch Deiner ersten Art die Chöre zu behandeln, nicht ganz angemessen scheint. Ich habe hier vorzüglich die Arie aus der Weihnachtsmusik [der Choralkantate *Vom Himmel hoch* BWV A 10] im Sinn, wo ich mir wohl denken kann, wie Du dazu gekommen bist, aber auch in mehreren andern scheint mir das Prinzip das Nämliche zu seyn. Wenn es Zeit hätte, bis wir uns sehn, so wäre es wohl hübsch, wenn wir die Auswahl zusammen machen könnten, denn ich habe nicht alle die Musiken, die ich nicht besitze, genug im Kopf, um Dir meinen weisen Rath zu ertheilen.[108]

[11.5.] Habe Dank für die ordentliche Kritik meines Quartetts. Wirst Du es einmal spielen lassen?[109]

[...][110]

[11.6.] Die ganze vorige Woche konnte ich Dir nicht schreiben, weil ich sehr fleißig Dein Rondo brillant [für Klavier und Orchester Es-Dur op. 29] einstudirt habe. Dies ist nun gestern, Sonntag Vormittag, mit doppeltem Quartett u. Contrabaßbegleitung vom Stapel gelaufen, unter allgemeinem Beifall, u. ich war toll genug, es, obgleich sehr unwohl, hustend, u. matt wie eine Fliege, zweimal zu spielen, solche Lust hatte ich daran. [111]

[11.7.] Ich habe eine Arie für den Sopran [*Io d'amor, oh Dio, mi moro* (HU 279)] gemacht, die würde Dir in Bezug auf Form u. Modulation besser als mein Quartett gefallen, sie hält sich ziemlich streng, u. zwar hatte ich sie fertig, ehe Du mir darüber schriebst.[112]

[11.8.] Ich habe nachgedacht, wie ich, eigentlich gar nicht excentrische oder hypersentimentale Person zu der weichlichen Schreibart komme? Ich glaube es kommt daher, daß wir grade mit Beethovens letzter Zeit jung waren, u. dessen Art u. Weise wie billig, sehr in uns aufgenommen haben. Sie ist doch gar zu rührend u. eindringlich. Du hast Dich durchgelebt u. durchgeschrieben, u. ich bin drin stecken geblieben, aber ohne die Kraft durch die Weichheit allein bestehn kann u. soll. Daher glaube ich auch, hast Du nicht den rechten Punkt über mich getroffen oder ausgesprochen. Es ist nicht sowohl die Schreibart an der es fehlt, als ein gewisses Lebensprinzip, u. diesem Mangel zufolge sterben meine längeren Sachen in ihrer Jugend an Altersschwäche, es fehlt mir die Kraft, die Gedanken gehörig festzuhalten, ihnen die nöthige Consistenz zu geben. Daher gelingen mir am besten Lieder, wozu nur allenfalls ein hübscher Einfall ohne viele Kraft der Durchführung gehört.[113]



27.(?)02.1835[114] – Felix Mendelssohn Bartholdy an Fanny Hensel

[12.1.] Leider hat die Herausgabe der Kirchenmusiken nicht Zeit bis wir uns sprechen. Aber Du bist auch ein prächtiger Censo[r,] daß Du so behutsam und zimperlich gestehst, Dir gefiele der letzte Choral „Ach Gott vom Himmel“ [BWV A 13] nicht. Das ist eine anerkannte Wahrheit, daß der nichts taugt. Aber bedenke, ich machte ihn in größter Eile um das Stück versprochnermaßen zur Zeit nach Frankfurt zu schicken, und das ist die einzige Rechtfertigung für mein Unthier mit dem fismol Kopf und dem

edur Schweif. Als ich Dir darum schrieb sagte ich mir im Stillen „wenns kommt, machst Du einen andern Schluß ran“ und so ists nicht mehr als billig, daß Du dasselbe in Berlin gesagt hast; wir halten das ja gewöhnlich so.[\[115\]](#)

[12.2.] Auch ist es schön, daß Du mir meine Kritik Deines Quartettos so wenig übel nimmst; bring nur ja die Sopranscene mit, wenn Du hierher ins Land des Weins kommst, Du sollst auch Maitrank dafür kriegen.[\[116\]](#)

Literaturverzeichnis

Adelung, Johann Christoph, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, Bd. 3 M – Scr, Wien 1811 (<http://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/gehezuseite/bsb00009133?page=51>) (eingesehen am 06. Februar 2016).

Bartsch, Cornelia, „Fanny Hensel“, in: Musikvermittlung und Genderforschung: Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentationen, hrsg. von Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Fanny_Hensel#Forschungsbedarf (eingesehen am 07. Februar 2016).

Borchard, Beatrix, Mit Schere und Klebstoff – Montage als biographisches Verfahren, in: *Festschrift Rainer Cadenbach*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Berlin 2004, S. 30-45.

Borchard, Beatrix, Lücken schreiben oder: Montage als biographisches Verfahren, in: *Biographie schreiben*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Göttingen 2003, S. 211-242.

Borchard, Beatrix, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien [u.a.] 2005 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 5).

Büchter-Römer, Ute, *Fanny Mendelssohn-Hensel*, Reinbek bei Hamburg 2001 (= Rowohlt Monographien, 50619).

Cadenbach, Rainer, „Die weichliche Schreibart“, „Beethovens letzte Jahre“ und „ein gewisses Lebensprinzip“: Perspektiven auf Fanny Hensels spätes Streichquartett (1834), in: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy: Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*, hrsg. von Beatrix Borchard, Monika Schwarz-Danuser, Stuttgart 1999, S. 141-164.

Eco, Umberto, *Die Grenzen der Interpretation*, München 1992.

Eco, Umberto, *Quasi dasselbe mit anderen Worten: Über das Übersetzen*, München – Wien 2006.

Elvers, Rudolf, „Durchgerutscht. Einige Bemerkungen zur Ausgabe des Briefwechsels zwischen Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Mendelssohn-Studien XI* (1999), S. 131–143.

Grotjahn, Rebecca, „Die ‚story‘ der unterdrückten Komponistin – ein feministischer Mythos? Anmerkungen zu einigen neuen Publikationen über Fanny Hensel“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 7 (2004), S. 27–45.

Häuser, Johann Ernst, *Musikalisches Lexikon oder Erklärung und Verdeutschung der in der Musik vorkommenden Ausdrücke, Benennungen und Fremdwörter, mit Bezeichnung der Aussprache, in alphabetischer Ordnung. Ein unentbehrliches Hand- und Hülfsbuch für Musiklehrer, Organisten, Cantoren, so wie für angehende Musiker*, Band 1 A-L, Goedsche 1833.

Head, Matthew, „Genre, Romanticism and Female Authorship: Fanny Hensel’s ‚Scottish‘ Sonata in G Minor (1843)“, in: *Nineteenth-Century Music Review* 4 (2007), S. 67-88.

Hellwig-Unruh, Renate, *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Thematisches Verzeichnis der Kompositionen*, Adliswil 2000.

Hensel, Fanny, *The letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. und übers. von Marcia J. Citron, New York 1987.

Hensel, Fanny, *Tagebücher*, hrsg. von Hans-Günter Klein und Rudolf Elvers, Wiesbaden [u.a.] 2002.

Huber, Annegret, Zerschlagen, zerfließen oder erzeugen? Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy im Streit um musikalische Formkonzepte nach „Beethovens letzter Zeit“, in: *Maßstab Beethoven?*, hrsg. von Martina Helmig und Bettina Brand, München 2001, S. 120-144.

Huber, Annegret, „In welcher Form soll man Fanny Hensels *Choleramusik* aufführen?“, in: Rudolf Elvers, Hans-Günter Klein (Hrsg.), *Mendelssohn-Studien. Beiträge zur neueren Kultur- und Wirtschaftsgeschichte* Bd.10, Berlin 1997, S. 227-245.

Huber, Annegret, *Im Sinne des Erfinders. Terminologische Neuschöpfungen von Adolph Bernhard Marx und ihre kompositionstheoretischen Konsequenzen*. Vortrag am 01.03.2013 bei der VII. Weimarer Fachtagung Musiktheorie und Hörerziehung an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (erscheint demnächst unter www.musikgeschichte.at).

Kaufman, Sharon R., Dementia-Near-Death and „Life Itself“, in: *Thinking about Dementia: culture, loss, and the anthropology of senility*, hrsg. von Annette Leibing und Lawrence Cohen, New Brunswick [u.a.] 2006 (= *Studies in medical anthropology*) S. 23-42.

Klein, Hans-Günter, *Das verborgene Band: Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel. Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz zum 150. Todestag der beiden Geschwister 15. Mai bis 12. Juli 1997*, Wiesbaden 1997.

Koch, Heinrich Christoph, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, Leipzig 1807.

Mendelssohn Bartholdy, Felix, *Sämtliche Briefe in 12 Bänden*, hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Bd. 4: August 1834 bis Juni 1836, hrsg. u. komm. von Lucian Schiwietz und Sebastian Schmideler, Kassel [u.a.] 2011.

Schalk, Helge, *Umberto Eco und das Problem der Interpretation: Ästhetik – Semiotik – Textpragmatik*, Würzburg 2000, (Epistemata – Reihe Literaturwissenschaft, 276).

Schleuning, Peter, *Fanny Hensel geb. Mendelssohn. Musikerin der Romantik*, Wien [u.a.] 2007 (= Europäische Komponistinnen, 6).

Schmalzriedt, Siegfried, Artikel Durchführen / Durchführung, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, nach Hans Heinrich Eggebrecht hrsg. von Albrecht Riethmüller, 7. Auslieferung, Stuttgart 1979/80.

Straub, Jürgen, *Handlung, Interpretation, Kritik: Grundzüge einer textwissenschaftlichen Handlungs- und Kulturpsychologie*, Berlin [u.a.] 1999 (Perspektiven der Humanwissenschaften 18).

Venes, Donald (Hrsg.), *Taber's cyclopedic medical dictionary*, 22. Auflage, Philadelphia 2013.

Tillard, Françoise, *Fanny Hensel, née Mendelssohn Bartholdy*, Lyon 2007 (vgl. dies., *Fanny Hensel, musicienne berlinoise au dix-neuvième siècle*, Lille (Lille-thèses) 1993, Mikroreprod. e. Ms. Paris, Univ. 12, Diss., 1992).

Tillard, Françoise, *Fanny Mendelssohn*, übers. von Camille Naish, Portland 1996.

Todd, R. Larry, *Fanny Hensel. The other Mendelssohn*, Oxford [u.a.] 2010.

Weissweiler, Eva, *Fanny Hensel Mendelssohn. Ein Portrait in Briefen*, Frankfurt/Main – Wien [u.a.] 1985 (= Ullstein-Buch 30171: Die Frau in der Literatur).

Weissweiler, Eva (Hrsg.), „Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich“. *Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefwechsel 1821 bis 1846*, Berlin 1997.

Wilson Kimber, Marian, „The ‚Suppression‘ of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography“, in: *19th-Century Music* 26 (2002), Nr. 2, S. 113-129.

Wolf, Helmut, Booklet zur CD *Fanny Hensel: Oratorium – Lili Boulanger: Zwei Psalmen*, CV83.135, Stuttgart 1996.

- [\[1\]](#) Weissweiler, Eva (Hrsg.), *Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich. Fanny und Felix Mendelssohn. Briefwechsel 1821 bis 1846*, Berlin 1997, S. 188.
- [\[2\]](#) Borchard, Beatrix, Lücken schreiben oder: Montage als biographisches Verfahren, in: *Biographie schreiben*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Göttingen 2003, S. 211-242.
- [\[3\]](#) Weissweiler, Eva, *Fanny Hensel Mendelssohn. Ein Portrait in Briefen*, Frankfurt/Main – Wien [u.a.] 1985 (= Ullstein-Buch 30171: Die Frau in der Literatur), S. 203.
- [\[4\]](#) Wolf, Helmut, Booklet zur CD *Fanny Hensel: Oratorium – Lili Boulanger: Zwei Psalmen*, CV83.135, Stuttgart 1996, S. 3-7, hier S. 5.
- [\[5\]](#) Weissweiler, *Briefwechsel*, S. 186.
- [\[6\]](#) Mendelssohn Bartholdy, Felix, *Sämtliche Briefe in 12 Bänden*, hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Bd. 4: August 1834 bis Juni 1836, hrsg. u. komm. von Lucian Schiwietz und Sebastian Schmideler, Kassel [u.a.] 2011, S. 382.
- [\[7\]](#) Weissweiler, *Briefwechsel*, S. 187.

- [8] Weissweiler, *Briefwechsel*, S. 188.
- [9] Klein, Hans-Günter, *Das verborgene Band: Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel*. Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz zum 150. Todestag der beiden Geschwister 15. Mai bis 12. Juli 1997, Wiesbaden 1997, S. 188.
- [10] Hellwig-Unruh, Renate, *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Thematisches Verzeichnis der Kompositionen*, Adliswil 2000.
- [11] Hensel, Fanny, *The letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, hrsg. und übersetzt von Marica J. Citron, New York 1987.
- [12] Die Selektion einer Auswahl von Briefen in Eva Weissweilers Teilausgabe aus dem Jahr 1985 ist zu akzeptieren, weil sie zu einem vergleichsweise frühen Zeitpunkt der Hensel-Forschung lediglich den Anspruch erhebt, dem Titel ihrer Teilausgabe – nämlich *ein Portrait in Briefen* – gerecht zu werden.
- [13] Weissweiler, *Briefwechsel*, S. 187.
- [14] Weissweiler, *Briefwechsel*, S. 448, Anm. 229.
- [15] Klein, *Das verborgene Band*, S. 188.
- [16] Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, s. FN 6.
- [17] Borchard, Beatrix, Mit Schere und Klebstoff – Montage als biographisches Verfahren, in: *Festschrift Rainer Cadenbach*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Berlin 2004, S. 30-45, hier S. 38.
- [18] Bartsch, Cornelia, „Fanny Hensel“, in: *Musikvermittlung und Genderforschung: Musikerinnen-Lexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Fanny_Hensel#Forschungsbedarf (eingesehen am 07. Februar 2016).
- [19] Eco, Umberto, *Die Grenzen der Interpretation*, München 1992.
- [20] Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, S. 35.
- [21] Häuser, Johann Ernst, *Musikalisches Lexikon oder Erklärung und Verdeutschung der in der Musik vorkommenden Ausdrücke, Benennungen und Fremdwörter, mit Bezeichnung der Aussprache, in alphabetischer Ordnung. Ein unentbehrliches Hand- und Hülfsbuch für Musiklehrer, Organisten, Cantoren, so wie für angehende Musiker*, Band 1 A-L, Goedsche 1833, S. 37: Stichworteintrag Ausweichung, Modulation, Modulatio, Transitio: „Die Art u. Weise, mehrere Accorde zu einem musikalischen Satze an einander zu reihen – od. das Fortschreiten einer Harmonie zu einer andern nennt man im weitern Sinne Modulation. Diese Fortschreitungen od. Harmonien=Schritte bestehen nun entweder aus solchen Harmonien, welche in derselben Tonart liegen od. derselben eigenthümlich sind, u. dann heißt die Modulation leitereigene, od. es kommt eine der bisherigen zum Grunde gelegenen Tonart fremdartige Harmonie vor, wo sie leiterfremde od. ausweichende Modulation heißt. Die letzte Art der Modulation, der Uebergang von einer Tonart zu einer andern, d. h. die Kunst, von einer Tonart in eine andere fließend, ungezwungen, zuweilen überraschend u. oft auch unerwartet überzugehen, – ist Ausweichung (Modulation) im engern Sinne, und man versteht im gewöhnlichen Sprachgebrauch häufig bloß unter Ausweichung nur diese letztere Art.“
- [22] Häuser, *Musikalisches Lexikon*, S. 37.
- [23] Huber, Annegret, Zerschlagen, zerfließen oder erzeugen? Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy im Streit um musikalische Formkonzepte nach „Beethovens letzter Zeit“, in: *Maßstab Beethoven?*, hrsg. von Martina Helmig und Bettina Brand, München 2001, S. 120-144.
- [24] „Nie“ heißt das eine Wörtchen (in der Ausgabe sämtlicher Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys aus dem Jahre 2011, S. 156), das andere heißt „eine“ (im

Ausstellungskatalog 1997 von Hans-Günter Klein, S. 188). Die unterschiedliche Transkription der beiden Wörtchen führt leider zu einer ganz gravierenden Bedeutungsverschiebung, die später noch erörtert werden muss.

- [25] Adelung, Johann Christoph, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, Bd. 3 M – Scr, Wien 1811 (<http://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/gehezeuseite/bsb00009133?page=51>) (eingesehen am 06. Februar 2016).
- [26] Das Musikzitat wurde von Rainer Cadenbach in Ludwig van Beethovens Oper Fidelio (2. Akt, 2. Auftritt, aus Nr. 12: Melodram und Duett) nachgewiesen (vgl. Cadenbach, Rainer, „Die weichliche Schreibart“, „Beethovens letzte Jahre“ und „ein gewisses Lebensprinzip“: Perspektiven auf Fanny Hensels spätes Streichquartett (1834), in: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy: Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*, hrsg. von Beatrix Borchard, Monika Schwarz-Danuser, Stuttgart 1999, S. 141-164, hier S. 147).
- [27] Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, S. 35.
- [28] Da, wo ich herkomme, gibt es eine Redensart, die realistischerweise besagt, dass bei Todesfällen infolge von Altersschwäche die Hebamme keine Schuld mehr treffe.
- [29] Häuser, *Musikalisches Lexikon*, S. 128, Stichworteintrag Durchführung: „1) die jedesmalige Nachahmung des Hauptsatzes der Fuge (f. d.) in allen Stimmen; 2) bei Tonstücken, die keine Fugen sind, die Beibehaltung und die Bearbeitung des Hauptgedankens (Thema's) in mehrern Modificationen.“
- [30] Schmalzriedt, Siegfried, Artikel Durchführen / Durchführung, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, nach Hans Heinrich Eggebrecht hrsg. von Albrecht Riethmüller, 7. Auslieferung, Stuttgart 1979/80, hier S. 1.
- [31] Koch, Heinrich Christoph, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*, Leipzig 1807, Stichworteintrag Satz oder Absatz, S. 306: „In Ansehung der Interpunktion oder der Endigungsformel eines melodischen Gliedes, welches einen vollständigen Sinn ausdrückt, äussert sich die Verschiedenheit, daß die Endigungsformel desselben entweder so beschaffen ist, daß sie den höchsten Grad der Ruhe bewirkt, so daß man ordentlicher Weise keinen nachfolgenden Satz der Periode mehr erwartet, oder sie bewirkt einen mindern Grad der Ruhe, und läßt noch einen oder mehrere Sätze erwarten.“
- [32] Nicht zur Nachahmung empfohlen: Büchter-Römer, Ute, *Fanny Mendelssohn-Hensel*, Reinbek bei Hamburg 2001 (= Rowohlts Monographien, 50619), S. 124 ff.
- [33] Marx, Adolph Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Bd. 2 „Die freie Komposition“, Leipzig ¹1838.
- [34] Marx, Adolph Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Bd. 3 „Angewandte Kompositionslehre“, Leipzig ¹1845.
- [35] Adolph Bernhard Marx entwickelte seine Kompositionslehre Zeit seines Lebens immer weiter. Eine Übersicht über alle Auflagen der vier Bände der Kompositionslehre bietet wikisource. Dort können auch die meisten Bände als Digitalisate online eingesehen werden: https://de.wikisource.org/wiki/Adolf_Bernhard_Marx (eingesehen am 12.02.2016).
- [36] Huber, Annegret, *Im Sinne des Erfinders. Terminologische Neuschöpfungen von Adolph Bernhard Marx und ihre kompositionstheoretischen Konsequenzen*. Vortrag am 01.03.2013 bei der VII. Weimarer Fachtagung Musiktheorie und Hörerziehung an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (erscheint demnächst unter www.musikgeschichte.at).
- [37] Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch*.
- [38] Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch*.
- [39] Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, S. 156.

- [40] Klein, *Das verborgene Band*, S. 188.
- [41] Peter Schleuning musste noch von der Lesart „eine Manier“ ausgehen; vgl. Schleuning, Peter, *Fanny Hensel geb. Mendelssohn. Musikerin der Romantik*, Wien [u.a.] 2007 (= Europäische Komponistinnen, 6), S. 166.
- [42] Der ganze Brief ist öffentlich digital anzusehen unter <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001C66000000000>
- [43] Dabei ist in Publikationen vor dem Erscheinen des vierten Bandes der Mendelssohn Bartholdy Briefausgabe im Jahre 2011 die Sinngebung von Hans-Günter Klein im Ausstellungskatalog 1997 zu verfolgen.
- [44] Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, S. 35.
- [45] Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, S. 40.
- [46] Schalk, Helge, *Umberto Eco und das Problem der Interpretation: Ästhetik – Semiotik – Textpragmatik*, Würzburg 2000, (Epistemata – Reihe Literaturwissenschaft, 276), hier S.158.
- [47] Straub, Jürgen, *Handlung, Interpretation, Kritik: Grundzüge einer textwissenschaftlichen Handlungs- und Kulturpsychologie*, Berlin [u.a.] 1999 (Perspektiven der Humanwissenschaften 18), S. 237.
- [48] Schalk, *Umberto Eco*, S. 161.
- [49] Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, S. 35.
- [50] Vgl. Grotjahn, Rebecca, „Die ‚story‘ der unterdrückten Komponistin – ein feministischer Mythos? Anmerkungen zu einigen neuen Publikationen über Fanny Hensel“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 7 (2004), S. 27–45; Wilson Kimber, Marian, „The ‚Suppression‘ of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography“, in: *19th-Century Music* 26 (2002), Nr. 2, S. 113-129.
- [51] Wolf, *Booklet*, S. 5.
- [52] Weissweiler, *Ein Portrait in Briefen*, S. 203.
- [53] Huber, Annegret, In welcher Form soll man Fanny Hensels „Cholera-Musik“ aufführen?, in: Rudolf Elvers, Hans-Günter Klein (Hrsg.), *Mendelssohn-Studien. Beiträge zur neueren Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, Bd.10, Berlin 1997, S. 227-245.
- [54] Als allerjüngstes Beispiel ist die Ankündigung der Sendung *Pasticcio* im Ö1 Radio am Montag, 08. Februar 2016 zu nennen: „Wenn Fanny Hensel gerade angesichts ihres Klaviertrios an ihren Bruder Felix Mendelssohn schreibt, ihre längeren Sachen ‚sterben in ihrer Jugend an Altersschwäche‘ und ‚es fehle ihr an Kraft, die Gedanken gehörig festzuhalten, ihnen die nöthige Consistenz zu geben‘, dann kann man ihr gar nicht laut genug widersprechen.“ Gestaltung: Ulla Pilz <http://oe1.orf.at/programm/427208> (eingesehen am 08. Februar 2016).
- Oder im Kammermusikführer der Villa Musica Rheinland-Pfalz, einer Stiftung der Landesregierung Rheinland-Pfalz mit Beteiligung des SWR „Als Hörer des 20. Jahrhunderts kann man dieses Urteil nicht bestätigen. Das Klaviertrio zeigt seine Komponistin auf der Höhe einer kraftvollen und „konsistenten“ Schreibweise.“ <http://www.kammermusikfuehrer.de/werke/2327> (eingesehen am 11.02.2016).
- [55] Es war nicht Bruder Felix, sondern Bruder Paul, den Fanny Hensel ein paar Tage vor der Uraufführung des Klaviertrios an Rebecka Dirichlets Geburtstag am 11.04.1847 „so davon eingenommen gefunden, wie [sie] es gar nicht erwartet hatte.“ Und „Ende März war Felix auf einen Tag hier“ gewesen, wobei anzunehmen ist, dass auch über das Klaviertrio gesprochen wurde, das ihr in dieser Zeit „sehr zu schaffen“ machte (vgl. Hensel, Fanny, *Tagebücher*, hrsg. von Hans-Günter Klein und Rudolf Elvers, Wiesbaden [u.a.] 2002, S. 296 f.).
- [56] Todd, R. Larry, *Fanny Hensel. The other Mendelssohn*, Oxford [u.a.] 2010.

- [57] Todd, *Fanny Hensel*, S. 173: „My lengthy things die in their your of decrepitude“.
- [58] Hensel, *Letters*, S. 174.
- [59] Hier gebührt dem Diplomübersetzer meines Vertrauens, Christian Flury (Wien) herzlicher Dank für seinen Rat; er genießt mein Vertrauen nicht zuletzt deswegen, weil er als Komponist auch die kompositionstheoretischen Implikationen durchschaut; <http://christianflury.com/pdf/cv/de/cv.pdf> (eingesehen am 11.02.2016).
- [60] Tillard, Françoise, *Fanny Mendelssohn*, übersetzt von Camille Naish, Portland 1996, S. 225.
- [61] Tillard, Françoise, *Fanny Hensel, née Mendelssohn Bartholdy*, Lyon 2007, S. 253.
- [62] So ist „decrepitude“ als Stichworteintrag in medizinischen Wörterbüchern zu finden (vgl. *Taber's cyclopedic medical dictionary*, hrsg. von Donald Venes, 22. Auflage, Philadelphia 2013, hier S. 628 „decrepitude: [...] A state of general feebleness and decline that sometimes accompanies old age; weakness; infirmity.“
- [63] Vgl. Kaufman, Sharon R., Dementia-Near-Death and „Life Itself“, in: *Thinking about Dementia: culture, loss, and the anthropology of senility*, hrsg. von Annette Leibing und Lawrence Cohen, New Brunswick [u.a.] 2006 (= Studies in medical anthropology) S. 23-42, hier S. 25: „Once a synonym for old age, by the late nineteenth century, the term *senility* referred specifically to the weakness and decrepitude that characterize old age, and it gradually gained pathological connotations.“
- [64] Tillard/Naish, *Fanny Mendelssohn*, S. 225.
- [65] Hensel, *Letters*, S. 174.
- [66] Tillard/Naish, *Fanny Mendelssohn*, S. 225.
- [67] Hensel, *Letters*, S. 174.
- [68] Hensel, *Letters*, S. 173, Todd, *Fanny Hensel*, S. 186, und Tillard/Naish, *Fanny Mendelssohn*, S. 225.
- [69] Head, Matthew, „Genre, Romanticism and Female Authorship: Fanny Hensel's ‚Scottish‘ Sonata in G Minor (1843)“, in: *Nineteenth-Century Music Review* 4 (2007) S. 67-88, hier S. 68.
- [70] Head, *Genre, Romanticism and Female Authorship*, S. 67.
- [71] Hensel, *Letters*, S. 174.
- [72] Head, *Genre, Romanticism and Female Authorship*, S. 67 (hier im Einklang mit Naish, beide anders als Citron, vgl. Hensel, *Letters*, S. 174).
- [73] Hensel, *Letters*, S. 174, und Tillard/Naish, *Fanny Mendelssohn*, S. 225.
- [74] Vgl. Head, *Genre, Romanticism and Female Authorship*, S. 68: „Unwilling to concede a specifically compositional deficiency, she nonetheless invoked a notion of female weakness in remarking that ‘thus I succeed best in lieder, where an attractive idea may suffice, without much strength to develop it’“
- [75] Eco, Umberto, *Quasi dasselbe mit anderen Worten: Über das Übersetzen*, München – Wien 2006, S. 49.
- [76] Eco, *Quasi dasselbe mit anderen Worten*, S. 49.
- [77] Schalk, *Umberto Eco*, S. 161.
- [78] Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, S. 47.
- [79] Borchard, Beatrix, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien [u.a.] 2005 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 5).
- [80] Schleuning, *Fanny Hensel*, S. 241. Des Weiteren klagt Weissweiler über Citrons Briefausgabe (in: Weissweiler, *Briefwechsel*, S. 9) und Rudolf Elvers über den von Weissweiler herausgegebenen Briefwechsel (vgl. Elvers, Rudolf, „Durchgerutscht.

Einige Bemerkungen zur Ausgabe des Briefwechsels zwischen Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Mendelssohn-Studien XI* (1999), S. 131–143.

- [81] Hensel, *Letters*, S. 155.
- [82] Hensel, *Letters*, S. 275.
- [83] Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, S. 84. Die Erklärungen [in eckigen Klammern] wurden dort dem Kommentar auf S. 503 entnommen.
- [84] Hensel, *Letters*, S. 479.
- [85] Die lang auseinander liegenden Zwischendatierungen dürfen nicht irritieren: Es handelt sich um eine Art (und nicht den einzigen) Tagebuchbrief, an dem über längere Zeit hinweg geschrieben wurde.
- [86] Hensel, *Letters*, S. 480.
- [87] Es waren schließlich die drei Fugen in op. 37, die zusammen mit drei Präludien Thomas Attwood gewidmet wurden. Davon existierten zum Zeitpunkt des oben angeführten Briefes die Fuge c-Moll MWV W 18 (30. Juli 1834) und die Fuge d-Moll MWV W 13 (29. März 1833).
- [88] Der Begriff Choralkantate ist hier eher deskriptiv zu sehen, weil es sich bei diesen Kompositionen um Choralbearbeitungen für größere Besetzungen handelt. Ob dadurch eine musikalische Gattung konstituiert wird, ist umstritten. Bei Felix Mendelssohn Bartholdy werden die hier als Choralkantaten bezeichneten Werke ebenso wie in der Leipziger Gesamtausgabe seiner Werke Choräle genannt.
- [89] Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, S. 108 (Erklärungen [in eckigen Klammern] laut S. 515).
- [90] Felix Mendelssohn Bartholdy komponierte im Dezember 1830 drei Werke für die Nonnen im Kloster Trinità dei Monti in Rom: *O beata et benedicta* (MWV B 22), *Surrexit pastor / Er ist ein guter Hirte* op. 39 Nr. 3 (MWV B 23) und *Veni Domine / Herr, erhöre uns* op. 39 Nr. 1 (MWV B 24), vgl. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, S. 520.
- [91] Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, S. 117.
- [92] Hensel, *Letters*, S. 483 f. (Erklärungen [in eckigen Klammern] laut S. 168).
- [93] Hensel, *Letters*, S. 484 f. (Erklärungen [in eckigen Klammern] laut S. 168).
- [94] Der Begriff „Naht“ ergibt sich aus der Beschreibung einer Musikstruktur im vorigen Brief als „Flick“-Werk, das natürlich gemäß der Metapher durch Nähte miteinander verbunden werden muss.
- [95] Die Mendelssohn-Briefausgabe verweist bei diesem Zitat um Vergils Figur des Schäfers Corydon auf das Gedicht *Die Weiber von Weinsberg* von Gottfried August Bürger (vgl. S. 523), woraus sich jedoch kein Zusammenhang zu Felix‘ Klage um sein zusammengeflicktes Geisteskind ergibt. Wahrscheinlicher ist, dass der Komponist auf eine Strophe aus einem Studentenlied anspielt, in dem eine Vaterschaft angezweifelt wird: „O weh, mir armen Choridon, o weh! / Man bringt mir einen jungen Sohn, o weh! / Dazu soll ich der Vater sein, / so schlag doch Donner und Wetter drein! O weh! O weh! O weh!“, zit. nach http://www.wengia.ch/fileadmin/wengia_solodorensis/DerWengianer/1890/1890_Der_Wengianer_09.pdf (eingesehen am 06. Februar 2016).
- [96] Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, S. 123 (Erklärungen [in eckigen Klammern] laut S. 522 f.).
- [97] Hensel, *Letters*, S. 486 (Erklärungen [in eckigen Klammern] laut S. 171).
- [98] Dieses Notenbeispiel folgt dem Kommentar der Mendelssohn Brief-Ausgabe (vgl. S. 523), da Citrons Notenbeispiel nur schwer verständlich notiert wurde (vgl. S. 486).
- [99] Hensel, *Letters*, S. 486.

- [\[100\]](#) Bei Klein (*Das verborgene Band*, S. 188): nicht „nie“ Manier, sondern „eine“ Manier.
- [\[101\]](#) Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, S. 155 f. (Erklärungen [in eckigen Klammern] laut S. 539).
- [\[102\]](#) Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, S. 156. (Erklärungen [in eckigen Klammern] laut S. 539).
- [\[103\]](#) Hellwig-Unruh, *Werkverzeichnis*, S. 256.
- [\[104\]](#) Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, S. 167 (Erklärungen [in eckigen Klammern] laut S. 546).
- [\[105\]](#) Weissweiler, *Briefwechsel*, S. 186.
- [\[106\]](#) Weissweiler, *Briefwechsel*, S. 186.
- [\[107\]](#) Weissweiler, *Briefwechsel*, S. 186.
- [\[108\]](#) Weissweiler, *Briefwechsel*, S. 187.
- [\[109\]](#) Weissweiler, *Briefwechsel*, S. 187.
- [\[110\]](#) An dieser Stelle kommt die bereits oben angeführte Feststellung Fanny Hensels zur neuen „collegialen“ Qualität des brieflichen Austauschs: „Weißt Du, ich finde, wir schreiben uns jetzt sehr ordentliche Briefe; vielleicht nicht ganz so lustig, als da ich mit Beckchen zusammensaß, und eine der andern immer zu tollerem Zeuge die Feder aus der Hand nahm, aber vernünftig über ordentliche Gegenstände. Mir ist es ganz recht, wenn es dabei bleibt.“
- [\[111\]](#) Weissweiler, *Briefwechsel*, S. 187.
- [\[112\]](#) Weissweiler, *Briefwechsel*, S. 187.
- [\[113\]](#) Weissweiler, *Briefwechsel*, S. 187 f.
- [\[114\]](#) Der Brief ist eigentlich undatiert; die Datierung erschließt sich aus einem Brief, den Felix am 26.02.1835 an seinen Vater geschrieben und darin angekündigt hatte, am folgenden Tag je einen Brief Lea und Fanny Hensel schreiben zu wollen (vgl. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, S. 553).
- [\[115\]](#) Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, S. 182.
- [\[116\]](#) Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, S. 182.

[< zurück](#)