

Die Rezeption der  
*Messa da Requiem* von Giuseppe Verdi  
im deutschsprachigen Raum  
1874–1878

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde der  
Philosophischen Fakultät  
der  
Julius-Maximilians-Universität Würzburg

vorgelegt von  
Torsten Roeder  
aus Reinbek



Würzburg  
Juni 2017



Sofern nicht anders angegeben, ist dieses Dokument lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 International Public License (CC BY 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Der Verwendung des Universitätssiegels wurde zugestimmt.

Erstgutachter: Prof. Dr. Ulrich Konrad  
Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Haug

Tag des Kolloquiums: 15. Dezember 2017

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
1.1 Ein Konzertabend in Berlin.....	7
1.1.1 Vom »Requiem« zum Requiem	8
1.2 Trauer und nationale Identität.....	10
1.3 Legendenbildungen.....	11
1.3.1 Hans von Bülow	12
1.3.2 Johannes Brahms	13
1.3.3 Cosima Wagner	14
1.3.4 Richard Wagner	14
1.4 Ausgangspunkte für eine Revision.....	15
1.5 Aufbau der Arbeit.....	16
2. Wissenschaftliche Grundlagen.....	19
2.1 Methodische Ansatzpunkte.....	19
2.1.1 Grundlagen der Rezeptionstheorie	19
2.1.2 Besonderheiten der Musikrezeption	22
2.1.3 Chancen und Grenzen	24
2.2 Analytische Ansatzpunkte.....	25
2.2.1 Musikästhetik im deutschsprachigen Raum	25
2.2.2 Diskursstrukturen	26
2.2.3 Rezeption Giuseppe Verdis	30
2.2.4 Rezeption der Messa da Requiem	31
3. Historisches Umfeld.....	33
3.1 Begriffliche Abgrenzung.....	33
3.2 Politische Situation.....	34
3.2.1 Deutsches Reich	36
3.2.2 Österreich-Ungarn	38
3.3 Musikkritik in Fach- und Tagespresse.....	39
3.4 Ästhetik und Historiographie der Musik.....	40
3.4.1 Kirchenmusikalische Restauration	40
3.4.2 Musik als nationale Angelegenheit	47
3.4.3 Verdi-Rezeption	49
4. Das Requiem als musikalische Kunstform.....	51
4.1 Begriff.....	52
4.2 Text und liturgische Form.....	53
4.2.1 Entwicklung des Formulars	53
4.2.2 Propriumstexte	54

4.3 Vertonung.....	56
4.3.1 Theologische Aspekte	56
4.3.2 Traditionslinien	57
4.4 Das Requiem im 19. Jahrhundert.....	58
4.4.1 Entwicklung zum künstlerischen Topos	58
4.4.2 Verselbstständigung der musikalischen Gattung	59
4.4.3 Kanonisierung	62
5. Verdis <i>Messa da Requiem</i> .....	65
5.1 Einordnung in Verdis Schaffen.....	66
5.2 Die Entstehung der <i>Messa da Requiem</i> .....	68
5.2.1 Hintergründe	68
5.2.2 Kompositionsprozess und Revision	71
5.3 Gesamtanlage des Werkes.....	72
5.3.1 Formaler Aufbau	72
5.3.2 Vergleich mit anderen Requiem	75
5.3.3 Spezifische musikalische Mittel	78
6. Quellenkorpus.....	83
6.1 Korpusdefinition.....	84
6.1.1 Notwendige Begrenzungen	84
6.1.2 Quellen am Korpusrand	84
6.2 Verfügbarkeit der Quellen.....	85
6.2.1 Archivsituation	85
6.2.2 Digitale Ressourcen	86
6.2.3 Analog vs. Digital	87
6.3 Erschließung der Quellen.....	89
6.3.1 Erschließungsmethode	89
6.3.2 Erschließungssystematik	90
6.4 Korpusüberblick.....	94
6.4.1 Querschnitt 1: Zeit	95
6.4.2 Querschnitt 2: Raum	97
6.4.3 Querschnitt 3: Textkategorien	103
6.4.4 Querschnitt 4: Autoren	104
6.4.5 Querschnitt 5: Referenzen	105
6.5 Analytischer Zugang.....	107
7. Aufführungsgeschichte.....	109
7.1 Chronik.....	109
7.1.1 1874	110
7.1.2 Erstes Halbjahr 1875	115
7.1.3 Zweites Halbjahr 1875	117
7.1.4 1876	118
7.1.5 1877–1878	120
7.1.6 Ab 1879	120

7.2 Ikonographie.....	121
7.3 Konzertorganisation.....	125
7.3.1 Produktionsträger	126
7.3.2 Wirtschaftlichkeit	128
7.3.3 Veranstaltungskontext	130
7.4 Musikalisches Programm.....	132
7.4.1 Einzelwerk	132
7.4.2 Vorprogramme	133
7.4.3 Großprogramme	134
7.4.4 Arrangements	135
7.4.5 Auszüge	136
7.5 Inszenierung.....	137
7.5.1 Ort	137
7.5.2 Szenerie: Bühnenbild, Dekoration und Kleidung	140
7.5.3 Aufstellung	143
7.5.4 Notenumschläge	144
7.5.5 Sprachen	145
7.5.6 Applausordnung	147
8. Rezeptionsstrukturen.....	149
8.1 Einordnung in den Gattungskanon.....	150
8.1.1 Wolfgang Amadé Mozart: Requiem	150
8.1.2 Gioachino Rossini: Stabat mater und Petite Messe solennelle	152
8.1.3 Luigi Cherubini: Messe de Requiem	154
8.1.4 Hector Berlioz: Grande Messe des Morts	154
8.1.5 Ludwig van Beethoven: Missa solemnis	155
8.1.6 Johannes Brahms: Ein deutsches Requiem	156
8.1.7 Weitere Referenzwerke	157
8.2 Kirchenmusikalische Formvorbilder.....	157
8.2.1 Der Bachstil	159
8.2.2 »Palestrinastil« als Metapher für kirchliche Musik	166
8.2.3 Stilkopie und schöpferischer Wert	170
8.3 Realismus und Tonmalerei.....	171
8.3.1 Malerische Abbildung	172
8.3.2 Klangliche Abbildung	177
8.3.3 Emotionale Abbildung	178
8.4 Kirche und Drama.....	184
8.4.1 Dramatik und Theatralik	185
8.4.2 Kirche und Oper	190
8.4.3 Musik und Andacht	197
8.5 Kunstwerk oder Machwerk?.....	207
8.5.1 Authentizität	207
8.5.2 Reminiszenzen	213
8.5.3 Stil und Mode	219
9. Schlussbetrachtung.....	227

10. Anhang.....	231
10.1 Autorenverzeichnis.....	231
10.1.1 Autoren nach Name	231
10.1.2 Autoren nach Akronym oder Pseudonym	234
10.2 Aufführungsverzeichnis.....	235
11. Quellen.....	239
11.1 Periodika.....	239
11.1.1 Deutschsprachige Periodika mit Musikschwerpunkt	240
11.1.2 Deutschsprachige Periodika ohne Musikschwerpunkt	243
11.1.3 Periodika in anderen Sprachen	252
11.1.4 Zeitungstexte aus der neuesten Zeit	254
11.2 Theaterchroniken.....	254
11.3 Briefe, Tagebücher und Autobiografika.....	258
11.4 Schriften und Handbücher.....	259
11.5 Konzertführer, Programmhefte und Textbücher.....	260
11.6 Notenausgaben.....	261
11.7 Abbildungen.....	263
12. Literatur.....	265

# I. Einleitung

## I.1 Ein Konzertabend in Berlin

Berlin, 11. September 2001. Im DaimlerChrysler Atrium am Potsdamer Platz laufen die Vorbereitungen für ein abendfüllendes Konzert. Zweihundert Mitwirkende wollen am heutigen Dienstagabend die feierliche *Messa da Requiem* von Giuseppe Verdi unter der Leitung von Helmuth Rilling zur Aufführung bringen.

Es ist Verdis einhundertstes Todesjahr. Im Januar brachten sowohl Daniel Barenboim mit der Staatskapelle Berlin als auch Claudio Abbado mit den Berliner Philharmonikern das Werk zu Gehör. Auch Helmuth Rilling hatte es in sein damaliges Programm aufgenommen und mit dem »Festival Chor und Orchester des Europäischen Musikfestes Stuttgart« einstudiert. Das erste große Konzert dieses internationalen Nachwuchsensembles soll ein glanzvoller Abend in der zusammenwachsenden Hauptstadt werden: Die angemessene Umgebung bietet der kürzlich vollendete Palast aus Glas und Terrakotta, ein Bauwerk des Stararchitekten Renzo Piano. Der Eintritt ist nach Anmeldung frei, anschließend ist ein Empfang geplant.<sup>1</sup> Die Zusammenstellung der vier Solisten aus Kanada, USA, Russland und Deutschland spiegelt wie selbstverständlich eine weltumspannende Völkerverständigung nach dem inzwischen mehr als zehn Jahre zurückliegenden Ende des Kalten Krieges.<sup>2</sup>

Nachmittags um kurz vor drei Uhr erreichen erschütternde Meldungen aus New York die deutschen Nachrichtenkanäle. Ein Flugzeug sei in den Südturm des World Trade Centers eingeschlagen, eine riesige Rauchwolke bilde sich über der Stadt. Wenig später folgt die Nachricht von dem Einschlag eines zweiten Flugzeuges in den Nordturm. Die Neuigkeiten verbreiten sich in kürzester Zeit. Ein weiteres Flugzeug schlägt in das Pentagon bei Washington ein. Bald danach kollabieren in New York die getroffenen Türme, ein viertes Flugzeug stürzt in Pennsylvania zu Boden. Der Einsturz der symbolträchtigen Türme wird live um den ganzen Globus übertragen. Durch die koordinierten Anschläge sterben mehrere Tausend Menschen. Der Westen ist kardial getroffen. Fassungslos sieht die Welt auf die unbegreiflichen Bilder.

Unter den Musikern am Potsdamer Platz herrscht größte Verunsicherung. Wäre es angesichts der jüngsten Ereignisse nicht angemessen, den Konzertabend abzusagen? Dies wird ernsthaft erwogen,<sup>3</sup> aber viel Zeit zum Nachdenken bleibt nicht. Man betrachtet die Lage, das Programm, die Musiker, den Ort, man trifft Entscheidungen. Das Konzert soll stattfinden, trotz oder gerade wegen der Ereignisse in New York, aber anders als geplant.

---

1) Vgl. *Der Tagesspiegel*, 05.09.2001.

2) Das Ensemble bestand aus Measha Brueggergosman (Sopran, als Ersatz für Karine Babajanyan), Birgit Remmert (Mezzosopran), Stephen O'Mara (Tenor) und Michail Schelomanski (Bass).

3) Vgl. Hans-Jörg von Jena, *Die Welt*, 13.09.2001.

Um 20 Uhr haben sich mehr als achthundert Menschen im Atrium versammelt. Manfred Gentz, Finanzvorstand der DaimlerChrysler AG, spricht zu dem zahlreich erschienenen Publikum. Das internationale Ensemble und die Kraft der Musik solle dem Terrorismus entgegengesetzt werden. »Die Welt gerät durcheinander – und genau das wollen die Terroristen. Wir sollten das nicht zulassen.«<sup>4</sup> Der Empfang falle aus, auf den Applaus möge man bitte verzichten. »Vielleicht sollten wir einfach nur schweigen«, meint Gentz.<sup>5</sup> Dirigent Rilling findet eine andere Begründung: »Heute nicht zu spielen, hieße das Prinzip der Versöhnung aufzugeben.«<sup>6</sup> Das Stück werde dem Anlass ja gerecht, allerdings würden einige Teile nicht gespielt, nämlich der erste Teil des *Dies irae* und das »so fröhliche« *Sanctus*.<sup>7</sup> Rilling spricht den zwanzig US-amerikanischen Mitwirkenden seine Anerkennung für ihre Beteiligung aus.

Die Aufführung gelingt und entfaltet ihre Wirkung. Nach dem Schlussakkord herrscht minutenlanges Schweigen. Still verlässt das Publikum das Atrium, während unter den Musikern hier und da die Tränen fließen. Das »Requiem« ist tatsächlich zu einem Requiem geworden.<sup>8</sup>

### 1.1.1 Vom »Requiem« zum Requiem

Mit diesem Ausgang hatte niemand rechnen können. Die Aufführung der *Messa da Requiem* am 11. September sollte eigentlich ein gesellschaftliches Ereignis werden: Die noble Aura der klassischen Musik sollte unbeschwert den nagelneuen, lichtdurchfluteten Repräsentationsbau des Weltkonzerns erfüllen dürfen, welcher just auf dem Gelände des ehemaligen Eisernen Vorhangs errichtet worden war. Für ein sakrales Grundrauschen sorgte die Information, dass der Grundriss des Atriums die gleichen Maße wie das Mittelschiff von Notre-Dame de Paris habe. Dazu Empfang und freier Eintritt. Was hätte in der optimistischen Grundstimmung des neuen Jahrtausends passender sein können?

Die fatalen Ereignisse in New York brachten dieses Konzept gründlich durcheinander. Der Abend war schließlich nicht als Trauerfeier geplant worden und außer Verdi selbst gab es niemanden, dem man mit dieser Aufführung ausdrücklich hätte gedenken wollen. Üblicherweise steht in Requiem-Konzerten – außerhalb von Liturgie und Gedenkfeiern – das Kunstereignis in Verbindung mit einer allgemein menschlichen Botschaft im Vordergrund, während es dem Zuhörer individuell überlassen bleibt, die Inhalte der Totenmesse spirituell aufzugreifen. Doch da stand es plötzlich im Raum: Tausende Opfer in dem wichtigsten verbündeten Land, getötet durch einen perfiden terroristischen Angriff. An diesem Tag wurde das Requiem »vom autonomen Meisterwerk zur realen Trauerfeier«,

---

4) »F. H.«, *Der Tagesspiegel*, 12.09.2001.

5) Christiane Tewinkel, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.09.2001.

6) »F. H.«, *Der Tagesspiegel*, 12.09.2001.

7) Hartmut Regitz, *Stuttgarter Nachrichten*, 13.09.2001.

8) Vgl. Christiane Tewinkel, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.09.2001.



so der Referent des *Tagespiegels*.<sup>9</sup> »Aber kann man daraus eine Totenmesse machen? Aus dem Atrium einen Andachtsraum?«<sup>10</sup> fragte Christiane Tewinkel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*.

An diesem Tag war kaum ein anderes musikalisches Genre angemessener als eine Totenmesse. Dennoch bestand das Bedürfnis, das Programm zu erklären und zu modifizieren. Offenbar stand das »Verdi-Requiem« mit anderen Erwartungen in Verbindung, als es für ein Totengedenken angemessen gewesen wäre. Natürlich betraf das auch den Rahmen der Veranstaltung: Das gesellschaftliche Ritual mit Applaus und Empfang wurde kassiert, um die Abendveranstaltung nicht als völlig deplatziertes, unsensibles Amüsement wirken zu lassen. Die drastischsten Veränderungen jedoch wurden an Verdis Musik vorgenommen: Hier strich man zwei Werkteile, die angesichts des aktuellen Anlasses unangemessen erschienen: das gewaltige *Dies irae, dies illa* und das jubelnde *Sanctus*.

Beide Teile wären in einer klassischen Totenmesse unverzichtbar gewesen. Das *Dies irae* konfrontiert den Menschen am Tag des Jüngsten Gerichts retrospektiv mit seinem eigenen Leben. Das *Sanctus*, bei Verdi in einem Stück mit *Hosanna* und *Benedictus*, ruft gleichermaßen huldigend, bittend und jubelnd Gott an. Theologisch gesehen richten sich beide Teile also nicht auf weltliche Ereignisse, sondern ausschließlich auf den Menschen vor Gott. Fürchtete man dennoch, dass die Texte und die Musik zu wörtlich, zu bildlich verstanden werden könnten? Der Text des *Dies irae* erzählt vom Tag des Zornes, an dem sich die Welt in Glut und Asche auflöse. Erschien dieser Text in Verbindung mit Verdis aufwühlender, szenischer Musik als allzu starker Verweis auf die fürchterlichen Bilder, die ein Großteil der Bevölkerung an diesem Tag machtlos ansehen musste? (Eine Parallele zum Zweiten Vatikanum, infolge dessen das *Dies irae* aus der regulären Liturgie gestrichen wurde, tut sich auf: Das Bild eines zornigen Gottes war nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges unhaltbar geworden.) Das *Sanctus* preist den Glanz Gottes im Himmel und auf Erden; erschien Verdis Musik hier zu fröhlich, zu naiv angesichts des aktuellen irdischen Schreckens?<sup>11</sup>

Im Mittelpunkt der Überlegungen zum Umgang mit Verdis *Messa da Requiem*, in diesem Fall in einer extremen, äußerlich bedingten Situation der Aufführungsgeschichte, stand hier die Frage nach der angemessenen Form musikalischer Trauer. Wäre eine Aufführung mit *Dies irae* und *Sanctus* nicht ebenso denkbar gewesen? Erscheint dies im Nachhinein, im Hinblick auf eine dadurch ermöglichte Debatte über die Inhalte des Werkes, nicht sogar attraktiv? Die reflexartig gefällte, im unmittelbaren Angesicht der

9) »F. H.«, *Der Tagespiegel*, 12.09.2001.

10) Christiane Tewinkel, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.09.2001.

11) »Nach dem Jubel des »Sanctus« allerdings war niemand[em] zumute an diesem Tage, an dem die alte Theodizee-Frage sich in ihrer ganzen Unbeantwortbarkeit aufdrängte: Wie kann Gott, wenn es ihn gibt, soviel Leid und Grauen zulassen? Rilling ließ es für diesmal weg.« – Hans-Jörg von Jena, *Die Welt*, 13.09.2001.

schockierenden Ereignisse in New York vollkommen nachvollziehbare Entscheidung, diese Widersprüche durch eine Kürzung des Werkes auszublenden, offenbart eine tief sitzende Angst vor den musikalischen Inhalten und den möglichen theologischen Implikationen. Andernorts, etwa in London oder Mailand, wo die *Messa da Requiem* ebenfalls auf dem aktuellen Programm stand, verfuhr man anders: Dort spielte man sie vollständig.<sup>12</sup>

Die Berliner Ereignisse weisen nicht nur auf die Vorsicht im Hinblick auf politische Korrektheit hin, die in Deutschland vielleicht besonders ausgeprägt sein mag. Sie zeigt, dass Verdis *Messa da Requiem* Widersprüche in sich trägt: Das Werk wühlt auf, erschreckt, weint, klagt – und es jubelt, entgegen einem Bedürfnis nach stiller, gemessener, introvertierter Trauer, wie man es vielleicht am besten in Johannes Brahms' *Ein Deutsches Requiem* erfüllt weiß. In seiner ungehemmten Emotionalität stellt es sich einem tief verwurzelten emotionalen Verhaltenskodex entgegen, dessen Urgründe in enger Verbindung mit der Musikgeschichte stehen.

## 1.2 Trauer und nationale Identität

Doch nicht nur Widersprüche vereint das Werk, sondern es spielt auch für die nationale Identitätsfindung eine bedeutende Rolle. »Verdi hat allerdings kein Requiem nach deutscher Art geschaffen«,<sup>13</sup> befand August Guckeisen, ein Referent des *Musikalischen Wochenblattes*, nachdem er im Dezember 1876 der reichsdeutschen Erstaufführung der *Messa da Requiem* in Köln beigewohnt hatte. Ein »Requiem nach deutscher Art« – gab es so etwas überhaupt? Zumindest, so darf man vermuten, existierte eine ziemlich genaue Vorstellung von der »deutschen Art«, genauer noch: die Idee einer als spezifisch »deutsch« attribuierten Ästhetik der musikalischen Trauer.

Die darin vorausgesetzte Weltgliederung in etwas »Deutsches« und etwas »Nichtdeutsches« – allgemeiner formuliert: in etwas Eigenes und etwas Anderes – war zum einen ein typisches Merkmal der Ästhetik des Nationalstaatszeitalters, in dem sich die zuvor eher sprachlich gruppierten Identitäten nun stärker unter dem Dach des jeweiligen Staatsüberbaus formierten. National motivierte Selbstfindung – das Eigene zu definieren, und sei es an Ausgrenzung des Fremden – fungiert insofern als Schlüssel zum europäischen 19. Jahrhundert.

Besonders tiefgreifende Momente der Selbstbestimmung erreicht eine Kultur, wenn es um die Frage nach dem Leben und dem Tod geht. Die Gedenkkultur des 19. Jahrhunderts hinterließ ihre bis in die Gegenwart erlebbaren Spuren in architektonischer, malerischer, literarischer und musikalischer Form. Möchte man sich mit der Frage beschäftigen, ob es

12) Vgl. *La Repubblica*, 20.09.2001 (zur Mailänder Aufführung) und *Il Corriere della Sera*, 15.09.2001 (zur Londoner Aufführung).

13) August Guckeisen, *MWbl*, 10.03.1876.

ein »Requiem nach deutscher Art« gab und wie dieses ausgesehen haben mag, schwingt dabei auch die Frage mit: Wie trauerte man eigentlich anständig? Wie taten es die anderen? Und wenn es die anderen auf ihre Art taten, wie bewertete man dies?

Eine Untersuchung der deutschsprachigen Rezeptionsgeschichte der *Messa da Requiem* bietet die Chance, die unterschiedlichen Blickwinkel auf ein Werk zu dokumentieren, das zum einen in mehrfacher Hinsicht »italienisch« genannt werden dürfte und das zum anderen in einer Schnittmenge von Repräsentationsmusik, Konzertmusik und Kirchenmusik steht. Das »italienische« Selbstverständnis, das sich in der Komposition niederschlug, rieb sich in zahlreichen Punkten mit dem »deutschen«. Die Berliner Ereignisse von 2001 und das Kölner Zitat von 1875 zeigen, dass einige der gängigen Denk- und Bewertungskategorien noch längst nicht als »historisch« ad acta gelegt werden können. Ganz augenscheinlich liegen Verbindungen von musikalischen Konzepten und moralischen Vorstellungen vor, die vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart erhalten geblieben sind, da sie sich in extremen Situationen noch als durchaus funktionsfähig erwiesen haben. Die Angemessenheit der *Messa da Requiem* als Ausdruck musikalischer Trauer ist aus »deutscher« Sicht, aller historischen Distanz zum Trotz, offenbar nach wie vor diskutierbar. Es gilt nun, diesen Spuren lang tradierter ethischer Parameter in der musikalischen Trauer nachzugehen.

### 1.3 Legendenbildungen

Die Musikwissenschaftlerin Gundula Kreuzer verdeutlichte bereits, wie dringlich eine Aufarbeitung der Rezeptionsstrukturen vor dem Hintergrund des sich immer wieder aktualisierenden Diskurses um deutsche nationale Identität ist.<sup>14</sup> In der Tat lässt die allgemeine Auseinandersetzung mit der deutschsprachigen Rezeption der *Messa da Requiem* stark zu wünschen übrig. Gegenwärtige Werkeinführungen, Berichte oder Rezensionen beschränken sich, sofern sie darauf eingehen, in der Regel auf eine quasi kanonische Auswahl von Begebenheiten mit historischen (und auch heute noch mehr oder weniger bekannten) Persönlichkeiten.<sup>15</sup> Dieses selektive Vorgehen ist zwar nachvollziehbar aufgrund der meist gebotenen Allgemeinverständlichkeit, die mit der Beschränkung auf Äußerungen von möglichst allgemein bekannten Persönlichkeiten einhergeht. Fatal ist jedoch, dass diese inzwischen extrem punktuelle Auswahl kaum als repräsentativ für die facettenreiche Rezeptionsgeschichte des Werkes gelten kann; des Weiteren beruhen die Begebenheiten teils auf unsicheren, mündlichen Überlieferungen oder sind hinsichtlich ihres Umfangs und Aussagegehalts vage, fragmentarisch und aus dem Kontext gerissen. Bereits dieser Umstand würde eine eingehende Untersuchung mit dem Ziel, diese gefestigten Strukturen aufzubrechen und zu revidieren, rechtfertigen.

14) Vgl. KREUZER 2012, S. 46.

15) Vgl. ROSEN 1995, S. 12f.

Die drei bekanntesten Begebenheiten werden im Folgenden kurz referiert und hinsichtlich ihres möglichen inhaltlichen Gehaltes erörtert. Angeführt werden ein Zeitungsartikel des Pianisten Hans von Bülow (1.3.1), eine anekdotische Überlieferung zu Johannes Brahms (1.3.2) und ein Tagebucheintrag Cosima Wagners (1.3.3). Sie betreffen zwar die Rezeptionsgeschichte des Werkes, aber – dies sei vorweggenommen – sie streifen den Kern der stattgefundenen Debatten allenfalls am Rande. Dies wird auch deutlich, wenn man einige Äußerungen von Richard Wagner hinzuzieht, die bislang noch nirgends berücksichtigt wurden (1.3.4).

### 1.3.1 Hans von Bülow

Der Text Hans von Bülows (1830–1894) zur Mailänder Erstaufführung des Requiems (1874), in dem der renommierte Dirigent über Verdi als den »allgegenwärtigen Verderber des italienischen Kunstgeschmacks« schimpfte und den »künstlich arrangierten« Erfolg der Aufführungen jener »Oper im Kirchengewande« als einen »Triumph romanischer Barbarei« bezeichnete (so die bevorzugt zitierten Äußerungen des Artikels), darf unter den üblicherweise genannten Quellen als der repräsentativste und ausführlichste betrachtet werden.<sup>16</sup> Die Bilder zielen in die gleiche Richtung wie auch einige andere deutschsprachige Kritiken, jedoch neigten nur sehr wenige Autoren zu einer ähnlich starken Skandalisierung und Polarisierung. Weniger bekannt ist heute, dass schon damals die Annahme verbreitet war, Bülow habe das Werk nicht einmal gekannt.<sup>17</sup> Dies stimmt jedoch nicht, denn Bülow besaß – wie er selbst in seinem Artikel schrieb – immerhin einen Klavierauszug, nur hatte er das Werk höchstwahrscheinlich nicht live gehört (es ist anzunehmen, dass er auch bei der Generalprobe nicht zugegen war). In einem Brief an den Publizisten Karl Hillebrand prahlte er, dass er absichtlich nicht zur Uraufführung gekommen war, zu welcher er exklusiv eingeladen gewesen sei.<sup>18</sup> Dies gab bereits Anlass genug zu einigen schweren Verwerfungen zwischen der italienischen Presse und dem deutschen Dirigenten, und der eine Woche später erschienene Artikel goss nochmals eine erhebliche Menge Öl in das bereits lodernde Feuer. Es wird unter anderem zu erörtern sein, in welchen Aspekten Bülows Äußerungen tatsächlich die Tendenzen der deutschen Rezeption widerspiegeln – und in welchen sie sich maßgeblich unterschied. In der Tat war Bülow dafür bekannt, bei seiner Tätigkeit als Pianist und Dirigent, etwa bei seiner Programmgestaltung, mit nationalen Kategorien zu operieren und sich drastisch darüber zu äußern.<sup>19</sup>

---

16) Hans von Bülow, *Allgemeine Zeitung* (Augsburg), 28.05.1874. Nachdruck: BÜLOW 1896, S. 340–352.

17) So beispielsweise dargestellt bei SPRINGER 2000, S. 361.

18) Hans von Bülow, Brief an Karl Hillebrand, 22. Mai 1874; zitiert nach BÜLOW 1904, S. 180f (Nr. 106).

19) Vgl. HINRICHSSEN 1999, S. 106–120; speziell zur hier besprochenen Angelegenheit siehe S. 107f.

1892, achtzehn Jahre später, bat Bülow in einem Brief an Verdi für seine »gran-gran *bestialità giornalistica*« um Verzeihung,<sup>20</sup> was gerne als »späte Einsicht« gedeutet wird. Im Hintergrund stand hier allerdings, dass Bülow unter einem zunehmenden Nervenleiden litt, welches es ihm unter anderem erschwerte, andauernde Konflikte zu ertragen.<sup>21</sup> In diesen Jahren, die die letzten seines Lebens waren, suchte Bülow viele einstige Feindschaften durch Versöhnung beizulegen; gleichzeitig löste er seine enge Verbindung zu dem 1883 verstorbenen Wagner und auch zum Antisemitismus. Daher liegt die Vermutung nahe, dass es Bülow weder um die Revision seiner künstlerischen Überzeugungen (wie gern suggeriert wird) noch speziell um eine persönliche Entschuldigung ging, sondern dass sein Brief im Kontext einer größer angelegten Versöhnungsaktion stand, die sich an mehrere einstige Gegner richtete.

### 1.3.2 Johannes Brahms

Während zu dem böse anmutenden Artikel Hans von Bülows eine Vielzahl von aussagekräftigen Quellen existiert, sind die zwei Begebenheiten mit Johannes Brahms und Richard Wagner nur vage belegt. In der populären Rezeptionshistoriographie waren sie deshalb jedoch nicht minder beliebt. Beide stehen direkt oder indirekt in Verbindung mit Hans von Bülow. Brahms und Wagner schrieben selbst nichts über die *Messa da Requiem* nieder, lediglich die Überlieferungen stammen aus ihrem Umkreis.

Zunächst zu Johannes Brahms: Im Jahr 1898 veröffentlichte die Musikgesellschaft in Zürich ein Neujahrsblatt über den Komponisten, in dem eine durch dessen Patensohn Friedrich Hegar überlieferte Anekdote wiedergegeben wird. Demnach soll sich Brahms im Jahr 1874, durch Bülows Äußerungen auf die *Messa da Requiem* aufmerksam geworden, den Klavierauszug beschafft und nach der Lektüre verlautet haben: »Bülow hat sich unsterblich blamiert, so etwas kann nur ein Genie schreiben.«<sup>22</sup> Daraus lässt sich immerhin eine offene Sympathie Brahms' für Verdi und sein Schaffen ableiten, oder zumindest – wie Steiner es ausdrückte – ein »Gerechtigkeitssinn«. Zur Musik geht daraus kaum etwas Konkretes hervor; auch die späte Überlieferung relativiert den Aussagewert dieser Geschichte. Immerhin fand hier der im künstlerischen Bereich typische Geniebegriff Anwendung – Grund genug für die Nachwelt, diese Anekdote als bedeutende Äußerung weiter zu tradieren.

20) Hans von Bülow, Brief an Giuseppe Verdi, 7. April 1892; zitiert nach BÜLOW 1904, S. 386f (Nr. 412). Verdi antwortete eine Woche später; vgl. OBERDORFER 1981, S. 432.

21) Vgl. HAAS 2002, S. 270f.

22) STEINER 1898; danach wiedergegeben bei WIDMANN 1898.

### 1.3.3 Cosima Wagner

Cosima Wagner, Hans von Bülow's frühere Frau, vermerkte in ihrem Tagebuch am Allerseelentag 1875 einen Besuch in der Wiener Hofoper. Dort war am Abend die *Messa da Requiem* in deutscher Sprache gegeben worden (→7.5.5). Cosima schrieb dazu lapidar, dass darüber »nicht zu sprechen entschieden das beste ist. – – –«<sup>23</sup> Die drei Gedankenstriche (in Zitationen häufig unterlassen) mögen für das Unausgesprochene stehen und dieses zugleich bekräftigen.

Über das, was Cosima Wagner verschwieg, kann spekuliert werden. Wem galt das Schweigen? Ging es ihr darum, ihrem Tagebuch gegenüber zu schweigen oder sich nicht mit ihrem Mann Richard Wagner über das Werk zu unterhalten? Oder war es das Wissen um die Konsequenzen, die Bülow für seinen Schmähartikel tragen musste, die zur Vorsicht gemahnten? Viel naheliegender erscheint es, dass Cosima mit ihrem Schweigen nicht weniger als ihre völlige Verachtung des Werkes zum Ausdruck bringen wollte. Ihr Schweigen über das Requiem geschah, wie bislang nirgends festgestellt wurde, bereits früher an anderer Stelle. Am 28. Mai 1874 schrieb sie über den Artikel von Bülow: »Abends sehr interessanter Aufsatz von Hans über den Mißerfolg einer Glinka'schen Oper in Mailand [dies war das andere Thema des Artikels], unerbittlich gegen die Italiener.«<sup>24</sup> Auch hier: kein Kommentar zur *Messa da Requiem*.<sup>25</sup>

Ferner wird bis heute stets angenommen, dass Wagner bei der Aufführung ebenfalls zugegen war, obwohl dies aus der Notiz nicht eindeutig hervorgeht. Cosima Wagner schrieb es gerne ausdrücklich, wenn ihr Mann dabei war. Und wenn Richard Wagner tatsächlich persönlich dabei gewesen war: Letztlich war es Cosima, die entschied, die Aufführung nicht weiter zu kommentieren.

### 1.3.4 Richard Wagner

Indessen verschwieg Richard Wagner die *Messa da Requiem* keineswegs so eisig, wie anhand von Cosimas Tagebucheintrag gern gemutmaßt wird. Aufschluss darüber geben einige bislang nicht publizierte Briefe: Darin positionierte er sich klar, aber ohne Verdi oder dessen Werk herabzusetzen, sondern mehr um sein eigenes Interesse zu verdeutlichen und zu wahren. So etwa korrespondierte er im Juni 1875 mit Franz Jauner, dem Direktor des Wiener Hofopertheaters, über eine geplante Aufführung von *Tristan und Isolde*:

Vor »Tristan« warne ich Sie!! Jedenfalls geben Sie ihn nicht eher, als bis wir durch andere Aufführungen uns dafür vorbereitet haben. [...] Wie ich höre wird das Wiener Hof-Operntheater manchen anderen Experimenten offen gestellt sein, mit welchen ich mich

23) WAGNER 1996, S. 946.

24) WAGNER 1996, S. 823.

25) Parallel dazu hüllten sich auch bekannte kirchenmusikalische Fachzeitschriften wie *Musica Sacra*, *Cäcilia* und *Siona* über die *Messa da Requiem* in Schweigen, allerdings aus anderen Motiven (→ 3.3).

nicht in Rivalität gebracht zu sehen wünschte: nichts könnte mir toller vorkommen, als mit Herrn Verdi in Nebenbuhlerschaft zu gerathen, zumal mir nicht wenigstens in jeder Hinsicht vollkommene Aufführungen zu Gebote stünden, wie sie jene Herrn mit sehr sicherem Instinkte zu garantiren wissen.<sup>26</sup>

Wagner, der die gerade stattfindenden Aufführungen der *Messa da Requiem* und der *Aida* in Wien unter Verdis eigener Leitung offensichtlich zur Kenntnis genommen hatte, vertrat in diesem Schreiben seine eigene Position als Komponist, der sein Werk nur unter ebenbürtigen Bedingungen zur Verfügung stellen wollte. Mit einer ähnlichen Motivation äußerte Wagner sich Anfang 1876 in einem Brief an Theodore Thomas in Chicago über die riesigen Summen, die Verdi für die *Messa da Requiem* erhalten hatte, mit der Absicht, seine eigene Honorarforderung nach 5.000 Dollar für seinen *Großen Festmarsch* für das amerikanische Unabhängigkeitsfest<sup>27</sup> zu unterstreichen:

Herr Verdi hat von seinem Verleger Riccordi für das unbedingte Aufführungs- und Eigenthumsrecht seines Requiem circa eine halbe Million Francs erhalten; somit darf es mir erlaubt sein, einen Schluss auf den Werth der Composition eines jetzt berühmten Autors zu ziehen.<sup>28</sup>

Auch hier zog Wagner die *Messa da Requiem* heran, um einen Maßstab zu setzen. In weiteren Briefen an Franz Jauner tauchte Verdis Werk nur in Zusammenhang mit monetären Angelegenheiten auf.<sup>29</sup> Dies erlaubt den Schluss, dass Wagner über den Erfolg des Werkes gut informiert war – und dass er dies für seine eigenen Zwecke zu nutzen wusste. Was Wagner musikalisch von der *Messa da Requiem* hielt, muss dahingestellt bleiben.

## 1.4 Ausgangspunkte für eine Revision

Mögen der berüchtigte Zeitungsartikel Hans von Bülow's und die privaten, erst viel später bekannt gewordenen Begebenheiten mit Johannes Brahms, Cosima Wagner und Richard Wagner die Situation des musikalischen Parteienstreits rückblickend gesehen recht passend reflektieren – mit der Rezeptionsgeschichte der *Messa da Requiem* hat dies wenig zu tun, denn sie berühren den Kern der tatsächlich stattgefundenen Debatten allenfalls am Rande. Selbst wenn man den teils zweifelhaften Überlieferungen Glauben schenken möchte, weisen diese lediglich auf ein gespaltenes Meinungsbild unter einigen führenden Musikerpersönlichkeiten der Zeit hin. Durch die wiederholte Verwendung und Stilisierung ist, zumindest was den populären Bereich betrifft, inzwischen eine Reduktion der

26) Richard Wagner, Brief an Franz Jauner, 28. Juni 1875 (WBV 7195).

27) Richard Wagner, *Großer Festmarsch zur 100jährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten* (WWV 110), uraufgeführt am 10. Mai 1876 zur Eröffnung der Weltausstellung in Philadelphia.

28) Richard Wagner, Brief an Theodore Thomas, 8. Februar 1876 (WBV 7362). 500.000 Francs entsprachen der Summe von knapp 100.000 Dollar oder etwa 400.000 Mark. Tatsächlich betrug Verdis Honorar 50.000 Francs (35.000 von Ricordi und 15.000 vom Pariser Verleger Escudier) zuzüglich eines Anteils an Leihgebühren für das Aufführungsmaterial; vgl. ROSEN 1995, S. 12.

29) Richard Wagner, Briefe an Franz Jauner, 22. und 24. Februar 1876 (WBV 7373/7378).

Rezeptionsgeschichte auf den Musikszene-Tratsch des 19. Jahrhunderts erfolgt. Doch nicht nur aufgrund ihrer Knappheit, sondern auch aufgrund der äußeren Umstände sind die beliebten hier erwähnten Begebenheiten kaum repräsentativ: Bülow und Brahms hatten noch keiner Aufführung beigewohnt, sondern urteilten am Klavierauszug, während Cosima Wagner eine Aufführung in deutscher Sprache besucht und Richard Wagner möglicherweise nur Zeitungsberichte gelesen hatte. Ferner berühren sie die Thematik der musikalischen Trauer nicht einmal im Entferntesten.

Hingegen wurden Musikkritiken, in denen die *Messa da Requiem* – sowohl unter musikalischen als auch ethischen Gesichtspunkten – ausführlich besprochen wurde, von der Musikwissenschaft nur vereinzelt zur Kenntnis genommen, obwohl sie viel deutlicher Aufschluss über die davon berührten Wertvorstellungen des 19. Jahrhunderts geben könnten. Insbesondere Besprechungen wie z. B. jene von Eduard Hanslick oder auch Emil Naumann zeigen, wie vielschichtig und differenziert die musikalische Kritik jener Zeit sein konnte – gerade deshalb, weil die Autoren meistens nicht auf eine bestimmte ›Seite‹ festgelegt waren, oder weil dieser Aspekt schlicht keine Rolle spielte. Es versteht sich, dass in den Diskussionen über die *Messa da Requiem* auch Aspekte des sogenannten Parteienstreits durchscheinen, jedoch mehr punktuell als flächendeckend, wie bereits eine oberflächliche Durchsicht der Quellen offenlegen kann.

Klaus Hortschansky schrieb über das Bild der italienischen Musik in der deutschen Literatur: »Von gewisser Bedeutung für ein allgemeines Rezeptionsbild dürften [...] nur diejenigen Autoren sein, die sich vor zu einseitiger Parteinahme und Polarisierung ihrer Urteilsfähigkeit haben bewahren können.«<sup>30</sup> Übertragen auf die vorliegende Untersuchung bedeutet dies: Das hier skizzierte Vorhaben kann für die Rezeptionsgeschichte des Werkes eine Vielzahl an weiteren diskursiven Ebenen erschließen, wird damit aber nur erfolgreich sein, wenn es der polemischen Ebene keine übermäßige Bedeutung verleiht und sich stattdessen auf die viel bedeutsamere Debatte um den angemessenen musikalischen Ausdruck von Trauer konzentriert, die im übrigen – so lassen es die vorliegenden Quellen bald erahnen – nicht minder leidenschaftlich ausgefochten wurde.

## 1.5 Aufbau der Arbeit

Diese Arbeit ist in drei große Abteilungen untergliedert, denen eine Erörterung der wissenschaftlichen Grundlagen vorangestellt ist (Kapitel 2). In der ersten Abteilung werden die Vorbedingungen der Rezeption geklärt, zunächst in Bezug auf die Rezipienten, d. h. die Musikkritik im deutschsprachigen Raum (Kapitel 3). Dazu zählen das politische Umfeld der 1870er Jahre, die Landschaft der Musikpresse und auch die Grundlinien der romantischen Musikästhetik von der Restauration bis hin zur allgemeinen Rezeption

---

30) HORTSCHANSKY 1993, S. 35.



Giuseppe Verdis. Daran anschließend steht ein Überblick der Vorbedingungen, welche durch die musikalische Gattung gegeben sind (Kapitel 4). Diese betreffen nicht nur die Rezeption der *Messa da Requiem*, sondern natürlich auch deren Entstehung. Den Abschluss dieser ersten Etappe bildet ein Überblick über den Gegenstand der Rezeption, also die *Messa da Requiem* selbst (Kapitel 5).

Die zweite Abteilung befasst sich vorwiegend mit dem Material, das für die Untersuchung der Rezeption zugrunde gelegt wird. Zunächst wird ein umfassender Überblick über die bis dato verfügbaren Quellen gegeben und die hier verwendete Einordnung und Systematisierung erläutert (Kapitel 6). Anschließend wird aus dem Material eine Aufführungsgeschichte rekonstruiert, was eine wichtige Grundlage für die anschließenden Untersuchungen darstellt (Kapitel 7).

Die dritte und letzte Abteilung behandelt schließlich die in den Kritiken auftretenden Konzepte (Kapitel 8). Darin wird zum einen die Funktionsweise des dichotomischen Argumentationsmodells untersucht, zum anderen aber auch die darin verwendeten Begriffe an sich und deren Anwendung in unterschiedlichen Zusammenhängen. Dabei wird angestrebt, verschiedene Begriffsfelder zu identifizieren und ihr Verhältnis zueinander näher zu erörtern sowie die allgemeineren von den spezielleren Aspekten zu unterscheiden. Stets wird der Blick dabei auch auf die zugrundeliegenden musikalischen Strukturen geworfen. Abschließend ist zu erörtern, inwiefern die Diskursstrukturen mit dem dichotomischen Argumentationsmodell einhergehen bzw. an welchen Stellen sich Grenzen dieses Modells abzeichnen. Abschließend wird der Versuch unternommen, auf der Grundlage der hier angeführten Quellen und Methoden einen allgemeinen historischen Abriss zur deutschsprachigen Rezeption der *Messa da Requiem* in den Jahren ihrer Erstaufführungen zu formulieren.

---



## 2. Wissenschaftliche Grundlagen

### 2.1 Methodische Ansatzpunkte

In einer rezeptionsgeschichtlichen Untersuchung der *Messa da Requiem* steht die Sinnbildung beim Rezipienten im Vordergrund. Methodisch lenkt dies den Blick vorrangig auf das, was das Werk gedanklich ausgelöst und wie sich dies niedergeschlagen hat: Zahlreiche schriftliche Äußerungen von Musikreferenten harren der Auswertung, musikalische Programme von Konzert- und Opernhäusern möchten untersucht werden, musikalische Arrangements des Werkes von anderen Komponisten analysiert werden. Dies bedeutet aber auch, dass sich die Analyse vom rezipierten Gegenstand entfernt: Werkbezogene Parameter, man darf vielleicht sagen: klassische musikwissenschaftliche Parameter, wie z. B. Entstehungskontext, Intention des Komponisten, Werkgestalt etc., rücken bei der Untersuchung in den Hintergrund. Sie dürfen allerdings auch nicht ganz außer Acht gelassen werden, denn dies hieße den Sender, eine wesentliche Seite des musikalischen Kommunikationsprozesses, auszublenden. Insofern sollte die Rezeptionshistoriographie trotz ihres Fokus stets den Rezeptionsgegenstand im Blick behalten.

Aufgrund dieser Konstellation von Rezeptionsgegenstand und Rezeptionsquellen sowie der Möglichkeiten, die daraus für die Forschung entstehen, erscheint eine methodische Reflexion über das, was Rezeptionsgeschichtsforschung für die vorliegende Arbeit beinhalten und leisten (oder auch nicht leisten) kann, angebracht. Der folgende Abschnitt stellt zunächst die Rezeptionstheorie in ihren Grundzügen vor, um anschließend näher auf die Rezeptionsgeschichtsforschung und deren Problematiken einzugehen (2.1.1). Daran anschließend werden Spezifika der Musikrezeption diskutiert, wobei verschiedene Musikrezeptionsarten kategorisiert und deren Relevanz für die vorliegende Arbeit abgewogen werden (2.1.2). Abschließend werden die Chancen und Grenzen der Rezeptionsforschung ausgelotet (2.1.3).

#### 2.1.1 Grundlagen der Rezeptionstheorie

Allgemein gesprochen bedeutet »Rezeption« die Wahrnehmung und Wirkung eines bestimmten Gegenstandes. Von dem lateinischen »receptio« (Aufnahme) abgeleitet, beschreibt Rezeption zunächst den Prozess des Aufgreifens eines Gegenstandes bzw. der kognitiven oder emotionalen Verarbeitung desselben. Die Rezeption schlägt sich in sichtbaren Äußerungen und Reaktionen nieder: Wird der Gegenstand angenommen oder abgelehnt, besteht ihm gegenüber eine kritische oder eine gleichgültige Haltung? Wie produktiv ist die Reaktion? Entstehen dabei neue Sichtweisen oder werden bestehende affirmiert? Untersucht man die Ergebnisse der Rezeption und betrachtet sie im

Zusammenhang mit dem Gegenstand und äußeren Einflüssen, können die aufnehmenden und verarbeitenden Prozesse – quasi die Gedankengänge hin zur Meinungsbildung – nachvollziehbar gemacht werden.

### a) Rezeptionstheorie

Die Rezeptionstheorie stammt aus dem Bereich der Literaturforschung und wird dort als »Wirkungsdreieck zwischen Autor, Text und Leser« verstanden.<sup>31</sup> Für die Übertragung auf die Musik werden stattdessen nachfolgend die Begriffe ›Autor‹, ›Werk‹ und ›Rezipient‹ verwendet. Der Rezipient ist in diesem Modell der Empfänger einer vom Autor codierten Idee, die in Textform (Code) übertragen wird und die durch ihn zu decodieren ist. Da Codierung und Decodierung fast nie im mathematischen Sinne ›eindeutig‹ sind, kommt es bei der Vermittlung zwischen Autor und Rezipient praktisch immer zu einer Verzerrung der ursprünglichen Idee. Diese kann so stark verändert werden, dass sie vielmehr als neue, nunmehr selbstständige Idee bezeichnet werden muss. Der Rezipient tritt daher nicht nur als Empfänger von Ideen auf, sondern auch als ihr Produzent.

Diese Theorie entwickelte sich um 1970 als Reaktion auf die weitgehende Dekonstruktion künstlerischer Normvorstellungen einerseits und das dadurch zunehmende Vermittlungsproblem von Kunst andererseits.<sup>32</sup> Durch Einbeziehung des Betrachters als Bedeutungsproduzent wurde die Vorstellung eines »offenen Kunstwerks«<sup>33</sup> geweckt, bei dem der Rezipient den Sinn des Kunstwerkes selbst bestimmt; dem schloss sich bald die Frage an, wer überhaupt der ›Autor‹ eines Textes sei.<sup>34</sup> Dies erschütterte den klassischen hermeneutischen Werkbegriff, wonach die Bedeutung des Werkes durch seinen Schöpfer festgelegt wird und dem Rezipienten die Aufgabe des ›Dechiffrierens‹ zugeteilt ist, durchaus in seinen Grundfesten: Der Rezipient hat demnach eben nicht den (manchmal schwierigen oder unmöglich zu erfüllenden) Auftrag, den ursprünglich intendierten Sinn zu rekonstruieren, sondern er bildet unabhängig davon einen eigenen Sinn in Abhängigkeit von seinen individuellen Voraussetzungen.<sup>35</sup> Hortschansky führte dazu aus:

Die vordergründig scheinbar überzeugende Formel – die Qualität des Werkes bestimmt seine Rezeption – wäre auf den Kopf zu stellen: die eben durch alle möglichen, noch näher zu bestimmenden Formen des Vorausverständnisses vielfach belastete Rezeption eines Werkes bestimmt seine Qualität als verstehbare Aussage.<sup>36</sup>

Mit anderen Worten: Die Qualitäten eines Werkes liegen mitnichten im Werk selbst, sondern werden von dem Rezipienten, der innerhalb historischer Bedingungen agiert, diesem erst zugeschrieben. Umberto Eco's Zeichenbegriff entsprechend kann ein

31) Vgl. SIMON 2003, S. 20; außerdem STRASEN 2008.

32) Vgl. HEIN 2012.

33) Vgl. ECO 1973.

34) Vgl. ECO 1987.

35) Vgl. JAUSS 1992.

36) HORTSCHANSKY 1993, S. 23.

Rezeptionsgegenstand überhaupt nur solche Bedeutungen tragen, die der Interpret als seine Bedeutung definiert.<sup>37</sup> Mit den Worten von Hans Robert Jauss: »Das Wesen eines Kunstwerks offenbart sich in seinem geschichtlichen Leben.«<sup>38</sup> Deshalb sind bei der Erforschung eines Kunstwerkes mehrere Bereiche voneinander abzugrenzen: der Schaffensprozess (Produktionsästhetik), die Werkgestalt (Darstellungsästhetik) und die Sinnentstehung (Rezeptionsästhetik), in Analogie zu dem Dreigespann aus Autor, Text und Leser.<sup>39</sup>

### **b) Rezeptionsgeschichtsforschung**

Die Rezeptionsgeschichtsforschung untersucht Rezeptionen und ihre Entwicklung in früheren Zeiten. Sie blickt somit auf das Verhalten des Betrachters eines Gegenstandes (Werkes) in einer historischen Umgebung. Bezogen auf eine Zeitspanne kann sie den Verlauf und die Veränderung von Rezeptionen aufzeigen; bezogen auf einen Zeitpunkt die Vielzahl gleichzeitiger Rezeptionen. Sie kann ebenso die historische Vielfalt an Reaktionen und Sichtweisen darstellen, die einen bestimmten Gegenstand betreffen – und daraus möglicherweise die historisch gewordene Bedeutung, mit anderen Worten: die nachhaltige Summe von Sinnbildungen, dieses Gegenstandes ermessen. Es versteht sich, dass historische Bedeutungen in jeder Hinsicht relativ und insofern als Phänomen, aber nie als Konstante zu begreifen sind. Daraus entspringt zudem eine bedeutende Funktion von Rezeptionsgeschichtsforschung: Sie kann die Historizität von bestehenden Bedeutungen aufzeigen, Impulse zur Revision vorherrschender Auffassungen geben und Raum für neue Rezeptionen öffnen.

Die Untersuchung von historischen Rezeptionen muss insbesondere die individuellen und allgemeinen Bedingungen berücksichtigen, denen der Rezipient unterlag. Der Theorie nach entspringt die Bedeutung nicht aus dem Gegenstand, sondern ergibt sich erst aus den persönlichen bzw. gesellschaftlichen Voraussetzungen des Rezipienten. Hortschansky führt in diesem Sinne aus, die Rezeptionsforschung habe

[...] nicht nur Fakten aufzulisten, [...] sondern vor allem den Voraussetzungen der Urteilsbildung selbst nachzugehen und sie nach dem dahinterstehenden musikgeschichtlichen und auch geschichtsphilosophischen Konzept zu hinterfragen.<sup>40</sup>

Demnach erfährt jede Schilderung eines Rezeptionsprozesses erst im Lichte ihrer Vorbedingungen einen Wert für die Forschung. Die Vorbedingungen sind vielfältig und es wird kaum möglich sein, sie in einem allgemeinen Modell zu erfassen; häufig werden sie erst bei der genaueren Betrachtung der Einzelfälle erkennbar. In diesem komplexen

---

37) Vgl. ECO 1977.

38) JAUSS 1991.

39) Vgl. SIMON 2003, S. 26.

40) HORTSCHANSKY 1993, S. 23.

Bedingungsgefüge ist außerdem zu beachten, inwieweit Autor, Werk und Rezipient von gemeinsamen Bedingungen ausgehen oder wo bereits im Vorfeld grundsätzliche Differenzen liegen.

Ohne eine Beleuchtung dieser Aspekte würde sich die Arbeit des Rezeptionsforschers lediglich in Quellenkompilationen niederschlagen, die keine Zusammenhänge zwischen den darin geäußerten Ideen erkennen ließen. Von dem positivistischen Konzept der Rezeptionsgeschichtsforschung als Quellensammlung distanzierte sich bereits Heinz Becker: Es sei nicht mit Aufführungsstatistiken und Anthologien getan, sondern Musikkritik bedürfe der kritischen Bewertung.<sup>41</sup> Dies klingt zunächst nach einer selbstreferenziellen Falle, jedoch ist das Gegenteil der Fall: Die Kritik von Kritik muss im dialektischen Sinne als notwendiger Teil von Erkenntnisprozessen betrachtet werden. Eine »Kritik der Musikkritik« wurde in der Musikwissenschaft erstmals 1906 durch Frédéric Hellouin (1864–1924) unternommen.<sup>42</sup>

Dies bedeutet, dass der Forscher zunächst seine eigene Rolle als Rezipient wahrnehmen und akzeptieren muss. Durch sein persönliches Interesse an dem Gegenstand, die daraus abgeleitete Sammlung und Auswahl der geeigneten Quellen sowie durch die anschließende Ordnung, Kategorisierung und Auslegung des Materials steht seine Forschungstätigkeit innerhalb eines selbst auferlegten Rezeptionsprozesses. Objektivität ist insofern keine anstrebende Kategorie. In der Konsequenz trägt der Forscher die Verantwortung, sich die eigenen Vorbedingungen bewusst zu machen und diese dem Leser möglichst transparent zu vermitteln. Dies wird ein konkretes Problem, wenn es um historische Begriffe geht, die als Wörter noch in der gleichen Form gebräuchlich sind, deren Bedeutung aber eine starke Veränderung durchlaufen hat. Hier liegt es ebenfalls in der Verantwortung des Forschers, die historische Distanz deutlich zu machen, um nicht die einstige Bedeutung mit der aktuellen zu vermischen.

### 2.1.2 Besonderheiten der Musikrezeption

Analog zur Entdeckung des »Lesers« in der Literaturwissenschaft fokussierte man bald auch in der Musikwissenschaft immer öfter auf den »Hörer«.<sup>43</sup> Obwohl Rezeptionsforschung und die damit verbundenen methodischen Ansätze nicht unumstritten waren,<sup>44</sup> etablierte sie sich in der Musikwissenschaft relativ schnell als ergiebige Gebiet. Seitdem haben sich mehrere große Zweige herausgebildet, die vor allem anhand ihrer Äußerungsform voneinander abgegrenzt werden:<sup>45</sup>

---

41) Vgl. BECKER 1965, S. 7.

42) HELLOUIN 1906.

43) So beispielsweise bei RÖSING 1983, später im Sinne von Hörengeschichte auch bei GRATZER 1997.

44) Den methodischen Diskurs dokumentieren unter anderem der Sammelband DANUSER/KRUMMACHER 1991 und die umfangreiche systematische Darstellung von KROPFINGER 2007.

1. Die »verbale Rezeption«, d. h. die Versprachlichung musikalischer Bedeutungen, ist im Kontext der vorliegenden Arbeit vorrangig. Solche Äußerungen können mündlich oder schriftlich, in privaten Briefen oder veröffentlichten Musikkritiken, in gedruckten Büchern, digitalen Medien etc. erfolgen. Dabei ist unerheblich, welche Art des musikalischen Erlebens zugrunde liegt: Nicht nur live gespielte Musik, sondern auch mechanisch reproduzierte oder am Notenbild gelesene Musik können Auslöser verbaler Äußerungen sein. Da im Wahrnehmungsprozess auditive und visuelle Eindrücke zusammenfließen, müssen auch Raumwirkung, Kostüme, Bühnenbilder etc. mit berücksichtigt werden.
2. Die »performative Rezeption« meint hingegen die Wiedergabe und Verarbeitung von musikalischen Ideen durch das Musizieren selbst (Interpretation). Dies kann mithilfe von Noten, aber auch nach dem Vorbild von Tonaufnahmen oder oral tradierter Musik erfolgen. Für die vorliegende Arbeit ist von Bedeutung, dass jede Aufführung eines Werkes bereits einen Rezeptionsakt für sich darstellt, der dann wiederum durch Publikum und Musikkritiker rezipiert wird. Sofern Besonderheiten der Interpretation erschließbar sind – das historische Material lässt dies in den meisten Fällen aber gar nicht zu –, sind diese von der Untersuchung zu berücksichtigen.
3. Die »kompositorische Rezeption« bezieht sich schließlich auf den kompositorischen Niederschlag. Damit kann das Aufgreifen von musikalischen Ideen – etwa Melodien oder auch Kompositionstechniken – in neuen Kompositionen gemeint sein, aber auch das Bearbeiten oder Arrangieren bestehender Werke. In diesen Bereich gehört außerdem die Musikedition, in der die Herausgeber als Rezipienten auftreten, indem sie Transkriptionen, Notationen oder Transnotationen einer schriftlichen oder akustischen musikalischen Vorlage herstellen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann dies in Bezug auf die Nachwirkungen der *Messa da Requiem* nur am Rande behandelt werden. Dreht man die Perspektive jedoch um und wirft einen Blick auf die zahlreichen Vorbildwerke, die in dem Werk verarbeitet wurden, um im Hinblick darauf die Äußerungen der Musikkritik zu untersuchen (also die verbale Rezeption von Verdis kompositorischer Rezeption), erlangt dieser Aspekt wiederum eine zentrale Bedeutung.

#### a) Die Rolle des Textes in der Rezeptionshistoriographie

In der rezeptionsgeschichtlichen Topographie manifestieren sich Texte als Orte historischer Sinnbildung. Indem sie ein Netz aus Bezügen spannen, sowohl untereinander als auch zu Personen, Werken, Orten, Ereignissen etc., bilden sie eine dichte Schicht aus

---

45) Vgl. GRATZER 2005. Eine noch weiter ausdifferenzierte Definition bzw. Terminologie findet sich bei KROPFINGER 2007.

historischen Informationen. Dabei offenbaren sie individuelle Verhältnisse zwischen Rezipient und Werk, aus deren Gesamtheit schließlich ein übergeordnetes Bild von Rezeption abgeleitet werden kann.

Hier werden vor allem die vielfältig überlieferten musikkritischen Texte des 19. Jahrhunderts die Grundlage bilden, während andere Rezeptionsquellen aufgrund der Überlieferungslage (→ 6.2) nur punktuell behandelt werden können. Insofern fällt hier der verbalen Rezeption in Form von publizierten Texten eine besondere Rolle zu, jedoch gilt im Bewusstsein zu behalten, dass Texte nur eine von vielen möglichen Rezeptionsschichten abbilden. Zudem sind Texte aufgrund ihrer Sprachlichkeit historiographisch besonders komfortabel, und gerade daher werden auch die anderen Rezeptionsschichten – trotz einer relativ dünnen Quellensituation – zumindest am Rande einbezogen.

In der Regel öffentlich zugänglich, treten Texte quasi als eigenständige historische Akteure auf, die wiederum Rezeptionen provozieren. Es ist somit vor allem der öffentlich sichtbare Diskurs, der in der vorliegenden Arbeit untersucht und thematisiert wird; durch die größtenteils nicht bekannten Verfasser erlangen viele Texte dabei eine gewisse Unabhängigkeit von ihrem Entstehungskontext. Zusätzlich werden jedoch auch private Korrespondenzen berücksichtigt. Infolge der Digitalisierung und der damit zum Teil einhergehenden Volltext-Durchsuchbarkeit vieler historischer Tageszeitungen ist inzwischen ein guter Teil der – zuvor nur mit kaum vertretbarem Aufwand beschaffbaren – Quellentexte sichtbar und leicht verfügbar geworden (dazu ausführlich in Kapitel 6). Eine Nutzung dieser Ressourcen steht jedoch bislang aus. Es erscheint daher naheliegend, die bisherigen Forschungsansätze und Desiderate aufzugreifen und diese auf einer breiten Quellengrundlage einer systematischen und detaillierten Untersuchung zuzuführen.

### 2.1.3 Chancen und Grenzen

Rezeptionsgeschichtsforschung kann aufzeigen, wie ein bestimmter Gegenstand in der Geschichte betrachtet und bewertet wurde. Sie offenbart auch Voraussetzungen und Vorbedingungen des Rezipienten, die explizit oder implizit im Rezeptionsvorgang erkennbar sind, und öffnet einen Blick auf dessen Weltbild. Rezeptionen können außerdem mit möglichen Intentionen des Autors verglichen und einer Analyse des Gegenstandes gegenübergestellt werden. Die dabei auftretenden Kongruenzen und Differenzen verdeutlichen, welche Aspekte gemeinsamen Voraussetzungen unterliegen und welche rezeptionsspezifisch sind. Dem entspricht der Aufbau dieser Arbeit, indem zunächst ein Überblick des Werkes und des historischen Umfelds gegeben wird, und vor diesem Hintergrund dann Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte dargestellt werden. Aus dem Vergleich mehrerer Einzelrezeptionen ergibt sich dann idealerweise ein zusammenhängendes Bild, welches Rückschlüsse auf übergeordnete, möglicherweise gesamtkulturelle



Ideenentwicklungen ermöglicht. Dies wird entlang einer Reihe von Kernthemen verfolgt. Eine Gegenüberstellung mit gegenwärtigen Rezeptionen erlaubt dann einen Rückschluss auf historische Entwicklungen, Differenzen und Kontinuitäten.

Rezeptionsforschung kann hingegen kein Urteil über die Gültigkeit der Rezeptionen fällen; sie sind für sich genommen grundsätzlich immer gültig und unterliegen keiner Norm. Im Kontext der Untersuchung kann der Forscher jedoch eine Bewertung und Einordnung vornehmen. Rezeptionsforschung ersetzt zudem keineswegs die Auseinandersetzung mit dem Gegenstand und seiner Entstehungsgeschichte; hingegen bietet sie die Chance für die Bestimmung historischer und eigener Standpunkte.

## 2.2 Analytische Ansatzpunkte

Ein Referat des Forschungsstandes zur deutschsprachigen Rezeption der *Messa da Requiem* sollte sich nicht exklusiv auf die bisherigen Untersuchungen zu genau diesem Thema begrenzen. Nachfolgend werden vor allem Untersuchungen berücksichtigt, die auf Vorbedingungen der Rezeption eingehen, aber auch solche, die das Werk selbst in den Blick nehmen, um eine möglichst breite Perspektive zu eröffnen.

### 2.2.1 Musikästhetik im deutschsprachigen Raum

Die deutsche Musikästhetik des 19. Jahrhunderts war bereits Gegenstand umfassender Forschungstätigkeiten. Unter den seit 1960 erscheinenden Untersuchungen seien hier zunächst die Darstellungen von Walter Wiora zum romantischen Musikbegriff und von Martin Geck zu E. T. A. Hoffmann, beide erschienen in einem Band von Walter Salmen, genannt.<sup>46</sup> Die damit in engem Zusammenhang stehende deutsche Rezeption italienischer Musik im 19. Jahrhundert wurde u. a. von Hortschansky beleuchtet;<sup>47</sup> zur Verzahnung von Nation, Religion und Kunst in der romantischen Musikanschauung, der in den 2000ern besondere Aufmerksamkeit zuteilwurde, erschienen mehrere Beiträge in einem von Hermann Danuser und Herfried Münkler herausgegebenen Band, unter denen hier die Beiträge von Bernd Sponheuer und Adolf Nowak zu nennen sind.<sup>48</sup>

Die genannten Beiträge bilden hier eine wichtige Erkenntnisgrundlage, von der ausgehend neue Fragen zu stellen sind. Gerade in den Diskussionen über Verdis *Messa da Requiem* scheinen nationale, religiöse und ästhetische Ideen, die in der Tat eng miteinander verbunden waren, nochmals ihren Standpunkt und ihr Verhältnis untereinander zu

---

46) WIORA 1965; GECK 1965.

47) HORTSCHANSKY 1993.

48) SPONHEUER 2001; NOWAK 2001; DANUSER 2001.

reflektieren. Aufgrund der Vielzahl an Positionen, die die einzelnen Referenten dem Werk gegenüber einnahmen, könnte also aufgezeigt werden, in welchem Spektrum sich der Diskurs überhaupt bewegte.

### 2.2.2 Diskursstrukturen

#### a) Stereotype

Stereotype, verstanden als vereinfachte Beschreibung von Personen oder Gruppen, werden am häufigsten auf Ethnonyme abgebildet, im vorliegenden Falle auf ›Deutsche‹ und ›Italiener‹. In diesem Zusammenhang wird häufig die Singularform (›der Deutsche‹ und ›der Italiener‹) verwendet, die enger mit dem Stereotyp als mit dem Ethnonym verbunden ist. Daneben existiert die adjektivische Verwendung (›deutsch‹ und ›italienisch‹) sowie die von Gruppenbezeichnung abstrahierte Nominalform (›das Deutsche‹ und ›das Italienische‹).

Da Stereotype Identitätsträger sind, können sie unabhängig von ihrer Fundiertheit durchaus als Wirklichkeitsebene fungieren. Die Herausbildung ethnologischer Stereotype wurde im 19. Jahrhundert im Zuge der Entwicklung einer sogenannten »Rassenlehre« noch unterstützt. So fielen die Unterscheidungslinien nicht zwingend mit nationalen Grenzen zusammen: Im vorliegenden Fall grenzte beispielsweise Wilhelm Lackowitz mit dem »Norddeutschen« nicht nur die Italiener, sondern gleichzeitig die »Süddeutschen« voneinander ab, während Emil Naumann zwischen dem »Norden« und dem »Südländer« unterschied. Tatsächlich überwogen die Selbstzuordnungen zu einem (deutschen oder europäischen) ›Norden‹ im Vergleich zu national geprägten Projektionsflächen. Der Norden wurde vor allem mit Gemütskühle – ähnlich den Konzepten von ›Coolness‹ oder ›Nonchalance‹ – assoziiert, wo starke Emotionen wie Schrecken oder Furcht nicht vorkamen oder unterdrückt wurden (›Kühnheit‹). Umgekehrt wurde der Süden eng mit leichter Erregbarkeit oder ungehemmten Emotionsausbrüchen verbunden (›Hitzigkeit‹).

Darüber hinaus existierten konfessionelle Stereotype, die gerade im 19. Jahrhundert eine Aktualisierung erfahren hatten und ebenso mit emotionalen Qualitäten assoziiert wurden (→ 8.5.1). Deutlich seltener, aber ebenso effektiv waren Stereotype wie ›romanisch‹ und ›germanisch‹, die mit altrömischen Stammesbezeichnungen in Verbindung standen. Schnittmengen unter den verschiedenen Ebenen – Nation, Klima, Konfession etc. – bewirken grundsätzlich eine Assoziierbarkeit bzw. Verkettung der Stereotype untereinander, hier beispielsweise des Nordischen mit dem Protestantischen, Germanischen und Deutschen, wenngleich diese Gruppen in keiner Weise als kongruent bezeichnet werden könnten. Durch die Überlagerung werden jedoch die gemeinsamen Charakteristika zu einem Idealbild vereint.

Hinsichtlich der Verwendung von Stereotypen stellt sich außerdem die Frage, ob damit prinzipiell eine Auf- oder Abwertung einhergeht. Da es sich zunächst um deskriptive Schemata handelt, geht dies grundsätzlich nur aus dem Verwendungskontext hervor. Dabei ist zu berücksichtigen, ob es sich um eine Selbst- oder Fremdbeschreibung handelt (›wir Deutsche« / ›die Italiener«): Selbstbeschreibungen grenzen sich stärker von der Außenwelt ab, da sie die eigene Identität betonen, während Fremdbeschreibungen tendenziell offener sind, da sie die Besonderheiten einer anderen Identität hervorheben, die eigene Identität aber nicht gegenüber dritten abgrenzen. Jedoch besteht eine starke Tendenz dahingehend, mithilfe von Stereotypen Polaritäten zu konstruieren, die auf binäre Muster hinauslaufen, wodurch eine Fremdbeschreibung gleichzeitig zu einer Selbstbeschreibung wird.<sup>49</sup> Dies leitet über zu dichotomischen Schemata, die in der Musikkritik des 19. Jahrhunderts eine Hauptrolle spielten.

## b) Dichotomien

Eine wichtige theoretische Grundlage für die Analyse der deutschsprachigen Musikkritik der *Messa da Requiem* lieferten mehrere Schriften von Sponheuer, in denen der Autor eine Modellierung dichotomischer Denkstrukturen durchführt.<sup>50</sup> In diesem Zusammenhang ist außerdem die spätere Untersuchung von Detlef Altenburg, welche sich mit dem ästhetischen Überbau von Justus Anton Thibaut beschäftigte, bedeutend.<sup>51</sup>

Sponheuer analysierte am Beispiel der Schriften von Robert Schumann die Rolle von dichotomischen Mustern in musikkritischen Texten des 19. Jahrhunderts. Die in den Diskursen verwendeten Dichotomien, d. h. Paare gegensätzlicher Begriffe (oder auch umfassender Konzepte), ließen sich aus der zugrundeliegenden Ästhetik ableiten. Während z. B. Anfang des 19. Jahrhunderts eine starke Polarität zwischen dem ›Schönen« und dem ›Erhabenen« feststellbar ist, dominierten später ›Sinnlichkeit« und ›Geist«. Diese Begriffspaare sind zudem mit weiteren, ggf. untergeordneten Begriffspaaren verbunden und bilden zusammen ein Bedeutungs- und ggf. auch Bewertungssystem, welches aber einerseits einer großen Varianz und andererseits einem steten Wandel unterworfen ist. Sponheuer zeigte, dass die deutsche Musikkritik das Gegensatzpaar ›Geist/Sinnlichkeit« sowohl mit ›Beethoven/Rossini« als auch mit ›deutsch/italienisch« verknüpfte. Während bei Robert Schumann beide Kategorien ihre Gültigkeit besaßen, bildeten andere Autoren das binäre Schema auf das wertende Begriffspaar ›hohe Kunst/niedere Kunst« ab. Dichotomien bildeten somit ein starkes, funktionales Grundmuster im ästhetischen Diskurs, welches nicht nur Argumentationsstrukturen, sondern auch Bewertungen beeinflussen konnte.

---

49) Vgl. RÄTHZEL 1997, S. 94–98 sowie ESTEL 2002, S. 83–85.

50) SPONHEUER 1980; SPONHEUER 1987.

51) ALTENBURG 1994.

In den deutschsprachigen Kritiken zur *Messa da Requiem* lassen sich fast in jedem Text dichotomische Muster identifizieren. Eines der Ziele dieser Arbeit wird es sein, die spezifischen Beschreibungs- und Wertungskategorien – die sich hier von denen der Beethoven-Rossini-Debatte aufgrund des späteren Zeitpunktes und der anders gelagerten Thematik deutlich unterscheiden – herauszuarbeiten und zu modellieren. Vergleicht man die zahlreichen Einzelfälle miteinander, zeichnet sich eine starke Varianz hinsichtlich der Selektion als auch der Gewichtung der Begriffspaare in Abhängigkeit von dem jeweiligen Kontext ab (z. B. Autor, Rahmenbedingungen etc.). Ein Modell des dichotomischen Systems kann insofern nur als Abstraktion gelten, das im konkreten Einzelfall stets individuell, d. h. unter den jeweiligen Vorbedingungen, angewendet – oder auch bewusst vermieden – wird. Zudem formiert es sich aufgrund sich wandelnder historischer Bedingungen stets neu und kann zu keinem Zeitpunkt eine feste Gültigkeit entfalten; vielmehr unterliegt es einem dynamischen Prozess, in dem die Begriffspaare immer wieder neu systematisiert werden. Das Schema entzieht sich somit einer starren Festlegung.

Insofern ist bei der Untersuchung das Interesse nicht nur auf die Stellen zu richten, an denen das dichotomische Modell mehr oder weniger gut funktioniert, sondern gerade auch aufzuzeigen, an welchen Stellen es an seine Grenzen stößt. Dies ist notwendig, um dem durchaus farbenreichen und differenzierten Meinungsbild, welches die Kritik abgab – sowohl in der Gesamtheit als auch in zahlreichen Einzelfällen – gerecht zu werden und am Ende nicht selbst in die Falle dieses Schemas zu tappen.

### c) Fallbeispiel: Franz Brendel

Als Beispiel für eine besonders intensive Verwendung dichotomischer Schemata wird hier aufgezeigt, wie der Musikkritiker Franz Brendel (1811–1868) – unter anderem Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik* – in seinen Leipziger Vorlesungen (1850) die *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* (so der Titel der Buchausgabe) erklärte. Eine enger gewobene Anwendung von Dichotomien wird sich kaum an anderer Stelle finden lassen.<sup>52</sup>

Die historisch früheste Dichotomie setzte Brendel in der Antike an, wo es zu einer Spaltung zwischen einem heidnischen und einem christlichen Musikideal gekommen sei. Diese unterschieden sich vorrangig in den Prinzipien ›Äußerlichkeit‹ und ›Tiefe‹. Bei den Griechen sei »der Sinn nach Aussen gewendet, das Plastische vorherrschend« gewesen, die »innere Welt ist aber erst durch das Christenthum erschlossen worden«.<sup>53</sup> Die Musik sei allerdings eine »Kunst des Gemüths, sie spricht als solche die innersten Tiefen der Seele aus«<sup>54</sup> – und vertrat insofern, Brendel zufolge, ein urchristliches Prinzip.

52) Siehe dazu auch REIMER 1993.

53) BRENDEL 1852, Erste Vorlesung, S. 7.

54) BRENDEL 1852, Erste Vorlesung, S. 7.

Dieses Schema projizierte Brendel auf die Lutherzeit, indem er argumentierte, dass die Reformation »das in der Welt und in leeren Aeusserlichkeiten untergegangene Christenthum zunächst zu seiner ursprünglichen Reinheit« zurückgeführt habe und endlich wieder »die tiefste Einkehr des Geistes in sich selbst«<sup>55</sup> erreicht worden sei. Der Katholizismus habe sich hingegen »wieder nach aussen gewendet und verweltlicht«<sup>56</sup> und sei insofern längst überlebt.<sup>57</sup> Brendel verdeutlicht, dass er Kunstgeschichte als einen Fortschritt vom »Aeusseren zum Inneren« begreift, genauer: als einen Prozess der Wahrheitsfindung, der »vom Uebergewicht des Aeusseren zum Hinabsteigen in die Tiefen des Geistes«<sup>58</sup> führt.

Damit hatte Brendel eine Grundopposition angelegt, die es ihm ermöglichen sollte, mit einem dichotomischen Dreisprung vom »Germanischen« über das »Deutsches« zum »Protestantischen« einerseits und vom »Romanischen« über das »Italienische« zum »Katholischen« andererseits gleich mehrere Konzepte miteinander zu verketten:

Das germanische Element ist das subjective, in sich gekehrte, beschauliche, das Romanische das nach Aussen strebende, sinnliche. Jenes ist träumerischer, phantasiereicher, gestaltloser, dieses anschaulicher, in fest begrenzten Umrissen zur Erscheinung kommend, plastischer. [...] Im Gefühl des Deutschen behauptet die geistige, in dem des Italieners die sinnliche Gewalt die Herrschaft. [...] Die protestantische Andacht – um noch einmal diese Unterschiede zu erwähnen – ist eine geistigere, von der Intelligenz ausgehende, die katholische eine unmittelbare, sinnlichere, vom Gefühl ausgehende.<sup>59</sup>

Auf diesem Schema baute Brendel weitgehend seine nachfolgenden Erläuterungen der Musikgeschichte auf, bei der er – wie es seit dem späten 18. Jahrhundert üblich war – eine Dreiteilung in die Schulen Italiens, Frankreichs und Deutschlands vornahm. Gerade aber letztere habe es vermocht, die Vorzüge der französischen und der italienischen Schule zu einer »Weltmusik«<sup>60</sup> zu synthetisieren. Dabei definiert er insbesondere das Verhältnis zwischen deutscher und italienischer Musik als »Gegensätze, auf der abstracteren Natur des Deutschen und der mehr sinnlicheren des Italieners beruhend«.<sup>61</sup> Speziell die Oper sei – als typisch italienische Gattung – »durchaus kein Kunstwerk nach deutschem Begriff«, und

---

55) BRENDEL 1852, Zweite Vorlesung, S. 37.

56) BRENDEL 1852, Zweite Vorlesung, S. 37.

57) »Ueberhaupt wurzelt alles höhere Geistesleben der letzten Jahrhunderte in der Hauptsache im protestantischen Princip, denn der Katholicismus hatte seit dem Auftreten des letzteren seine geschichtliche Mission beendet.« BRENDEL 1852, Sechste Vorlesung, S. 152f.

58) BRENDEL 1852, Zweite Vorlesung, S. 37.

59) BRENDEL 1852, Sechste Vorlesung, S. 153f.

60) »Es ist bis jetzt die weltgeschichtliche Aufgabe Deutschlands gewesen, alle anderen Volksgeister um den Thron seiner Universalmonarchie zu versammeln. [...] es hat die Stile Frankreichs, Italiens mit seiner Eigenthümlichkeit verschmelzend, eine Weltmusik geschaffen, und auf diese Weise den Gipfel der gesammten musikalischen Entwicklung erstiegen.« BRENDEL 1852, Sechste Vorlesung, S. 154f.

61) BRENDEL 1852, Sechste Vorlesung, S. 156.

»entsprechend der Stufe des Verfalls seiner Kunst« erblicke man in Italien »eine ausschliessliche Hingebung an das Materielle, ein Versinken in Sinnlichkeit, eine Sinnlichkeit, die nicht mehr, wie früher, durch ein geistiges Element gehoben und verklärt wird.«<sup>62</sup>

### 2.2.3 Rezeption Giuseppe Verdis

Auch die allgemeine Rezeption Giuseppe Verdis – zunächst unabhängig von konkreten Werken – gehört noch in den Bereich der Vorbedingungen. Insbesondere für den deutschsprachigen Bereich existiert dazu ein kaum erschöpfliches Repertoire an Literatur. Anfangs wurde die Verdi-Rezeption vor allem im Zusammenspiel mit dem Wirken Richard Wagners betrachtet; unter diesem Vorzeichen beschäftigten sich u. a. Klaus Hortschansky und Dietrich Kämper in ihren Aufsätzen von 1972 mit der Verbreitung von Verdis Werken und dem deutschen Verdi-Bild.<sup>63</sup>

Aus der neueren Zeit sind zunächst die Beiträge von Klaus Kropfinger<sup>64</sup> und Christian Springer<sup>65</sup> zu nennen, in denen sich eine alternative historiographische Linie abzeichnet, die von dem Fokus auf das Verdi-Wagner-Verhältnis abrückte und stattdessen den Blick auf neue Themen lenkte. Springer beleuchtete z. B. das Verhältnis zwischen Verdi und Eduard Hanslick<sup>66</sup> und gab zudem einen Überblick über bedeutende Verdi-Interpreten.<sup>67</sup> Eine besondere Aufmerksamkeit erfuhr die mit dem Wirken des Autors Franz Werfel im Zusammenhang stehende »Verdi-Renaissance« in der Zeit der Weimarer Republik: Diesen zeichneten u. a. Gundula Kreuzer in einem Artikel und in einem Kapitel ihrer Verdi-Monographie sowie Hendrije Mautner in ihrer Dissertation nach.<sup>68</sup> Die Neuausrichtung der Verdi-Forschung auf rezeptionsgeschichtliche Aspekte ist auch im internationalen Umfeld festzustellen, wie z. B. die 2001 erschienene, aber auf das Opernwerk begrenzte Untersuchung von Hervé Gartioux zur Verdi-Rezeption in Frankreich zeigt.<sup>69</sup> Jüngst erschien außerdem ein von Lorenzo Frassà und Michela Niccolai herausgegebener Überblicksband, der verschiedene Beiträge zur Verdi-Rezeption in unterschiedlichsten Regionen und historischen Kontexten zusammenfasste.<sup>70</sup>

---

62) BRENDEL 1852, S. 370f.

63) HORTSCHANSKY 1972; KÄMPER 1972 (beide sind in einem Kolloquiumsband von Friedrich Lippmann erschienen).

64) KROPFINGER 2002.

65) SPRINGER 2005, S. 153ff.

66) SPRINGER 2005, S. 61ff.

67) SPRINGER 2000.

68) KREUZER 1998; KREUZER 2010, S. 138ff; MAUTNER 2000.

69) GARTIOUX 2001.

70) FRASSÀ/NICCOLAI 2013.

### 2.2.4 Rezeption der *Messa da Requiem*

Die *Messa da Requiem* steht zwar außerhalb von Verdis Operschaffen und wird deshalb häufiger von der Forschung außer Acht gelassen. Dennoch existieren bereits mehrere fundierte Untersuchungen zum Werk und dessen Genese sowie bedeutende Aufsätze zu ihrer deutschsprachigen Rezeption. Als ein grundlegendes Referenzwerk darf die 1995 erschienene Monographie von David Rosen angesehen werden, da sie sowohl Werkentstehung, Werkanalyse als auch Werkrezeption abdeckt.<sup>71</sup> Den Grundstein dafür hatte Rosen bereits mit der von ihm betreuten Werkausgabe von 1990 gelegt.<sup>72</sup> Einen größeren Schwung analytischer und historischer Betrachtungen brachte dann das »Verdi-Jahr« 2001, unter denen hier der Artikel von Uwe Schweikert besonders zu erwähnen ist.<sup>73</sup> Günther Massenkeil betrachtete das Werk in einem Zeitschriftenartikel aus kirchenmusikalischer Perspektive.<sup>74</sup> Im gleichen Zusammenhang ist außerdem Luca Zoppellis 2003 erschienene Analyse zum Verhältnis zwischen Komposition und liturgischem Text von Relevanz.<sup>75</sup>

2001 erschienen außerdem die ersten Beiträge, die das Werk ausschließlich unter rezeptionsgeschichtlichen Aspekten betrachteten. Michael Heinemann<sup>76</sup> fokussierte erstmals auf die allgemeine deutsche Rezeption, während Yael Bitran speziell die Beziehung zwischen Verdi und Hans von Bülow thematisierte.<sup>77</sup> Egon Voss, ebenfalls von Bülow ausgehend, beleuchtete unter anderem die Rezeption im ausgehenden 19. Jahrhundert durch Texte von Eduard Hanslick und Hermann Kretzschmar.<sup>78</sup> Eine Untersuchung von Kreuzer, die 2005 erschien, behandelte das Thema schließlich erstmals vertieft. Vor allem die »Bülow-Affäre« (→ 1.3) wird bezüglich ihrer Hintergründe ausgelotet; die darin verwendeten Metaphern werden mit mehreren ausführlichen zeitgenössischen Kritiken verglichen, um diese schließlich einer kulturhistorischen Gesamtinterpretation zuzuführen. Die Äußerung Bülows (»Oper im Kirchengewande«) wird dabei vorrangig auf den Hintergrund der deutschen Reichsgründung und die damit verbundene Unsicherheit einer u. a. im Konfessionellen nach Selbstdefinition suchenden Nation abgebildet.<sup>79</sup> Der Aufsatz deckte außerdem eine Reihe wertvoller Zeitungstexte auf und gab einen Impuls, nach weiteren aufschlussreichen Quellen zu suchen. Eine weitere, breiter angelegte Untersuchung Kreuzers von 2010 widmete sich der deutschsprachigen Rezeption der *Messa da Requiem* nochmals in einem eigenen Kapitel und unternahm neben

---

71) ROSEN 1995.

72) MESSA DA REQUIEM 1990.

73) SCHWEIKERT 2001; in überarbeiteter und erweiterter Auflage: SCHWEIKERT 2013A.

74) MASSENKEIL 2001.

75) ZOPPELLI 2003.

76) HEINEMANN 2001.

77) BITRAN 2001.

78) VOSS 2004.

79) KREUZER 2005.

einer ausführlichen Analyse auch eine Rekonstruktion der Aufführungsgeschichte.<sup>80</sup> Das Jubiläumsjahr 2013 brachte dann abermals eine Reihe von Neupublikationen, unter denen die Neuauflage des »Verdi-Handbuchs« zu einer Revision des historischen Verdi-Bildes beitrug, da es auf zahlreiche wichtige Aspekte zur Rezeptionsgeschichte der *Messa da Requiem* hinweist und Verdis Position zum Risorgimento in neuem Licht darstellt.<sup>81</sup>

Wichtige Vergleichs- und Anknüpfungspunkte bieten die Anmerkungen zur englischsprachigen Rezeption von Francis Toye und Franco Schlitzer trotz ihres älteren Datums, denn dort ließen sich teilweise ganz ähnliche Begrifflichkeiten wie in der deutschsprachigen Rezeption ausmachen.<sup>82</sup> Darüber hinaus entstanden mehrere Studien zur Rezeptionsgeschichte an einzelnen Orten. Ursula Kramer verfasste eine Studie zu Verdis Aufenthalt in Köln und den dortigen Aufführungen der *Messa da Requiem* auf dem Niederrheinischen Musikfest, die insbesondere das Verhältnis zwischen Verdi und dem Kölner Dirigenten Ferdinand Hiller beleuchtet und zahlreiche wichtige Quellenhinweise dazu enthält.<sup>83</sup> Christian Springer und Günther Berger stellten in ihren Monographien zu Verdis Aufhalten in Wien eine große Anzahl von bedeutenden Quellen und Randinformationen zusammen.<sup>84</sup> Francesca Vella publizierte 2014 eine Arbeit zur Verdi-Rezeption in Mailand, in der sie detailliert auf die *Messa da Requiem* eingeht<sup>85</sup> und damit für die vorliegende Arbeit einen weiteren Vergleichspunkt bietet. Die Rezeptionsgeschichten anderer musikkulturell relevanter Orte – z. B. Berlin, München, Hamburg – wurden hingegen noch nicht näher betrachtet. Zum Vergleich mit der Rezeption anderer Requiem-Kompositionen sei hier noch auf die Arbeiten von Gerhard Poppe zu Beethovens *Missa solemnis* sowie auf den Sammelband von Gunther Braam und Arnold Jacobshagen, in dem unter anderem die Rezeption von Berlioz' *Grande messe des morts* untersucht wird, verwiesen.<sup>86</sup>

---

80) KREUZER 2010, S. 39–84; S. 266–278.

81) GERHARD/SCHWEIKERT 2013; darin: GREMPLE 2013A und 2013B.

82) TOYE 1962, hier insbesondere S. 168ff.; SCHLITZER 1951.

83) KRAMER 1997.

84) SPRINGER 2005, S. 13ff; BERGER 2013.

85) VELLA 2014, S. 99–134.

86) POPPE 2007; BRAAM/JACOBSHAGEN 2002.



### 3. Historisches Umfeld

Bevor die historischen Vorbedingungen gezielt beschrieben werden können, ist zunächst der politische, sprachliche und geographische Raum der Untersuchung abzugrenzen (3.1). Daraufhin sind die unterschiedlichen politischen Ausgangslagen im Deutschen Reich und Österreich-Ungarn zu erläutern (3.2) und ein Überblick über das maßgebliche Quellengebiet, d. h. die Musikkritik in der Fach- und Tagespresse, zu geben (3.3). Anschließend werden mithilfe ausgewählter Beispiele die musikästhetischen Linien der Restaurationszeit nachgezeichnet und das historische Verhältnis zwischen Musik und nationaler Identität betrachtet, einschließlich eines Blickes auf die allgemeine Rezeption Giuseppe Verdis und seiner Werke (3.4).

#### 3.1 Begriffliche Abgrenzung

Es ist zunächst eine allgemeine begriffliche Frage zu klären, die aus dem Umstand erwächst, dass der Ausdruck »deutsch« auch ab 1871 nicht ausschließlich auf die Staatszugehörigkeit zum Deutschen Reich begrenzt war, sondern auch auf andere deutschsprachige Gebiete und Gemeinden in Europa bezogen werden konnte, also mindestens auf die deutschsprachigen Teile des Deutschen Reiches, Österreich-Ungarns und der Schweiz.<sup>87</sup> Dabei ist zu berücksichtigen, dass Österreich-Ungarn ausdrücklich als »Vielvölkerstaat« galt, dass im Deutschen Reich zahlreiche Minderheiten existierten, dass die Schweiz bis heute ein vielsprachiges Land ist und dass an zahlreichen weiteren europäischen Orten, z. B. in Prag und in Triest (die beide bis 1918 zu Österreich-Ungarn gehörten), relevante deutsche Minderheiten lebten.<sup>88</sup> Tatsächlich war die kulturelle Identität stärker mit der Sprachzugehörigkeit als mit der Staatsangehörigkeit verbunden.

Insbesondere die Musikkultur, die damals mit dem Adjektiv »deutsch« umschrieben wurde, war weniger an österreichische oder reichsdeutsche Staatlichkeit gebunden, grenzte sich indessen aber gegen die »romanisch« geprägten Kulturen Frankreichs und Italiens ab.<sup>89</sup> Um den damit einhergehenden pangermanischen Konnotationen in der wissenschaftlichen Betrachtung zu entgehen, wird hier durchgehend der Begriff »deutschsprachig« verwendet.<sup>90</sup> Betrachtet man diesen deutschsprachigen Raum als ein kulturelles Kontinuum mit diversen administrativen Zentren, unter denen Deutschland und Österreich nur die bedeutendsten waren, sind innerhalb dieses Raumes die regionalen und lokalen Besonderheiten aber stärker zu gewichten als die nationalstaatlichen Zugehörigkeiten.

---

87) Die Sprachgeschichtsforschung prägte den Ausdruck »Plurizentrik« für Sprachen, die von mehreren Zentren beeinflusst werden. Zu den Varietäten der deutschen Sprache vgl. z. B. CLYNE 2000.

88) Vgl. RÜRUP 1992, S. 18–21.

89) Vgl. NIPPERDEY 1990, S. 746f.

90) Die Linguistik verwendet mehrheitlich die Formulierung »deutscher Sprachraum«. Das Adjektiv »deutschsprachig« ist in dieser Arbeit jedoch praktikabler, da es nicht nur auf den »Raum«, sondern auf beliebige Gegenstände bezogen werden kann.

Dementsprechend anders ist die Situation im Hinblick auf die konfessionellen Unterschiede gelagert. Während vor allem das Deutsche Reich, insbesondere die preußischen Provinzen, vom Protestantismus geprägt waren, dominierte in vielen Teilen Süddeutschlands und in Österreich der Katholizismus.<sup>91</sup> Aufgrund eines großen Übergangsbereiches kann an vielen Orten eine eindeutige konfessionelle Zuordnung jedoch nicht vorgenommen werden (z. B. Danzig, Karlsruhe, Frankfurt und Wiesbaden, wo ca. ein Drittel der Bevölkerung katholisch war).<sup>92</sup> Hier geben im Einzelfall der persönliche Hintergrund und die Ausbildung des jeweiligen Rezensenten den Ausschlag, die aber häufig nur vage überliefert sind (→ 6.4.4). Zudem müssen innerkonfessionelle Strömungen berücksichtigt werden, etwa die Abspaltung der Altkatholiken infolge des Unfehlbarkeitsdogmas von 1870 oder die unterschiedlichen protestantischen Ausrichtungen (lutherisch, reformiert, uniert etc.). Des Weiteren existierten einflussreiche Rezensenten jüdischen Hintergrunds, die meist liberale Positionen vertraten, darunter z. B. Eduard Hanslick und Eduard Kulke (beide Wien).<sup>93</sup> Somit kann die konfessionelle Schicht der Rezeption nur dann erfolgreich ermittelt werden, wenn verlässliche Informationen über den persönlichen Hintergrund des jeweiligen Autors vorliegen oder das jeweilige Publikationsorgan ggf. eine verbindliche Ausrichtung besaß (→ 6.4.2).

## 3.2 Politische Situation

Der Untersuchungszeitraum 1874–1878 fällt zum einen in die Zeit der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, zum anderen in die Zeit deutschen Kaiserreichs. Die davor liegenden Jahrzehnte waren stark von den Auswirkungen der europäischen Revolutionen von 1848/49 geprägt. Diese hatten in Preußen und Österreich, die schon lange vor der Zeit des Deutschen Bundes in Konkurrenz standen (»Deutscher Dualismus«),<sup>94</sup> sehr unterschiedliche Verläufe genommen.<sup>95</sup> Das Königreich Preußen hatte nach der gewaltsamen Niederschlagung der revolutionären Kräfte seine Machtposition im Deutschen Bund bewahren können. Im Kaisertum Österreich hingegen hatte ein Auseinanderfallen des Staates nur mithilfe Russlands und Kroatiens verhindert werden können und zum Rücktritt des Kaisers Ferdinand I. geführt.<sup>96</sup> 1850 scheiterte schließlich das Ringen zwischen Preußen und Österreich um eine deutsche Nationalstaatslösung (»Deutsche Union« contra »Großösterreich«), bevor es zu kriegerischen Auseinandersetzungen kommen konnte, und der Deutsche Bund wurde wiederhergestellt. In den

---

91) Vgl. ANDREE 1887, »Religionskarte von Deutschland«, S. 16.

92) Vgl. MEYERS 1886, Bd. 4, S. 817f.

93) Weitere Orte mit großen jüdischen Minderheiten waren u. a. Berlin, Frankfurt, Breslau, Nürnberg, Fürth und Würzburg; vgl. MEYERS 1886, Bd. 4, S. 817f.

94) Vgl. SCHLIE 2013.

95) Vgl. SIMMS 2014, S. 289–299.

96) Kaiser Ferdinand I. starb zwei Wochen nach der Wiener Erstaufführung der *Messa da Requiem* (→ 7.1.2).

darauf folgenden Jahren musste Österreich infolge der Italienischen Unabhängigkeitskriege deutliche Einflussverluste in Norditalien hinnehmen, während Preußen sich infolge des Deutsch-Dänischen Krieges (1864) konsolidieren konnte. Der Konflikt um die Lösung der »Deutschen Frage« bzw. um die Vormachtstellung im Deutschen Bund verschärfte sich erneut Ende der 1860er Jahre und mündete schließlich in den Deutschen Krieg (1866), der zum Vorteil Preußens beendet wurde.<sup>97</sup>

Österreich musste infolge seiner entscheidenden Niederlage die preußische Annexion mehrerer Bundesgenossen, weitere Gebietsabtretungen an Italien<sup>98</sup> sowie ein Einmischungsverbot in der »Deutschen Frage« hinnehmen (»Prager Frieden«). Um dem Ansehensverlust der Regierung entgegenzuwirken und die innere Stabilität des Landes zu erhöhen, wurde Österreich 1867 im »Ausgleich« mit Ungarn vom Einheitsstaat zur Doppelmonarchie Österreich-Ungarn (»Donaumonarchie«) umgegliedert. In diesem realunierten Vielvölkerstaat, dessen verbindende Instanz der Kaiser und König (»K. u. K.«) war, hatte sich die nationale Identität jetzt neu zu erfinden.<sup>99</sup>

Indessen konnte Otto von Bismarck die politischen Verhältnisse in Deutschland ungestört gemäß seiner Agenda neu ordnen. Die Gründung des preußisch geführten Norddeutschen Bundes schürte Interessenkonflikte mit dem (ebenfalls expansionistisch orientierten) Frankreich und mündete schließlich in den Deutsch-Französischen Krieg (1870/71), bei dem der Norddeutsche Bund, der sich zuvor mit Bayern, Württemberg und Baden verbündet hatte, obsiegte.<sup>100</sup> Dies erlaubte schließlich die Gründung des Deutschen Reiches (1871) unter preußischer Ägide (»kleindeutsche Lösung«).<sup>101</sup> Der neu gegründete Staat musste seine nationale Identität jedoch noch konsolidieren.

Die Geschichte Deutschlands und Österreichs im 19. Jahrhundert ist somit durch ein großes Interesse an einer engeren politischen Verbindung geprägt, das sich aufgrund realpolitischer Bedingungen jedoch nicht durchsetzen konnte. Die unterschiedlichen und noch relativ neuen politischen Verhältnisse, in denen sich die beiden Nationen schließlich befanden, gründeten aber nicht nur auf unterschiedlichen Vorbedingungen, sondern wiesen auch für die Zukunft in unterschiedliche Richtungen, die nachfolgend skizziert werden (→ 3.2.1 und 3.2.2).

---

97) Vgl. SIMMS 2014, S. 314 sowie HEIMANN 2001, S. 99f.

98) Vgl. SIMMS 2014, S. 304f.

99) Vgl. HERZMANN 2014, S. 36f; zum »Trauma 1866« siehe KIENZL 2014, S. 35–45

100) Dies hatte weitere Auswirkungen in Europa: Nachdem Frankreich, die Schutzmacht des Papstes, seine in Rom stationierten Truppen aufgrund des Krieges abgezogen hatte, nutzte Italien die Gelegenheit, den Kirchenstaat (oder das, was nach den italienischen Einigungskriegen davon noch übrig geblieben war) nicht nur zu besetzen, sondern auch aufzulösen und Rom zur neuen Hauptstadt des Königreiches zu proklamieren. Dies geschah in einer Sitzungspause des Ersten Vatikanischen Konzils, das im Petersdom stattgefunden hatte und auf dem die Unfehlbarkeit des Papstes dogmatisiert worden war. Trotz der erklärten Absicht, das Konzil zu einem späteren Zeitpunkt abzuschließen, wurde es nie wieder aufgenommen; vgl. STECK 1962, S. 1241.

101) Vgl. KOTULLA 2008, S. 511.

Betrachtet man den deutschsprachigen Raum insgesamt, so ist außerdem noch die Situation in der Schweiz zumindest zu erwähnen, die in dieser Untersuchung jedoch nur eine Nebenrolle spielen kann. Gründe dafür sind in der territorialen Integrität des Landes seit Ende des 18. Jahrhunderts und in der schweizerischen Historiographie zu sehen, die die Herausbildung einer schweizerischen Identität vorangetrieben hatten.<sup>102</sup> Der Übergang vom Staatenbund in einen liberalen Bundesstaat war zudem bereits 1848 besiegelt worden, weshalb dort ganz andere Ausgangsbedingungen als in Österreich oder im Deutschen Reich herrschten. Erschwerend kommt die relativ dünne Quellenlage hinzu (→ 6.4.2), so dass für das Gebiet der Schweiz lediglich Einzelfälle berücksichtigt werden können.

### 3.2.1 Deutsches Reich

Nachdem die »große« Lösung der deutschen Frage – und damit auch ein konfessionell paritätisches Deutsches Reich – hinfällig geworden war, beförderte Preußen die »Staatsnation«<sup>103</sup> zur neuen reichsdeutschen Identität. Zollabbau und französische Reparationszahlungen erlaubten dem Reich für die ersten Jahre wirtschaftlichen Aufschwung und der Industrialisierung ihren endgültigen Durchbruch; das Land war von Nationalstolz und Wachstumseuphorie erfüllt. Der Protestantismus mit dem Kaiser als oberstem geistlichen Würdenträger (*summus episcopus*) erlebte in dieser Zeit einen Höhenflug, bei dem der Sieg über das katholische Frankreich als Zeichen göttlicher Vorsehung interpretiert wurde. Dies kam unter anderem in den alljährlichen Feiern zum »Sedanstag« zum Ausdruck;<sup>104</sup> man sprach von der Vollendung des »heiligen evangelischen Reiches deutscher Nation« und von einem »gottgeordneten Abschluß«.<sup>105</sup> Zwar konnte das preußisch geführte Deutsche Reich nicht den Protestantismus zur alleinigen Staatsreligion erklären, jedoch wurde unter Bismarcks Führung der sogenannte »Kulturkampf«,<sup>106</sup> ein harscher innenpolitischer Feldzug gegen den römischen Katholizismus und seine politische Vertretung, die 1870 gegründete Zentrumspartei, geführt.<sup>107</sup> Wesentliche Ursachen dafür sieht man heute vor allem in der schroffen Frontstellung Papst Pius IX. gegen Liberalismus, Laizismus und Pluralismus – als entscheidender Auslöser gilt das Unfehlbarkeitsdogma von 1869/70<sup>108</sup> – aber auch im wirtschaftlich-sozialen Gefälle zwischen kleindeutschem Protestantismus und ehemals großdeutschem Katholizismus, mit

102) Vgl. PABIS 2010, S. 41–44.

103) Gemeint als sprachlich-kulturell eher unabhängige, aber »politische Gemeinschaft von Bürgern«, wie sie von preußischen Historikern wie Johann Gustav Droysen vorgedacht und von Bismarck realisiert wurde; vgl. JURT 2014, S. 195f.

104) Vgl. auch NIPPERDEY 1990, S. 488–490.

105) WINKLER 2000, S. 214.

106) Den Begriff »Kulturkampf« prägte 1873 der Pathologe Rudolf Virchow in einer Ansprache vor dem Preußischen Abgeordnetenhaus sowie in einem Wahlaufuf der Fortschrittspartei; vgl. KOTULLA 2008, S. 558 sowie WINKLER 2000, S. 222.

107) Vgl. GRAMLEY 2001, S. 146–150.

108) Vgl. NIPPERDEY 1990, S. 428f.

antikapitalistisch-sozialen Tendenzen in seinen Reihen.<sup>109</sup> Die katholische Kirche hatte darüber hinaus noch weitere Krisen zu überwinden, denn der innerkirchliche Streit um das Unfehlbarkeitsdogma drohte für kurze Zeit zu einer Spaltung zu führen, ging aber gestärkt und einheitlicher daraus hervor.<sup>110</sup>

Gleichzeitig erlebte das Deutsche Reich insgesamt einen Rückschlag, als die Hochkonjunkturphase der »Gründerzeit« von 1871 bis 1873 in eine große Depression, die »Gründerzeitkrise«, mündete. Die Jahre nach der Reichsgründung sind vor allem durch eine fortschreitende Annäherung deutschnationaler und protestantischer Bewegungen gekennzeichnet. Die Harmonisierung der Nation mit ihrer staatlich getragenen Konfession wurde besonders von liberalen Protestanten forciert. Auch in der Musikgeschichtsschreibung bemühte man sich um eine Zusammenführung von Deutschtum und Protestantismus (weiteres dazu unter 3.2.3): Als der erste bedeutende Komponist der deutschen Musikgeschichte galt demnach kein eigentlicher Berufskomponist, sondern Martin Luther; »Ein feste Burg« erlangte den Status einer inoffiziellen Reichshymne.<sup>111</sup> Gerade durch Intellektuelle und Künstler wurde der lutherzentrierte Protestantismus zu einer nationalen Kulturreligion erhoben, für die man beispielsweise Johannes Brahms' *Ein Deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift* zu instrumentalisieren versuchte.<sup>112</sup>

Hinsichtlich der deutschsprachigen Rezeption der *Messa da Requiem* suggerieren diese Entwicklungslinien eine Urteilsbildung vor einem stark national-religiös gefärbten Hintergrund. In der Tat war das Werk als geistliche, liturgisch katholische Komposition eines Italieners grundsätzlich einer deutsch-protestantischen Ablehnungshaltung ausgesetzt. Kreuzer wies darauf hin, dass die Wurzeln für eine national-konfessionelle Identität im protestantischen Teil Deutschlands bereits lange vorher angelegt worden waren.<sup>113</sup> Die Ablehnung des Katholizismus ist allerdings auch als Teil einer politischen Kampagne zur Reichskonsolidierung zu sehen, welche in den mehrheitlich katholischen Gebieten Süddeutschlands überhaupt nur insofern zum Tragen kommen konnte, da die katholische Kirche in der gleichen Zeit mit einem innenpolitischen Konflikt zu kämpfen hatte, welcher von ihren Gegnern entsprechend ausgenutzt wurde.

---

109) Vgl. ULLRICH 1997, S. 46f.

110) Vgl. NIPPERDEY 1990, S. 430f.

111) Vgl. FISCHER 2014.

112) BELLER-MCKENNA 1998, S. 7: »Brahms and his German contemporaries inherited a culture in which it was possible to be »religious« in a broad, nondogmatic sense, without holding to the particular tenets of Christianity. For German artists and intellectuals, Lutheranism became as much a cultural tradition as a system of faith.«

113) Vgl. KREUZER 2005.

### 3.2.2 Österreich-Ungarn

Anders als das Deutsche Reich war Österreich-Ungarn ein Vielvölkerstaat, in dem die deutschsprachige Bevölkerung – neben der ungarischen, rumänischen, slawischen und auch italienischen – eine relative Minderheit bildete. Dieses Staatskonstrukt, welches bereits auf der administrativen Ebene eine Herausforderung war, erschwerte die Herausbildung einer nationalen Identität deutlich.<sup>114</sup> Auch konfessionell war die Diversität größer als im Deutschen Reich: Der deutschsprachige Teil der Bevölkerung war überwiegend katholisch, lediglich in einigen Gebieten Rumäniens überwog die evangelische Konfession. Juden machten vor allem in den Großstädten Wien, Prag, Krakau und Lemberg einen guten Teil der Bevölkerung aus. In den slawischen Regionen dominierte hingegen die griechisch-orthodoxe Konfession; daneben existierten auch muslimische Gebiete. Innerhalb der deutschen Bevölkerung rief diese Konstellation teils radikale Bewegungen auf den Plan, die für eine Protektion des Deutschtums eintraten und sich im gleichen Zuge einer Fremdbeeinflussung – einerseits durch den ultramontanen Katholizismus, andererseits durch andere Ethnien und Religionen – widersetzten. Gleichzeitig dominierte eine auf kirchlichen, feudalen und familiären Sitten aufbauende patrimoniale Gesellschaftsordnung, die teils parallel zu staatlicher Autorität fungierte.<sup>115</sup>

Mit dem Beginn der parlamentarischen Ära entfalteten sich eine Reihe von geradezu überfälligen gesellschaftlichen Diskussionen um das Verhältnis von Staat, Kirche und Adelsstand sowie von Zentralismus, Föderalismus und Liberalismus. Die Vormachtstellung der Deutschen gegenüber anderen Volksgruppen stand infrage; zudem trat in den 1870er Jahren die Arbeiterbewegung auf den Plan. Die Vielfalt umstrittener innenpolitischer Themen übertraf bei weitem die Situation im Deutschen Reich, wo man sich nach der Reichskonstituierung auf die Konsolidierung einer nationalen Identität besinnen konnte; die Gesellschaft Österreich-Ungarns hingegen hatte sich in diverse politische Lager aufgespalten.

Im Bereich der Musik wirkte Wien als internationaler Anziehungsort für Komponisten, Sänger und Instrumentalisten. Das dortige Musikschrifttum wurde durch herausragende Kritiker und Wissenschaftler wie beispielsweise August Wilhelm Ambros (1816–1876), Gustav Nottebohm (1817–1882), Carl Ferdinand Pohl (1819–1887) und Eduard Hanslick (1825–1904) geprägt. Trotz der innenpolitisch heiklen Verhältnisse erlebte insbesondere die österreichische Hauptstadt in den 1860er Jahren einen erheblichen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung. Neue Pressegesetze liberalisierten das Publikationswesen und ermöglichten eine zuvor nicht dagewesene Zeitungsvielfalt, die ein

---

114) Vgl. FELLNER 2002, S. 218.

115) Vgl. KUZMICS/AXTMANN 2000, S. 135–149.

extrem breites Spektrum an politischen Positionen abbildete.<sup>116</sup> Wien bot die reichste deutschsprachige Presselandschaft, mit der allenfalls Berlin und – musikbezogen – auch Leipzig konkurrieren konnten (→ 6.4.2). Die langsam greifende Industrialisierung und staatlich unterstützte Bautätigkeiten beförderten Wien zu einer Weltstadt, die sich 1873 selbstbewusst als Veranstalter der Fünften Weltausstellung – der ersten im deutschsprachigen Raum – präsentierte. Im gleichen Jahr jedoch hatte das Finanzwesen infolge einer Spekulationswelle einen starken Einbruch erlitten (»Großer Krach«, 9. März 1873), der bis Ende der 1870er Jahre nachwirkte.

### 3.3 Musikkritik in Fach- und Tagespresse

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts ermöglichte der technische Fortschritt im Druckwesen den Wandel von einem bildungselitären Zeitungswesen hin zu einem Massenmedium.<sup>117</sup> Nach den Revolutionsjahren, in denen die Presse diversen Repressalien ausgesetzt war, sorgte eine europaweite Liberalisierung von Pressegesetzen für eine kaum überschaubare Vielfalt an Tageszeitungen und Fachblättern; Anzeigengesetze erlaubten zudem einen stark auf Gewinn orientierten Zeitungsbetrieb, wodurch sich der Auftrag des Journalismus neu auszurichten hatte.<sup>118</sup>

Die deutschsprachige Presselandschaft des 19. Jahrhunderts zeichnete sich insbesondere im Musikbereich durch Fachzeitschriften aus. Unter den Verlagsorten für musikalische Zeitschriften standen Leipzig und Wien an erster Stelle (→ 6.4.2). Einen umfassenden Überblick dazu lieferte Imogen Fellingner,<sup>119</sup> die die Wurzeln der europäischen musikalischen Presse vor allem auf das periodische Werk einzelner Schriftsteller des 18. Jahrhunderts (Mattheson u. a.) zurückführt. Als deren bedeutendster Zweig ist die im Jahr 1798 von Friedrich Rochlitz gegründete *Allgemeine musikalische Zeitung* anzusehen, der 1834 die *Neue Zeitschrift für Musik* von Robert Schumann folgte. Beide Zeitschriften erlebten nach dem Vormärz 1848 einen schweren Einbruch, wurden aber bald darauf wieder fortgeführt. Neben diesen beiden wichtigsten, wöchentlich erscheinenden Organen gab es immer wieder Versuche, dem Markt weitere Musikzeitschriften hinzuzufügen, jedoch hielten sich nur wenige über längere Zeit. Eine besondere Relevanz erlangten dabei die *Signale für die musikalische Welt* und das *Musikalische Wochenblatt*. Über diese allgemein konzipierten Musikzeitschriften hinaus konnten sich einige spezialisierte Titel, z. B. die kirchenmusikalischen Zeitschriften *Cäcilia*, *Musica Sacra* und *Siona* jahrzehntelang

---

116) Vgl. PAUPIÉ 1960, S. 5–11; ZENKER 1900, S. 60–65; für einen Überblick aus zeitgenössischer Sicht und eine Zusammenstellung statistischer Daten siehe WINCKLER 1875, S. 104–120. Zuletzt wurde die Bandbreite der österreichischen Presse durch das umfangreiche Digitalisierungsprojekt *AustriaN Newspapers Online* (ANNO) sichtbar und verfügbar gemacht (→ 6.2.2).

117) Vgl. DUSSEL 2004, S. 59–81.

118) Vgl. DUSSEL 2004, S. 82–92.

119) Vgl. FELLINGER 1968.

behaupten. Es sei hier bereits darauf hingewiesen, dass sich die zuletzt genannten Journale nicht auf die konzertante, sondern auf liturgische Kirchenmusik konzentrierten, und daher keinerlei Hinweise auf konzertante Sakralwerke wie die *Messa da Requiem* enthielten. Auch die bürgerlichen musikalischen Fachzeitschriften sortierten Konzertmessen fast immer unter den Rubriken für Konzert- oder Opernmusik, aber so gut wie nie unter Kirchenmusik ein (zur Verselbstständigung der Gattung → 4.4.2).

Musikkritik fand jedoch nicht nur in den Fachzeitschriften, sondern auch in der Tagespresse statt. Fast alle Tageszeitungen – einige Wirtschaftsjournale und Amtsblätter ausgenommen – produzierten ausführliche Kulturnachrichten; diese wurden teilweise sogar durch die Fachjournale nachgedruckt. Häufig gelangten musikalische Nachrichten sogar auf die erste Seite, was die hohe kulturelle Bedeutung der Musik im deutschsprachigen Raum aufzeigt. Vor allem in den größeren Städten konzentrierten sich mehrere Tageszeitungen, so dass an diesen Orten ein breites politisches Spektrum abgebildet wurde: so in Berlin die konservative »Kreuzzeitung« (eigentlich *Neue Preussische Zeitung*) und die liberale »Vossische Zeitung« (eigentlich *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung*),<sup>120</sup> in Wien die liberale *Neue Freie Presse* und die staatliche *Wiener Zeitung* neben zahlreichen anderen. Daneben erschienen, meist in wöchentlicher Folge, auch illustrierte Zeitschriften und – vor allem in Wien – zahlreiche Satireblätter, die die politische Stimmung in Glossen und Karikaturen deutlich artikulierten.

## 3.4 Ästhetik und Historiographie der Musik

### 3.4.1 Kirchenmusikalische Restauration

Musikgeschichtlich ist die Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts von einer Restaurationsbewegung geprägt, die allgemein die Wiederbelebung älterer Traditionen anstrebte. Sie wird als Gegenbewegung zur Aufklärung und zur Französischen Revolution gesehen, die eine umfassende Säkularisierung und Liberalisierung zur Folge gehabt hatten.<sup>121</sup> Die allgemeine künstlerische Produktion der Restauration ging mit romantischen Idealvorstellungen einher, die sich unter dem von Schleiermacher geprägten Begriff »Kunstreligion« zusammenfassen lassen: Maßgebliche Konzepte waren Tradition, Geschichte, Religiosität und Transzendenz, während man sich von klassizistischen Idealen abwendete. In der Malerei ließen z. B. die »Nazarener« altmeisterliche Formen und Techniken aufleben; die Architektur – die der Musik sehr nahe gestellt wurde<sup>122</sup> – entdeckte insbesondere die Gotik

120) Aufgrund der Gebräuchlichkeit der Bezeichnungen werden die *Neue Preussische Zeitung* und die *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung* im Text nachfolgend mit *Kreuzzeitung* und *Vossische Zeitung* benannt.

121) Zur kirchenmusikalischen Restauration vgl. die Überblicksdarstellung in KIRSCH 2013 sowie den facettenreichen Sammelband von RIEDEL 2006.



neu. Als Projektionsfläche für die Sehnsucht nach einer ganzheitlichen, von Religion und Mystik bestimmten Weltvorstellung<sup>123</sup> diene, wie Ulrich Konrad beschrieb, die Kunstwelt des katholischen Mittelalters:

Fürwahr eine aetas aurea, welche romantische Dichter wie Wackenroder, Tieck, Novalis, E. T. A. Hoffmann, Schlegel und viele weitere geistig eroberten – jedoch eine synthetische, idealisierte Welt, deren Versatzstücke aus diversen Zeiten und Gebieten zusammengesucht wurden. Hierzu gehörte unter anderem Vorstellungen von einem im deutschen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts angesiedelten »Mittelalters«, dessen kulturelle Sphäre geprägt war von Domen und mystischen Kirchenräumen, von der Malkunst Dürers und Raffaels, von den »reinen« Klängen der Musik Palestrinas, Allegris, Leos, Durantes oder anderer Musiker des 16. bis 18. Jahrhunderts. Vor allem empfand man diese ferne Welt als eine christliche, ja eine katholische, in deren Allumfassendheit sich die Sehnsucht nach dem Unendlichen zugleich verlieren und erfüllen konnte.<sup>124</sup>

Die vor allem durch das Wirken von Anton Friedrich Justus Thibauts Schrift *Über Reinheit der Tonkunst* (1824) vorangetriebene Rückbesinnung auf ältere musikalische Stile bedeutete für die Kirchenmusik zunächst eine Bereicherung, führte aber später zur Abkopplung von der musikgeschichtlichen Entwicklung. Die kirchliche Kunstmusik wanderte in konzertante Formate ab, während die liturgische Musik stilistisch weitgehend stagnierte. Massenkeil wies auf die Tatsache hin, dass sowohl wiederentdeckte als auch neu entstandene Kompositionen zwar wieder häufiger in Kirchen aufgeführt wurden;<sup>125</sup> dies wurde jedoch ausdrücklich als Konzert in der Kirche angekündigt oder geschah anlässlich eines Hochfestes.<sup>126</sup> Somit zeichnete sich die deutliche Trennung zwischen Liturgie und Kunstmusik auch in ihrem Gebrauch ab, und historische Werke, die ursprünglich liturgisch angelegt waren, wanderten in den Bereich der Konzertmusik ab.

Im Protestantismus bildeten Reformationszeit, Luthertum und Pietismus die hauptsächlichen Referenzpunkte; entsprechend griff die preußische Agenda (seit 1817) alte liturgische Modelle auf. Charakteristisch ist eine enge Verknüpfung von Religion, Kunst und Philosophie (siehe Novalis und Friedrich Schleiermacher). Damit wurden die Musik und insbesondere die Kirchenmusik moralischen Werten unterstellt, was man vor allem im Werk älterer Komponisten verwirklicht sah. Zahlreiche bürgerliche Kirchenmusikvereine entstanden, um sich der Repertoirepflege anzunehmen. Allen wiederentdeckten Komponisten voran stand Johann Sebastian Bach, dessen *Matthäus-Passion* 1829 durch Felix Mendelssohn Bartholdy nach langer Vergessenheit wieder aufgeführt wurde. Zudem wurde

---

122) Z. B. in Analogiebildungen von Kompositionen Johann Sebastian Bachs und gotischen Dombauten (vgl. NIPPERDEY 1997); siehe außerdem KÖSTLIN 1875, S. 21: »wie die Architektur das Ideale in Stein oder Erz im Raume und für's Auge verwirklicht, so versinnlicht es die Musik mittelst der Klänge in der Zeit für's Ohr, so daß erhellt, welch' eine nahe Beziehung zwischen Architektur und Musik besteht, was bekanntlich Schlegel mit dem Worte ausgedrückt hat: die Architektur sei gefrorne Musik.«

123) MATHY 1994, S. 4: »Musik, Baustil und alle Äußerungen des Lebens sollten wieder einheitlich zusammengefügt werden.«

124) Vgl. KONRAD 1984, S. 70.

125) Vgl. MASSENKEIL 2001, S. 8.

126) Vgl. KANTNER 1993, S. 196.

1843 durch den Rechtsgelehrten Carl von Winterfeld der Versuch unternommen, den Komponisten Johannes Eccard (1553–1611) zum protestantischen Pendant Palestrinas zu erklären.<sup>127</sup>

Die katholische Restauration vollzog sich infolge der Stärkung des Papsttums (Wiedererrichtung des Kirchenstaats durch den Wiener Kongress 1814/15) hingegen mehr als Erneuerung nach innen, was später teilweise in eine Isolation (Ultramontanismus) führte. Das Konzil von Trient (1545–1563) bildete den historischen Referenzpunkt zur Wiederbelebung der Polyphonie des 16. Jahrhunderts und des Gregorianischen Chorals; daneben wurde aber auch die Singmesse mit volkssprachlichen Liedern und Gesängen eingeführt und bildete die Vorlage für deutschsprachige Messkompositionen, darunter die *Deutsche Messe* von Franz Schubert (1826). Mit den Cäcilienverbänden entstanden auch im katholischen Bereich bürgerliche Vereine zur Pflege des kirchenmusikalischen Repertoires.

Insofern ist die Restauration zunächst als überkonfessionelle Bewegung mit individuellen Ausprägungen zu verstehen. Dabei verhielt sich die protestantische Restauration bei der Wahl der Bezugspunkte im Vergleich deutlich expansionistischer: Im Zuge romantischer Mittelalterbegeisterung suchten protestantische Kirchenmusiker bewusst die Nähe zum Katholizismus<sup>128</sup> und schrieben z. B. lateinische Totenmessen im Palestrinastil, während in der bürgerlichen Konzertkultur katholische Requien – allen voran das von Mozart<sup>129</sup> – kultiviert wurden (→ 4.4).<sup>130</sup> Als historische Referenzpunkte auf protestantischer Seite konnten demnach sowohl Bach oder Palestrina, Lutherchoral oder Gregorianischer Choral gleichermaßen geltend gemacht werden, während sich die katholische Restauration auf die Konsolidierung des eigenen Erbes beschränkte. Ab etwa 1850 wich die relative konfessionelle Indifferenz einer zunehmenden Trennung zwischen einer evangelischen und einer katholischen Schule.<sup>131</sup> Dies förderte – wiederum überkonfessionell – die Bestrebungen von bürgerlicher Seite, das musikalische Erbe des Katholizismus »archaisierend gegen den Zeitgeschmack«<sup>132</sup> zu konservieren und in diesem Zuge die Trennlinie zwischen kirchlicher und weltlicher Musik deutlich nachzuziehen.

Bezüglich der Beurteilungen der *Messa da Requiem* bestehen somit einerseits zahlreiche Gemeinsamkeiten im protestantischen und katholischen Umfeld hinsichtlich der historischen Bezugspunkte. Andererseits kam auf der politisch im Aufwind befindlichen protestantischen Seite eine radikale Abgrenzungshaltung zum Vorschein, die sich gegen als

127) Vgl. NOWAK 1980.

128) KONRAD 1984, S. 72: »Angesichts der Tatsache, daß unter den führenden Romantikern, mit Ausnahme von Brentano und Görres, kaum ein Katholik anzutreffen ist, drängt es sich geradezu auf, die Romantik in ihrer Gesamtheit als eine von Protestanten eingeleitete und bewegte Geistesströmung anzusehen, die sich bewußt von katholischen Elementen durchdringen ließ«; vgl. auch MATHY 1994, S. 5.

129) Siehe auch MASSENKEIL 2001, S. 8.

130) Eine Gegenüberstellung der deutsch-protestantischen und der deutsch-katholischen Palestrina-Rezeption findet sich bei GARRATT 2004, S. 62–132 und S. 133–213.

131) Vgl. KONRAD 1984, S. 87.

132) NIPPERDEY 1990, S. 436.

dekadent wahrgenommene Ausdrucksformen der katholischen Kirchenmusik richtete, etwa ein als übermäßig empfundener Einsatz von Effekten oder Instrumenten. Gleichzeitig vereinnahmte man Formen wie z. B. den durch Johann Sebastian Bach geprägten Choral oder die Fuge (→ 8.2.1) als ureigentlich »protestantisch«. In musikbezogenen Texten kann die Konfession somit zwar ein Werturteil beinhalten, ist aber nicht pauschal gemeint, sondern bezieht sich am konkreten Beispiel auf die dort wahrgenommenen kirchenmusikalischen Idealvorstellungen.

#### a) Fallbeispiel: E. T. A. Hoffmanns *Alte und neue Kirchenmusik*

Die Schrift *Alte und neue Kirchenmusik* von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822) aus dem Jahr 1814<sup>133</sup> gilt als leidenschaftliches, typisch romantisches Plädoyer für die Religiosität in der Musik.<sup>134</sup> Hoffmann konstruierte darin eine Opposition zwischen »christlicher« und »heidnischer« Musik, die er mit Attributen wie »fromm«, »innig« und »geistig« und auf der Gegenseite mit »antik«, »leichtsinnig«<sup>135</sup> und »weltlich« behängte. Eine hochwertige Musik hatte dabei nicht nur einen Gottesbezug zu enthalten, sondern auch stilistische Kriterien zu erfüllen:

Die Klage der wahren Musikverständigen, dass die neuere Zeit arm an Werken für die Kirche blieb, ist nur zu gerecht. Viele haben als Ursache dieser Armuth angegeben, dass die jetzigen Componisten das tiefe Studium des Contrapunkts, welches durchaus nöthig ist, um im Kirchenstyl zu schreiben, gänzlich vernachlässigten; dass es ihnen nur darum zu thun sey, zu glänzen, der Menge zu imponiren oder wol gar, des schnöden Geldgewinnstes wegen, dem augenblicklichen Zeitgeschmack zu fröhnen, und, statt ein gründlicher, tiefer, nur ein beliebter Componist zu werden: alle diese untergeordneten, leichtsinnigen Zwecke könne aber nur das Theater, nicht die Kirche erfüllen; daher statt eines einzigen Kirchenwerks, die hundert, meistentheils missglückten Versuche von Opern, die erschienen und verschwänden.<sup>136</sup>

Eine auf Publikumserfolge ausgerichtete Musik war demnach allenfalls im Theater, nicht aber in der Kirche zu dulden. Da insbesondere die katholische Kirchenmusik in Deutschland und Italien, wo die Musikpraxis und die Repertoirepflege sehr zu wünschen übrig ließen, als Ursache dieser Dekadenz zu sehen seien, müsse nun die deutsche protestantische Kirchenmusik die Verantwortung für die Kirchenmusikpflege übernehmen. Zudem hob er die Bedeutung des Konzerts hervor, wo man noch hoffen dürfe, »wenigstens einigermaßen würdig manches ältere klassische Werk zu hören«.<sup>137</sup>

Hoffmann beschrieb Musik als eine Kunst, die reiner als alle anderen Künste »aus der innern Vergeistigung des Menschen«<sup>138</sup> hervorgehe und daher in ihrem Urgrund religiös sei:

133) HOFFMANN 1814. Der Text erschien anonym, nur wenige Tage vor dem Wiener Kongress.

134) Vgl. dazu insbesondere GECK 1965.

135) »Leichtsinnig« bedeutete hier in etwa »die Sinne auf heitere, leichte Weise stimulierend«.

136) HOFFMANN 1814, Sp. 577 (Beginn).

137) HOFFMANN 1814, Sp. 618.

138) HOFFMANN 1814, Sp. 579.

Die Ahnung des Höchsten und Heiligsten, der geistigen Macht, die den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet, spricht sich hörbar aus im Ton, und so wird Musik, Gesang, der Ausdruck der höchsten Fülle des Daseyns – Schöpferlob!<sup>139</sup>

Als Gegensatz dazu stellte Hoffmann die Antike als Welt »sinnlicher Verleiblichung«<sup>140</sup> dar. Diese habe, anders als im Christentum, ihre höchste Ausdrucksform in der Skulptur gefunden: »Die beyden einander entgegengesetzten Pole des Antiken und des Modernen, oder des Heidenthums und des Christenthums, sind in der Kunst die Plastik und die Musik.«<sup>141</sup> Dementsprechend rechnete Hoffmann die auf die Antike zurückgehenden Kunstformen der Oper und des Theaters ebenfalls dem Heidnischen zu. Der darin deutlich werdende Antiklassizismus, der die Moderne gegenüber der Antike abzuheben versucht, darf als typischer Ausdruck einer restaurationsnahen Haltung gedeutet werden.

Die gegenseitigen Einflüsse zwischen Kirchenmusik und Bühnenmusik deutete Hoffmann als negative Rückkopplung: Im Verlauf der Geschichte sei die Kirchenmusik nach und nach in die Musik des Theaters eingeflossen, von wo aus sie im späten 18. Jahrhundert »mit all dem nichtigen Prunk, den sie dort erworben«,<sup>142</sup> in die Kirche zurückkehrte. Nicht einmal Mozart und Haydn hätten sich »von dieser ansteckenden Seuche des weltlichen, prunkenden Leichtsinns«<sup>143</sup> reinhalten können. Deren Ursache verortet Hoffmann in der Aufklärung bzw. im vorrevolutionären Frankreich:

Dass dieser Leichtsin, dieses ruchlose Verläugnen der über uns waltenden Macht, die nur allein unserm Wirken, unsern Werken, Gedeihen und Kraft giebt, die spöttelnde Verachtung der heilbringenden Frömmigkeit, von jener Nation herrührte, die so lange Zeit auf ungläubliche Weise der verblendeten Welt in Kunst und Wissenschaft als Muster galt, liegt am Tage.<sup>144</sup>

Jeder Komponist möge aber, so Hoffmanns Forderung, »sein Inneres wohl erforschen [...] ob der Geist der Wahrheit und der Frömmigkeit in ihm wohne«, denn nur dies befähige ihn, »wahrhaftige« Kirchengesänge zu schreiben.<sup>145</sup> Demnach betrachtete Hoffmann die innere Haltung des Komponisten als ausschlaggebend für den Wert der Musik. Trotz seiner allgemeinen Klassizismuskritik führte er das »tiefe, überschwenglich herrliche«<sup>146</sup> *Requiem* von Mozart als Musterbeispiel an; aber »die herrlichste Periode der Kirchenmusik (und also der Musik überhaupt)«<sup>147</sup> habe mit Palestrina begonnen.

139) HOFFMANN 1814, Sp. 579.

140) HOFFMANN 1814, Sp. 579.

141) HOFFMANN 1814, Sp. 579f.

142) HOFFMANN 1814, Sp. 599.

143) HOFFMANN 1814, Sp. 612.

144) HOFFMANN 1814, Sp. 578.

145) HOFFMANN 1814, Sp. 615.

146) HOFFMANN 1814, Sp. 617.

147) HOFFMANN 1814, Sp. 581.

### b) Fallbeispiel: A. F. J. Thibauts *Ueber Reinheit der Tonkunst*

Der Rechtsgelehrte Anton Friedrich Justus Thibaut (1772–1840) veröffentlichte 1825 seine Abhandlung *Ueber Reinheit der Tonkunst*,<sup>148</sup> in der er aus der Perspektive der kirchenmusikalischen Restauration die Notwendigkeit der Trennung von weltlicher und kirchlicher Musik erläutert. Schon im Jahr darauf gab Thibaut aufgrund der intensiven Rezeption eine zweite, stark überarbeitete Fassung heraus.<sup>149</sup> In vielen Ansätzen und Details griff Thibaut auf die Vorstellungswelt Hoffmanns zurück und konstruiert wie jener eine Opposition zwischen Theater und Kirche.<sup>150</sup> Dabei gestand er den entgegengesetzten Sphären ausdrücklich ihren jeweiligen Wert zu, verwahrte sich dabei aber umso stärker gegen deren Vermischung. Das ausschlaggebende Kriterium war für Thibaut, wie bereits für seinen Vorläufer Hoffmann, die Gottbezogenheit:

Auf dem Theater hat es Werth, wenn ein schön gebauter Schauspieler den ganzen Körper in allen Stellungen sehen läßt; wenn er nach Gelegenheit der Sache tobt und raset, schmeichelt, verzagt, in unerhörter Liebe brennt und lodert, geniale Possen treibt, und sich dabei in den Kleidern aller Zonen und Zeitalter sehen läßt. Allein was verlangt ihr von einem Priester, wenn ihr in der Kirche nicht das Theater wiederfinden, sondern von einem Diener des göttlichen Wortes durch das göttliche Wort gestärkt sein wollt?<sup>151</sup>

Unterschiedlich ist allerdings die Auffassung, dass Thibaut die Kirchenmusik als Mittel verstand, um zu Gott zu gelangen, wogegen Hoffmann die Kirchenmusik als substantiell religiös (hervorgegangen aus dem frommen Geist des Komponisten) ansah. Er unterschied zudem nicht nur zwei, sondern drei musikalische »Style«, bei der dem »Oratorienstyl« eine Zwischenposition einnimmt, und polarisierte vorrangig zwischen »Frömmigkeit« und »Leidenschaft« (während Hoffmann eine Opposition zwischen »Wahrheit« und »Leichtsinn« aufgebaut hatte):

[...] der Kirchenstyl, allein der Frömmigkeit gewidmet; der Oratorienstyl, welcher das Große und Ernste auf menschliche Art geistreich nimmt; und der Opernstyl, welcher Alles, was von den Sinnen und der Leidenschaft ausgeht, durch poetische Darstellung vergegenwärtigt.<sup>152</sup>

Thibaut begründet die Notwendigkeit der Trennung vor allem mit der Entwicklung der kompositorischen Mittel, die inzwischen auch emotionale und bildhafte Vorstellungen umsetzen konnten:

148) THIBAUT 1825. Das Frontispiz zeigt programmatisch ein Portrait von Palestrina.

149) THIBAUT 1826 (im Folgenden wird ausschließlich diese Ausgabe zitiert).

150) Vgl. ALTENBURG 1994, S. 37.

151) THIBAUT 1826, S. 44.

152) THIBAUT 1826, S. 50; weiter: »Ein vierter Styl, welcher diese sämtlichen Elemente vereinigt, die Leidenschaft über sich selbst hinausführt, und alle andern Tollheiten mit der Musik verbindet, kann hier eben so unbeachtet bleiben, wie die Lehre vom Nervenkrampf bey der Aufzählung der Eigenschaften eines gesunden Menschen.«

Daß die Kunstfertigkeit in den letzten Zeiten unendlich zugenommen hat, ist gewiß, namentlich die Kunst des Instrumentirens; die Kunst, das Rein-Sinnliche, wie auch nebenbei das Tolle durch Musik darzustellen, also auch durch Töne Farben zu malen, und Naturbegebenheiten zu beschreiben; die Kunst, selbst im Sterben einen Triller zu schlagen; und vorzüglich die Kunst, alles andre Unmusikalische mit der Musik zu verbinden.<sup>153</sup>

Dies habe einen Verlust an Religiosität verursacht, denn »in eben dem Maaße, wie die Kunstfertigkeit zugenommen hat, ist der religiöse Eifer kühler geworden.«<sup>154</sup> Thibaut vertrat wie Hoffmann die Auffassung, dass man dieser Entwicklung entgegenzutreten könne, indem man die Werke älterer Meister studiere (nicht nur in der Musik, sondern auch in Malerei und Dichtung)<sup>155</sup> und auf Instrumente im Gottesdienst verzichte. Für die Pflege des musikalischen Erbes solle aber nicht die Kirche oder der Staat, sondern der private Singverein sorgen; so nach Detlef Altenburg: »Herausgelöst aus dem liturgischen Kontext, wird im Kreise der Reingesinnten des Thibautschen Singvereins die Pflege der Musik der alten Meister nun zu einem Akte der praktizierten Kunstreligion.«<sup>156</sup>

In der Liturgie verfocht Thibaut ausdrücklich die Integration des katholischen Erbes in den protestantischen Ritus, insbesondere im Hinblick auf die ambrosianischen und gregorianischen Gesänge,<sup>157</sup> da diese »wahrhaft himmlischen, erhabenen Gesänge und Intonationen [...] das Gemüth tiefer ergreifen, als viele unsrer, auf den Effekt berechneten neuern Compositionen.«<sup>158</sup> Als wesentliche Aufgabe der liturgischen Musik verstand Thibaut aber die Vorbereitung der Predigt.<sup>159</sup> Die Zersetzung der Kirchenmusik durch »weltliche« Elemente sowie ekstatische Formen der Gottesverehrung<sup>160</sup> verurteilte er, da die Kirche nicht der Ort sei, »wo alles Genießbare gegeben und genossen werden soll.«<sup>161</sup>

Wie nun in Gottes Gegenwart kein keckes Selbstvertrauen, und kein gänzlich Verzagten Statt [sic] finden kann, so wird es auch in der Kirche keinen überströmenden geistigen Rausch, und keine, bis zur Vernichtung führende Verzweiflung geben. Wer hier also in voller Freude des Herzens Gott danken und loben will, der wird seinen Dank nicht mit ungebundenem Jubel, sondern mit bescheidener Inbrunst aussprechen; und wer, durch Leiden gebeugt, außer der Kirche sich in Schwermuth und Jammer auflösen könnte, der wird in der Kirche vor Gottes Augen wieder getrost werden, nicht die Hände ringen, nicht

---

153) THIBAUT 1826, S. 66.

154) THIBAUT 1826, S. 41.

155) Vgl. ALTENBURG 1994, S. 43.

156) ALTENBURG 1994, S. 46; siehe außerdem KONRAD 1984, S. 69, zu einer den »deutschen Gesangvereinen« gewidmeten Messe von Louis Spohr.

157) »Choralreform bzw. Restauration ist für Thibaut ein geradezu zwangsläufig zu forderndes Postulat«, ALTENBURG 1994, S. 37.

158) THIBAUT 1826, S. 14.

159) »Alles soll mäßig, ernst, würdig gehalten, durchaus veredelt und leidenschaftslos seyn, Alles ganz in dem Ton, daß ein ausgezeichneter Kanzelredner sagen könnte: diese herrliche Musik hat meine Predigt gut vorbereitet, oder: sie hat nach meiner Predigt im Geist derselben das Gefühl der Gemeinde zur vollen Lebendigkeit gebracht«, THIBAUT 1826, S. 47.

160) »Jede extreme Äußerung, die Übertreibung des Jubels wie der Klage, müsse die Musica sacra grundsätzlich meiden«, ALTENBURG 1994, S. 39.

161) THIBAUT 1826, S. 42.

ächzend und jammernd hin und her laufen, sondern durch den Glauben an einen nahen Gott aufgerichtet, in Geduld und Ergebung den Himmel zum theilnehmenden Zeugen seines Kummers machen.<sup>162</sup>

### 3.4.2 Musik als nationale Angelegenheit

Vor dem Hintergrund der Restauration ist es nicht überraschend, dass im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts der Musik eine ungewöhnlich starke Identifikationsfunktion zufiel. Insbesondere im Deutschen Reich bestimmte sie, Thomas Nipperdey zufolge, die Substanz nationaler Kultur und Identität mehr als alle anderen Kunstformen:

Kernbereich der ästhetischen Kultur der bürgerlichen Welt ist, da die Literatur zwar Hauptkonsumgut, aber doch so ungleich, so vielfältig und auch so außerästhetisch rezipiert wird, die Musik. Sie wirkt am weitesten und intensivsten – mehr als die Malerei. In ihr vor allem meinen die Deutschen sich selbst zu finden; mit ihr allein haben die Deutschen im Bereich der Künste international Geltung, ja bis zur Jahrhundertwende die Führung.<sup>163</sup>

Frei nach der Formel »Gott, Kunst und Vaterland«<sup>164</sup> bestand im Deutschen Reich somit eine enge Verflechtung von Religion, Musik und Nation – drei Konzepte, die allerdings auch für die Genese der *Messa da Requiem* von zentraler Bedeutung waren (→ 5.1). Die Musikhistoriographie hatte der Herausbildung dieser Ideologie bereits maßgeblich zugespielt,<sup>165</sup> wie nachfolgend an zwei kurzen Beispielen gezeigt wird.

#### a) Fallbeispiel: Theodor Vischers *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*

Theodor Vischer (1807–1887) behandelte in seiner Schrift *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846–1857) unter anderem die unterschiedlichen nationalen Schulen der Musik.<sup>166</sup> Darin assoziierte er die deutsche Musik mit »Harmonie«, die italienische hingegen mit »Melodie«. Ausschlaggebend für den ästhetischen Wert sei vor allem die Verbindung beider Konzepte, denn »großartig und gediegen« bleibe die italienische Richtung nur, »so lange und so weit sie das ursprünglich deutsche Element der Harmonie als Grundlage der Composition fortbestehen läßt«.<sup>167</sup> Der italienische Charakter strebe aber stets nach »unmittelbar in's Ohr fallender Klarheit des Ganges der Melodie«,<sup>168</sup> welche vor allem in der Oper vervollkommenet wurde, »die eben aus dem Drange der italienischen Natur nach freier, nicht durch die Harmonie gebundener musikalischer Bewegung, nach freiem Ausdruck des Charakters und Verlaufs subjectiver Stimmungen, wie solche im Drama

162) THIBAUT 1826, S. 43.

163) NIPPERDEY 1990, S. 741.

164) NIPPERDEY 1997, S. 213.

165) Zu den Dimensionen der Fiktivität in der Musikhistoriographie siehe z. B. HENTSCHEL 2009.

166) VISCHER 1857.

167) VISCHER 1857, S. 1136.

168) VISCHER 1857, S. 1137.

auftreten, hervorgegangen ist.«<sup>169</sup> Die deutsche Musik aber habe mit dem protestantischen Choral eine Richtung eingeschlagen, die »mehr auf innigen Gefühlsausdruck als auf Formschönheit«<sup>170</sup> ziele.

### b) Fallbeispiel: Heinrich Adolf Köstlins *Geschichte der Musik im Umriß*

1875 veröffentlichte der lutherische Kirchenmusiker Heinrich Adolf Köstlin (1846–1907) seine *Geschichte der Musik im Umriß*, die sich ideell stark an Hanslick und Vischer orientierte.<sup>171</sup> Darin traten die abstrakten Kategorien von Innerlichkeit und Äußerlichkeit besonders deutlich hervor. Als wesentlichen Ausgangspunkt führte Köstlin die griechische Musik an (als bedeutende Vorgängerkultur nennt er noch die »Arier«) und definierte als Gegensatz dazu die »spezifisch christliche Kunst«,<sup>172</sup> die »von allem Aeußeren in dem Leben und Thun der Menschen auf den Inneren, bewegenden Grund, auf den Kern der Gesinnung«<sup>173</sup> zurückgeführt habe. Köstlin sah das verbindende Element der Nation im Kunstschaffen und nicht etwa in einem Staat. So schrieb er über die Musik der alten Griechen:

Die individuell gesonderten Stämme hielt die freie Conföderation zusammen, die Einheit der Nation war nur eine ideale; das Band derselben war naturgemäß das Element, in welchem der ideale Lebensgehalt der Nation zu anschaulich platischem Ausdruck kommt: die Kunst. So erklärt es sich, daß hier die Kunst zur Angelegenheit der Nation wird, ja daß der Cultus der Nation in letzter Hinsicht ein Cultus der Kunst ist.<sup>174</sup>

Ähnlich wie Hoffmann zeichnete Köstlin mehrere musikgeschichtliche Verfallsphasen nach. Nachdem die Musik im Christentum zunächst im Zentrum des allgemeinen Interesses stand, da sie »so vielfach aus der inneren Seelenstimmung heraus ihre Anregungen empfängt«,<sup>175</sup> habe sie sich bald zum »römischen Kirchentum«<sup>176</sup> verengt. Danach habe die Reformation die »Reinheit des Christenbewußtseins« im »reformatorischen Volksgesang«<sup>177</sup> wiederhergestellt, aber auch dieser sei zum »kirchlichen Kunstlied«<sup>178</sup> verfallen. Die Ursache dafür sah Köstlin in dem Einfluss italienischer Musik,<sup>179</sup> die sich zur Aufgabe gesetzt habe, »die musikalische Form nach der Seite der

169) VISCHER 1857, S. 1137.

170) VISCHER 1857, S. 1139.

171) KÖSTLIN 1875.

172) KÖSTLIN 1875, S. 32.

173) KÖSTLIN 1875, S. 31.

174) KÖSTLIN 1875, S. 13.

175) KÖSTLIN 1875, S. 31.

176) KÖSTLIN 1875, S. 32.

177) KÖSTLIN 1875, S. 32.

178) KÖSTLIN 1875, S. 32.

179) »Man begann daher auch in der Composition des Kirchenlieds an die Stelle des Principis der Volksthümlichkeit und der inneren Lebenskraft das der bloßen Kunstmäßigkeit und formalen Schönheit zu setzen und den neuen italienischen, concerthaftern Stil auch auf das Kirchenlied anzuwenden, dieses also zu entkirchlichen.«, KÖSTLIN 1875, S. 151f.



sinnlichen Schönheit<sup>180</sup> weiterzuentwickeln. »Deutschlands Aufgabe« hingegen aber sei es, »die Form mit Geist zu erfüllen«, denn »wie in jede Kunst so auch in die Tonkunst legt der Deutsche die ganze Seele und das ganze Gemüt hinein und bringt einen sittlichen Ernst an die Kunst heran«.<sup>181</sup> Zudem sei die deutsche Kunst eine übernationale, allgemein menschliche, denn sie trage »den Stempel der Universalität. Alle Einseitigkeiten der anderen Nationen übersetzt der deutsche Geist in seine Innerlichkeit, löst sie ab von der Beschränkung und humanisiert sie im besten Sinne des Wortes.«<sup>182</sup> Dieser Auffassung zufolge ist die Innerlichkeit aufgrund ihres universellen Anspruches der Äußerlichkeit grundsätzlich überlegen.

### 3.4.3 Verdi-Rezeption

Das Verhältnis der deutschsprachigen Kritik zu Giuseppe Verdi war zwiespältig. Einerseits standen seine populär gewordenen Werke häufig auf den Programmen der Opernhäuser, im Gebiet des Deutschen Reiches sogar gleich an zweiter Stelle nach den Opern Richard Wagners, während sie in Wien – bereits seit der dortigen Erstaufführung von *Nabucco* (1843) – sogar dominierten. Spätestens nach dem Ableben Rossinis (1868) galt Verdi unumstritten als Hauptvertreter der italienischen Musikkultur. Andererseits genügten seine Werke nicht den hohen ästhetischen Ansprüchen der Musikkritik, da sie als leichte, unterhaltende, triviale, aber eben nicht als erhabene Musik galten.<sup>183</sup> Dieser Zwiespalt trug wesentlich zu der Frontenbildung in eine Verdi-enthusiastische und eine anti-italienische Gruppierung bei. In den 1870er Jahren verschärfte sich diese Tendenz nochmals, als die Oper *Aida* von vielen Kritikern als positive Überraschung betrachtet wurde und Verdi hohen Respekt verschaffte. Dies führte dazu, dass Verdi einerseits zum italienischen Wagner-Antipoden und andererseits, insbesondere nach *Otello* und *Falstaff*, zum Wagner-Epigon stilisiert wurde.<sup>184</sup> Das Bild des »Leierkastenkomponisten« haftete dem Komponisten noch bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts an. Erst in der sogenannten Verdi-Renaissance der 1920er Jahre wurde dieses Image grundlegend revidiert.<sup>185</sup>

---

180) KÖSTLIN 1875, S. 130.

181) KÖSTLIN 1875, S. 131.

182) KÖSTLIN 1875, S. 132.

183) Vgl. MAUTNER 2000, S. 29.

184) Vgl. DE ANGELIS 2013, S. 683.

185) Vgl. MAUTNER 2000 sowie OTTOMANO 2013.

**a) Fallbeispiel: Ferdinand Gleichs *Charakterbilder***

Ferdinand Gleich (1816–1898) portraitierte Verdi im ersten Band seiner *Charakterbilder*, die ab 1863 erschienen,<sup>186</sup> als szenisch denkenden Komponisten. »Der Schwerpunkt der Wirkung«, so Gleich, »liegt in Verdi's Musik in der dramatischen Wirkung, denn der Componist hat stets die Bühne, wenn auch oft nur deren äußere Effecte, im Auge.«<sup>187</sup> Im Gegensatz zur großen Masse italienischer »Opernovitäten«, die »als unzureichend und nicht einmal für kurze Zeit als lebensfähig sich zeigten«, könnten die Werke Verdis trotz ihrer »Trivialität und Leichtfertigkeit doch immer noch vermöge seines dramatischen Geschicks und einiger auch musikalisch guter Nummern am besten dem Bedürfniß nach Neuem genügen.«<sup>188</sup> Um aber nicht nur in seinem Lande als »Zukunftsmann« gelten zu können, bedürfe es jedoch der »vollständigen Einheit seiner Werke«. Er habe zwar bereits viel von den »neueren Deutschen und Franzosen angenommen«,<sup>189</sup> jedoch genügten allein »dramatisches Talent und Geschick«<sup>190</sup> nicht den Ansprüchen der großen Kunst. Somit, nach der Darstellung Gleichs, stach Verdi also als Opernkomponist deutlich hervor, war jedoch nicht als Künstler übernationalen Ranges anerkennbar.

---

---

186) GLEICH 1863.

187) GLEICH 1863, S. 142.

188) GLEICH 1863, S. 144.

189) GLEICH 1863, S. 142. Ferdinand Gleich war es auch, der in seiner Rezension zur *Messa da Requiem*, die er anlässlich der Dresdner Erstaufführung geschrieben hatte, eine Annäherung Verdis an Bach, Wagner und Meyerbeer feststellte; vgl. NZfM, 11.02.1876.

190) GLEICH 1863, S. 142.

## 4. Das Requiem als musikalische Kunstform

Die Geschichte der musikalischen Trauer ist maßgeblich von der christlichen Totenmesse, dem Requiem, geprägt. Dabei zeichnet sich eine Differenzierung in »Gebrauchsformen« und »Kunstformen« ab. Während erstere Ausprägung hinsichtlich des Ablaufes und der Besetzung in eine Messfeier integrierbar sein muss, kann sich letztere davon emanzipieren, um einem künstlerisch-musikalischen Ausdruck mehr Spielraum zu gewähren. Die traditionellen Ausdrucksformen musikalischer Trauer entwickelten sich aber zunächst im Rahmen der vorgegebenen liturgischen Form und gingen dadurch eine enge Bindung mit theologischen Konzepten ein. Aufgrund des damit einhergehenden Bewahrungstrebens waren künstlerisch ausgefallene Mittel in der Regel zunächst einer starken Kritik ausgesetzt, bevor sie Anerkennung und Nachahmung finden konnten. So unterblieb der Einsatz von Instrumenten zunächst völlig, bis die höfische Repräsentationskultur in dieser Hinsicht eine Wandlung durchsetzte.

Verdis *Messa da Requiem* entstand in einer musikgeschichtlichen Übergangszeit, in der sich künstlerisch motivierte Requiem-Kompositionen mehr und mehr von der liturgischen Form ablösten, während sich zur gleichen Zeit restaurative Strömungen historischen Ausdrucksformen zuwandten. In diesem Spannungsfeld ist die musikgeschichtliche Bedeutung von Verdis Komposition zu bewerten. Während sie einerseits rein textlich kaum von der Liturgie abwich, führte sie andererseits durch ihren immensen Produktionsaufwand, der einer Oper in fast nichts nachsteht, die Gattung in ihrer liturgischen Form an aufführungspraktische Grenzen. In vielen musikalischen Aspekten knüpfte sie jedoch konsequent an Gattungstraditionen an – auch, indem sie in größerem Umfang Stilmittel der Oper einsetzte. Denn dadurch wiederholte sich fast zwangsläufig ein gemeinsam mit der Gattung tradierter Streit über die Angemessenheit der Vermischung zweier musikalischer Hoheitsgebiete: Kirche und Bühne.

Für das Verständnis der Gattung und der sich darum rankenden Debatten erscheint es sinnvoll, die dafür relevanten Aspekte der Entwicklung der Totenmesse von ihren Anfängen bis zum späten 19. Jahrhundert in einem kurzen Überblick zu skizzieren. Dabei ist zwischen liturgisch-textlichen und musikgeschichtlichen Aspekten zu unterscheiden. Auf die einleitenden begrifflichen Klärungen (4.1) folgen deshalb zunächst Erläuterungen zu Liturgie und Text (4.2), um darauf die musikgeschichtlichen Linien zunächst allgemein (4.3) und anschließend in Bezug auf das 19. Jahrhundert (4.4) nachzeichnen zu können.

Zur musikalischen Gattung des Requiems und ihrem Wandel im 19. Jahrhundert liegt eine umfangreiche Arbeit von Ursula Adamski-Störmer vor, die neben Einzelstudien auch ein Verzeichnis bisher entstandener Kompositionen enthält.<sup>191</sup> Letzteres wurde durch die Zusammenstellung von Robert Chase<sup>192</sup> umfassend erweitert. Daneben sei auf die seit 2004

---

191) ADAMSKI-STÖRMER 1991.

192) CHASE 2003.

bestehende Datenbank *Requiem Survey* von Kees van der Vloed verwiesen, die mittlerweile etwa 5.200 Requiem-Vertonungen verzeichnet.<sup>193</sup> Hinsichtlich der unterschiedlichen konfessionell geprägten Strömungen innerhalb der Kirchenmusik sei für den katholischen Bereich auf den Beitrag von Helmut Mathy, für den evangelischen auf den von Ulrich Konrad verwiesen;<sup>194</sup> Leopold Kantner lieferte indessen einen Vergleich der Situationen in Italien und Deutschland.<sup>195</sup>

## 4.1 Begriff

Als »Requiem« wird in der römisch-katholischen Liturgie eine Heilige Messe (Gottesdienst) bezeichnet, die anlässlich des Gedenkens für Verstorbene gefeiert wird. Übliche Anlässe sind in erster Linie Begräbnisfeiern, aber auch Totengedenktage und der Allerseelentag (2. November). Der offizielle Titel dieser Messform lautet bis in die Gegenwart »Missa pro defunctis« (lat. »Messe für die Verstorbenen«). Geläufige landessprachliche Bezeichnungen sind direkt aus dem Lateinischen abgeleitet, z. B. französisch »Messe des morts« und deutsch »Totenmesse«,<sup>196</sup> allerdings fällt dort die Präposition »pro« bzw. »für« weg, in der sich die Anlassbezogenheit des Requiems ausdrückt. Als internationale Kurzform etablierte sich im 18. Jahrhundert die Bezeichnung »Requiem«, welche aus dem Incipit des Introitus »Requiem aeternam dona eis, Domine« (lat. »Gib ihnen die ewige Ruhe, Herr«) abgeleitet ist. Die musikalische Gattungsbezeichnung passte sich ebenfalls an. Beide Begriffslinien vermischen sich in dem italienischen Ausdruck »Messa da requiem«.

In der Musik haben sich umgangssprachliche Kurzbezeichnungen durchgesetzt, z. B. »Mozart-Requiem« oder »Brahms-Requiem«. Das »Verdi-Requiem« wurde seinerzeit aber auch häufig – in Bezug auf den Widmungsträger – »Manzoni-Requiem« oder auch »Manzoni-Messe« genannt; auf Plakaten hingegen tauchte oft nur »Requiem« als Titel auf. Nachfolgend wird ausschließlich der heute geläufige und von Verdi selbst vergebene Titel »Messa da Requiem« verwendet.

---

193) VAN DER VLOED 2004.

194) MATHY 1994; KONRAD 1984.

195) KANTNER 1993.

196) Siehe auch CHASE 2003, S. xv.

## 4.2 Text und liturgische Form

### 4.2.1 Entwicklung des Formulars

Das Formular (d. h. der liturgische Ablauf) der Totenmesse besteht, wie es in einer katholischen Messfeier üblich ist, aus einer Zusammenstellung von lateinischen Texten und dazugehörigen Gregorianischen Chorälen. Aufgrund der inhaltlichen Bindung an das Verstorbenengedenken folgt die Totenmesse einem speziellen Ablauf, der von dem der regulären Messe in mehreren wesentlichen Punkten abweicht. Ungewöhnlicherweise kennt die Totenmesse nur ein einziges Formular, das nur wenige Variationsmöglichkeiten in den Orationen und Lesungen erlaubt.<sup>197</sup> Dies deutet darauf hin, dass die Totenmesse als stabile, konservative liturgische Form praktiziert wurde. Nemesio Valle zeigte in einer Untersuchung, dass sich die Zusammensetzung der Texte bereits zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert stabilisierte.<sup>198</sup> Auf dieser Grundlage wurden die Bestandteile im Jahr 1570 infolge des Trienter Konzils kanonisch festgelegt und erst vier Jahrhunderte später wieder modifiziert.<sup>199</sup>

Einige grundsätzliche Abweichungen vom regulären Formular belegen, dass in der Totenmesse ein seit langem tradierter Ablauf erhalten blieb. Im Ordinarium – den Kernteilen jeder Messe – vermisst man deshalb die »Gloria in excelsis«, »Halleluja« und »Credo« (siehe Tabelle 1), da diese Teile erst nach der Herausbildung des Requiemformulars in das Ordinarium aufgenommen wurden.<sup>200</sup> Das Requiem offenbart sich somit als ursprungsnahe, wohlbewahrte Form. Bis heute hält sich die später verbreitete Auffassung, dass diese Gesänge gestrichen worden seien, da sie der gebotenen Trauerstimmung widersprachen. Dieses Kriterium kann jedoch nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben, da mit »Sanctus« und »Hosianna« zwei Lobgesänge im Formular stehen.<sup>201</sup>

197) Entsprechend des Anlasses werden vier Varianten unterschieden: 1. zu Allerseelen (»in commemoratione omnium Fidelium defunctorum«), 2. zum Todes- und Begräbnistag sowie zum dritten, siebten und 30. Tag danach (»in die obitus seu depositionis defuncti«), 3. zum ersten Jahrtag des Todes oder des Begräbnisses (»in anniversario defunctorum«), 4. für gewöhnliche, nicht privilegierte Totenmessen (»in Missis quotidianis defunctorum«); vgl. JAKSCH 1977, S. 40.

198) Vgl. VALLE 2011.

199) Die finale Form wurde 1562 in der 22. Sitzung des Trienter Konzils (1545–1563) festgelegt und 1570 in dem Missale von Papst Pius V. nach marginalen Änderungen bestätigt; vgl. CHASE 2003, S. 39–41. Der Großinquisitor Antonio Michele Ghislieri (1504–1572), im Jahr 1566 als Pius V. zum Papst gewählt, galt als strenger Asket; er konsolidierte die katholische Kirche sowohl innen- als auch außenpolitisch, ahndete Ketzerei und Gotteslästerung, kämpfte in Frankreich gegen die Hugenotten, vertrieb die Juden aus katholischen Gebieten, besiegte im Bund mit Spanien und Venedig die Türken bei Lepanto und exkommunizierte die englische Königin; vgl. DENZLER 1994.

200) Vgl. JAMMERS 1961, S. 1067.

201) Vgl. NOHL 1996, S. 75.

Funktion	Ordinarium Missae	Requiem (1570–1970)
Eröffnung		Introitus: »Requiem aeternam«
		Psalm: »Te decet hymnus«
	Kyrie	Kyrie
	Gloria	–
Wortgottesdienst		Graduale: »Requiem aeternam«
	Halleluja	Tractus: »Absolve, Domine«
		Sequenz: »Dies irae«
	Credo	–
Eucharistie		Offertorium: »Domine Jesu Christe«
	Sanctus & Benedictus	Sanctus & Benedictus
	Agnus Dei	Agnus Dei
		Communio: »Lux aeterna«
Begräbnisfeier		Responsorium: »Libera me«
		Hymnus: »In paradisum«

Tabelle 1: Formaler Aufbau des Totengottesdienstes

#### 4.2.2 Propriumstexte

Das Proprium (d. h. die je nach Anlass oder Kirchenjahr veränderlichen Teile, die auch den Charakter einer Messe bestimmen) der Totenmesse beinhaltet die Texte »Requiem aeternam« (Introitus und Graduale), »Absolve domine« (Tractus, anstelle des Halleluja-Gesanges),<sup>202</sup> »Dies irae« (Sequenz, bis 1970), »Domine Jesu Christe« (Offertorium) und »Lux aeterna« (Communio). Nicht zur Messliturgie, aber zum anschließenden Begräbnisritus (Ordo absolutionis) gehören die Texte »Libera Me« und »In Paradisum« (siehe Tab. 1).

Die Propriumstexte geben ein breites Spektrum von Gattungen und Inhalten wieder, die thematisch um Ruhe, Vergebung, Auferstehung und Ewigkeit kreisen. So vermitteln Introitus und Communio eine tröstliche Vorstellung vom Tod als »ewige Ruhe«<sup>203</sup> und der Tractus bittet um die Vergebung der Sünden des Verstorbenen. Davon hebt sich der Text der Sequenz deutlich ab: Das bilderreiche »Dies irae«, ein üppiges Konglomerat kanonischer und apokrypher Texte aus dem 13. Jahrhundert,<sup>204</sup> zeichnet ein vielgestaltiges Bild des Jüngsten Gerichts und appelliert an Ängste vor schrecklichen Bußstrafen nach

202) Das Halleluja wurde wahrscheinlich erst im 6. Jahrhundert eingeführt, während der Tractus in der Totenmesse und in der Fastenzeit erhalten blieb. Somit blieb auch hier die ältere Form erhalten.

203) In der Bibel ist nirgends von »ewiger Ruhe« die Rede, sondern nur vom »ewigen Leben«; vgl. NOHL 1996, S. 79 und S. 99.

204) Zur umstrittenen Autorschaft Thomas von Celanos siehe HOFMANN 2004, S. 143 und CHASE 2003, S. 509; zur Textkomposition siehe NOHL 1996, S. 75ff.

dem Tod für zu Lebzeiten begangene Sünden.<sup>205</sup> Unweigerlich mit apokalyptischen Imaginationen verbunden, kann der Text als der bildhafteste und dramatischste Teil der Totenmesse angesehen werden. Das Offertorium schließt sich daran mit einer Bitte um Erlösung von ewigen Höllenqualen an.

Mit Blick auf seine Wirkungsgeschichte lässt sich feststellen, dass der Sequenztext vorrangig Vorstellungen von Gott als Richter und damit verbundenen Höllenstrafen beförderte, während die theologisch eng damit verknüpfte Hoffnung auf Vergebung und Errettung eher am Rande zu stehen scheint.<sup>206</sup> Aus der Sicht protestantischer Theologen war die Fegefeuerlehre nicht nur aufgrund des damit verbundenen Ablasshandels zu revidieren.<sup>207</sup> Das Weltgericht war neu in die persönliche Beziehung zum Glauben zu setzen, um klarzustellen, dass die Vergebung der Sünden allein durch den Glauben garantiert sei. Theologen beriefen sich dazu beispielsweise auf 1 KOR 3,12–15.<sup>208</sup>

Wenn aber jemand auf den Grund baut Gold, Silber, Edelsteine, Holz, Heu, Stroh, <sup>13</sup> so wird das Werk eines jeden offenbar werden. Der Tag des Gerichts wird es ans Licht bringen; denn mit Feuer wird er sich offenbaren. Und von welcher Art eines jeden Werk ist, wird das Feuer erweisen. <sup>14</sup> Wird jemandes Werk bleiben, das er darauf gebaut hat, so wird er Lohn empfangen. <sup>15</sup> Wird aber jemandes Werk verbrennen, so wird er Schaden leiden; er selbst aber wird gerettet werden, doch so wie durchs Feuer hindurch.<sup>209</sup>

Die protestantische Theologie des Weltgerichts sollte später durch Aufklärung und Liberalismus wieder stärker auf die Diesseitsperspektive ausgerichtet bzw. reduziert werden, während die Vertreter der Tübinger Schule auf katholischer Seite individuelle und universale Aspekte des Gottesgerichts miteinander verbanden.<sup>210</sup> Im Hinblick auf die deutschsprachige Rezeption der *Messa da Requiem* im späten 19. Jahrhundert wird aber auch zu erörtern sein, inwieweit die katholische Totenmesse protestantische Vorstellungen von einem an Aberglauben grenzenden, an mittelalterlichen Dogmen festhaltenden Katholizismus befeuerte. Dabei sind aber auch innerkatholische, liberale Strömungen zu berücksichtigen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg war die Sequenz theologisch stark umstritten und wurde 1970, nach Beschluss des Zweiten Vatikanischen Konzils, aus dem Formular entfernt.<sup>211</sup> Seitdem wird sie nur noch unter besonderen Umständen gesungen, etwa aufgrund der

205) Vgl. NOHL 1996, S. 111. Die Sequenz ist formal aus dem Schluss des Halleluja-Gesangs hervorgegangen, der zunächst melodisch erweitert (Jubilus), bald auch neu textiert wurde, und ab dem 12. Jahrhundert verselbstständigt auftrat.

206) Vgl. NOHL 1996, S. 78f.

207) Vgl. dazu CHASE 2003, S. xvii sowie BARTELMUS 2012, S. 223f.

208) Ein überkonfessioneller Konsens, dass ein Mensch allein von Gottes Gnaden und nicht aufgrund der im Leben erworbenen Verdienste erlöst werde, wurde 1999 erreicht.

209) Zitiert nach LUTHERBIBEL 2017.

210) Vgl. WOELK 2006, Sp. 518f.

211) So beschlossen im Zweiten Vatikanischen Konzil (1962–1965) und durch Papst Paul VI. in Kraft gesetzt, indem dieser verfügte, dass die immerwährende Gültigkeit der Regelungen seines Vorgängers ungültig seien, wenn diese seinen entgegenstünden.

Tradition einzelner Gemeinden,<sup>212</sup> oder wenn es der Pflege des musikalischen Erbes dient. Letzteres weist auf die historisch bedeutende Rolle des »Dies irae« in der Geschichte der Totenmesse hin, von deren weiterer Tradierung man seit dem Konzil Abstand genommen hatte, ohne aber das damit verbundene kulturelle Erbe ganz zu vernachlässigen.

## 4.3 Vertonung

### 4.3.1 Theologische Aspekte

So wie das Formular der Totenmesse über Jahrhunderte hinweg unangetastet blieb, bewegten sich auch die musikalischen Umsetzungen für lange Zeit in meist engen Bahnen. Chase wies darauf hin, dass die Totenmesse von der frühen Mehrstimmigkeit quasi unberührt blieb und nur einstimmig gesungen wurde.<sup>213</sup> Die früheste überlieferte polyphone Vertonung stammt erst aus dem 15. Jahrhundert von Johannes Ockeghem; allerdings verzichtete dieser noch auf die Sequenz. Erst bei Engarandus Juvenis und Antoine Brumel (beide um 1500) ist erstmals eine Vertonung nachgewiesen; dies blieb aber weiterhin die Ausnahme. Seit dieser Zeit erwies sich die Totenmesse als musikalisch zwar noch immer konservative, aber dennoch entwicklungsfähige Gattung.

In der musikalischen Ausgestaltung der Totenmesse spiegelten sich stets Vorstellungen von Tod, Weltgericht und Jenseits wider.<sup>214</sup> Die erhöhte Aufmerksamkeit der Komponisten fiel dabei in der Regel den für die Totenmesse charakteristischen und theologisch entscheidenden Texten, also den Propriumsteilen zu. Am attraktivsten unter diesen waren Introitus und Sequenz, die auch in der *Messa da Requiem* eine entscheidende Rolle spielen sollten. In der Tat luden die bilderreichen Texte geradezu dazu ein, sie mit ausdrucks- und eindrucksvollen musikalischen Mitteln auszugestalten.

Im Verlauf der Geschichte entwickelten und wandelten sich die Ausdrucksformen der Vertonungen sehr stark und waren oft Gegenstand kontroverser Diskussionen. Häufiger als in anderen Gattungen rief die Anwendung zeitgenössischer Ausdrucksmittel der weltlichen Musik eine Diskussion um die Angemessenheit im Rahmen des Totengedenkens hervor. Seit dem 17. Jahrhundert wurde beispielsweise die Adäquatheit von Instrumenten und von Einflüssen populärer Musik aus Oper oder Volksmusik diskutiert. Diese grundsätzliche Frage in der Gattungsästhetik des Requiems wurde durch restaurative Strömungen im

---

212) Vgl. CHASE 2003, S. 2.

213) CHASE 2003, S. xvi.

214) Einen Leitfaden für das Textverständnis der Totenmesse und dessen Stellenwert in den Vertonungen bieten die ausführlichen Darstellungen bei HOFMANN 2004 und NOHL 1996.



19. Jahrhunderts aktualisiert und intensiviert, wobei sich in jener Zeit bereits eine nachhaltige Trennung zwischen theologischen und musikwissenschaftlichen Diskursen abzeichnete.<sup>215</sup>

Gerade am Beispiel der Sequenz zeigt sich, dass Vertonungen immer auch als Textdarstellungen verstanden werden müssen. Die Entscheidung für ein idealisierend-metaphorisches oder ein realistisch-abbildendes Wort-Ton-Verständnis bzw. für eine musikalische Verstärkung oder Abschwächung der Bildwörter zieht theologische Konsequenzen sowohl für das Jenseits als auch für das Diesseits nach sich. Jede Versinnbildlichung der Schreckensvorstellung des Jüngsten Tages unterstützte reale Vorstellungen und lief metaphorischen Auslegungen entgegen. Das Verhältnis zwischen den Bildwörtern der Sequenz und den dazu eingesetzten musikalischen Mitteln definierte also die dahinterstehende theologische Auffassung. Die jahrhundertlange musikalische Gleichförmigkeit der Totenmesse weist daher auch auf ein theologisch stabiles Verständnis hin, während die neuen Vertonungen, die seit Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden, nicht nur einen musikalischen, sondern auch einen theologischen Umbruch reflektieren, der auch im Zusammenhang mit den Auswirkungen der Reformation verstanden werden muss.

### 4.3.2 Traditionslinien

Anfang des 17. Jahrhunderts bildete sich mit dem *stile concertato* eine neue kompositorische Praxis in der Messvertonung heraus. Die Bindung der Messkomposition an die liturgische Einstimmigkeit löste sich und wurde lediglich im A-cappella-Stil beibehalten, während in der konzertanten Messe nun Affekte, später auch Effekte und Tonmalerei, eingesetzt werden konnten. Die polarisierende Stiltrennung in *prima* und *seconda pratica*, wie sie von den Theoretikern dieser Zeit unternommen wurde, geht auf ein grundsätzlich neues Verständnis der Textbehandlung zurück. Damit setzte sich die Öffnung der Gattung, die jahrhundertlang unverändert geblieben war, für eine kompositorische Kreativität fort, die sich unter anderem in den Totenmessen von Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Caspar Kerll und Christoph Strauss niederschlug.

Eine Totenmesse eignete sich zudem als eindrückliches Demonstrationsobjekt kompositorischen Handwerks. Insbesondere der Text der Sequenz lud zu klangmalerischen Umsetzungen ein, beispielsweise mit Wirbelbewegungen, chromatischen Gängen, dynamischen Effekten und martialischer Artikulation; vor allem für die Emotion des »Schreckens« wurden zahlreiche musikalische Mittel erprobt. Ab welchem Grad eine Komposition in dieser Hinsicht zu weit ging oder in welchen Fällen man die Abgrenzung zwischen unterschiedlichen Stilen als zu durchlässig empfand, ist aber kaum allgemein definierbar.

---

215) Vgl. JAKSCH 1977, S. 7.

Hinzu kommt, dass Totenmessen oft Auftragswerke waren, die einer bestimmten Person zugedacht wurden. Daher besaßen sie neben der kirchlichen auch eine repräsentative Funktion, wie sie vergleichsweise auch die künstlerische Gestaltung eines Grabmals innehatte. Die Totenmesse konnte insofern keine spirituelle Komposition von rein idealistischem Wert sein, wenn sie die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen gewinnen wollte. Diese Linie setzt sich bis in die Gegenwart fort. Auch die kunstvollen Requiem-Kompositionen des 19. Jahrhunderts sind zum guten Teil repräsentative Widmungskompositionen, darunter Luigi Cherubinis *Messe de Requiem*, die König Ludwig XVIII. für seinen 1793 ermordeten Vorgänger Ludwig XVI. in Auftrag gegeben hatte, und Hector Berlioz' *Grande Messe des Morts*, die zunächst den Gefallenen der 1830er-Revolution gewidmet war und aus politischen Gründen auf den 1837 in Algerien gefallenen General Damrémont umgewidmet wurde.<sup>216</sup> Giuseppe Verdis *Messa da Requiem* reiht sich in diese Tradition ein (→ 5.2.1).

## 4.4 Das Requiem im 19. Jahrhundert

### 4.4.1 Entwicklung zum künstlerischen Topos

Im 19. Jahrhundert verselbstständigte sich die Totenmesse als künstlerischer Topos in Literatur, Malerei und Musik und löste sich von seiner exklusiv liturgischen Bedeutung. Der Begriff »Requiem« ist seitdem nicht mehr ausschließlich mit der Messliturgie verbunden, sondern konnte auch in davon unabhängigen, künstlerischen Formen auftreten. Dies war zum einen der Fall im »Konzertrequiem«, das formal an der Liturgie orientiert ist, jedoch ausschließlich im bürgerlichen Konzert gespielt wurde. Andererseits floss der Ausdruck »Requiem«, quasi programmatisch, in die Titel aliturgischer Werke ein, z. B. Robert Schumanns *Requiem für Mignon* oder Johannes Brahms' *Ein Deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift*.<sup>217</sup> Der Ausdruck »Totenmesse« blieb von dieser Bewegung jedoch unberührt. Neben dem Requiem erlebten in dieser Zeit auch andere, ältere Kunstgattungen, die Assoziationen zum mittelalterlichen Totenkult weckten, eine Renaissance, darunter z. B. die Gemäldeform des »Totentanzes«.<sup>218</sup>

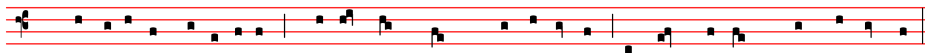
Das »Dies irae« ging auch hier einen besonderen Weg. Der Text der Sequenz hatte sich bereits zu einem bedeutenden Topos der europäischen Kultur entwickelt, der infolge der unterschiedlichen Behandlung und Auslegung in den jeweiligen Konfessionen zu einem typischen Element der katholischen Kirche wurde. Seine Rezeptionen in Literatur, Kunst und Musik sind unzählige. Das 19. Jahrhundert bediente sich des Textes auch im Bereich der Literatur, z. B. in Johann Wolfgang von Goethes *Faust* und Walter Scotts *The Lay of the Last*

216) Vgl. LODES 1998, S. 296–300.

217) Vgl. GÜNTHER 1964 sowie LODES 1998, S. 304–306.

218) Vgl. BROOKS 2003, S. 13ff.

*Minstrel*. Eine noch stärkere künstlerische Rezeption erfuhr jedoch die liturgische »Dies irae«-Melodie, die durch ihre jahrhundertlange, ausschließliche Verwendung in Totenmessen so eng mit dem Text assoziiert war, dass lediglich die ersten Töne der Melodie zitiert werden mussten, um einen eindeutigen Verweis auf die Totenmesse herzustellen.



**D**ies irae, dies illa, sol-vet fae-clum in favilla, te-ſte Da-vid cum Sibyl-la.

Notenbeispiel I: »Dies irae«-Choral<sup>219</sup>

Kompositionen aus dem gesamten 19. Jahrhundert machten davon Gebrauch, darunter Berlioz' *Symphonie fantastique*, Saint-Saëns' *Danse macabre*, Franz Liszts *Totentanz*, Tschaikowskis *Trauermarsch* op. 21,4 und Gustav Mahlers 2. Symphonie, um nur eine Auswahl zu nennen; eine der ersten Verwendungen in sinfonischer Musik findet sich in Joseph Haydns 103. Sinfonie (1795).

Beim »Dies irae« handelt es sich um eine typische Sequenz,<sup>220</sup> in die aber häufig ein »besonderer Ernst hineinempfunden« wurde.<sup>221</sup> Nach kirchlicher Auffassung gilt dies oft als überinterpretiert, jedoch ist dies kaum als fehlgeleitete Rezeption zu bewerten, sondern vielmehr als Zeichen für die tief verwurzelte Bedeutung, von der die Einheit aus Text und Melodie geprägt ist. Zudem darf nicht außer Acht gelassen werden, dass der Gesang der Totenmesse in den katholischen Gebieten noch bis 1970 zum gottesdienstlichen Alltag gehörte. Daher sind liturgische Zitate in der Kunstmusik mehr als Verflechtung von religiöser Lebenswelt und künstlerischem Schaffen und weniger als Auswuchs einer morbiden Mittelalter-Mode zu verstehen.

#### 4.4.2 Verselbstständigung der musikalischen Gattung

Vor dem Hintergrund der Restauration (→ 3.4.1) emanzipierten sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die repräsentativen, künstlerisch durchgestalteten Requiem-Kompositionen von ihrer liturgischen Einbettung und wurden nach und nach zu einer weltlich ausgerichteten Gedenkform transformiert, ohne jedoch den religiösen Charakter der Gattung ganz aufzugeben. Der lateinische Text bildete nach wie vor, mit wenigen Ausnahmen, die Grundlage der musikalischen Form. Bald fanden Aufführungen von Requiemen auch außerhalb von Gottesdiensten, nämlich in bürgerlichen Konzerten, statt. Dahinter steht eine allgemeine Abkopplung der religiösen Kunstmusik von der kirchlichen Gebrauchsmusik, die das Requiem zu einer konzertanten Gedenkform der bürgerlichen

219) Nach GRADUALE ROMANUM, S. 3.

220) Zur Frühgeschichte der Melodie siehe VELLEKOOP 1978.

221) Vgl. JAMMERS 1961, S. 1067.

Gesellschaft bei Erhaltung der religiösen Inhalte umfunktionierte. Indem auch protestantische Komponisten, getragen von romantischer Mittelalter-Begeisterung,<sup>222</sup> vermehrt begannen, Totenmessen mit lateinischem Text zu verfassen, besaß die Verselbstständigung vom liturgischen Geschehen sogar einen überkonfessionellen Effekt.<sup>223</sup> Adamski-Störmer zufolge flossen dabei auch außerreligiöse, romantische Inhalte mit in die Musik ein.<sup>224</sup>

Damit etablierte sich eine Trennung im funktionalen Sinne zwischen Kompositionen, die der Liturgie zugeordnet waren, und solchen, die für das bürgerliche Konzertleben (das heißt auch: für ambitionierte Gesangvereine) geeignet waren. In diesem Zuge bildeten sich verschiedene Kompositions- bzw. Konzerttypen heraus, etwa das »Konzertrequiem«<sup>225</sup> oder das ausnahmsweise in der Kirche stattfindende »Gedenkkonzert«.<sup>226</sup> Im späten 19. Jahrhundert entstanden zudem die ersten Kompositionen, die sich in programmatischem Sinne als »Requiem« bezeichneten, jedoch nicht mehr auf dem liturgischen Text basierten – darunter das eingangs schon genannte *Deutsche Requiem* von Johannes Brahms (1867).<sup>227</sup> So geriet das Requiem als einst liturgisch gebundene Musikgattung in einen gewissen Zwiespalt.<sup>228</sup> Daher setzte z. B. Dietmar Hofmann als Unterscheidungskriterium zwischen konzertanten und liturgischen Kompositionen nicht die Textgrundlage, sondern »zurückhaltende musikalische Mittel«<sup>229</sup> an.

Noch vor dem Wiener Kongress 1814 kritisierte Ernst Theodor Amadeus Hoffmann es als dekadente Entwicklung, kirchliche Kompositionen im Konzert aufzuführen. Etwa 60 Jahre später, im Jahr 1875, beschrieb Eduard Hanslick im Rahmen seiner Konzertrezension zur *Messa da Requiem* in Wien genau diese Entwicklung im Rückblick:

---

222) »So steht gerade die Missa pro defunctis des 19. Jh. auf dem schmalen Grat von objektivem kirchlichen Dogmatismus und den für die Zeit der Romantik wichtigen Erscheinungen wie Nacht, Tiefe, Unendlichkeit, die der Komponist, der sich als Künstler verstand, als magisches Reich mittels neuer Ausdrucksformen in seiner Kunst zu erreichen sucht und in der Folge das Sakrale in einem mystischen Pantheismus zu entdecken glaubte.« – ADAMSKI-STÖRMER 1991, S. 19.

223) Vgl. KONRAD 1984, S. 70f.

224) Vgl. ADAMSKI-STÖRMER 1991, S. 19.

225) Vgl. MASSENKEIL 2001, S. 8.

226) So z. B. die Aufführung der *Messa de Requiem* von Cherubini auf der Trauerfeier für den verstorbenen Kaiser Wilhelm I. († 9. März 1888) im Gewandhaus zu Leipzig im 20. Gewandhauskonzert am 22. März 1888 (Programmheft: Stadtarchiv Leipzig).

227) Nohl bildete eine deutlich früher anzusetzende »kompositorische Verwandtschaftslineie, die von Heinrich Schützens »Musikalischen Exequien« über Johann Sebastian Bachs »Actus tragicus« [...] bis zu Johannes Brahms' »Deutschem Requiem« reicht« und begriff darin »so etwas wie ein evangelisches Pendant zur katholischen Requiem-Tradition«; vgl. NOHL 1996, S. 83. Eine ähnliche Konstruktion nahm Chase vor, indem er den Begriff »Protestant requiem« auf Lechners *Deutsche Sprüche von Leben und Tod* und Schütz' *Musikalische Exequien* anwendete; vgl. CHASE 2003, S. 527 und S. 557. Zur späteren Integration von Mozarts *Requiem* in diese gedankliche Linie siehe BARTELMUS 2012, S. 221–235.

228) Vgl. HOFMANN 2004, S. 91f.

229) HOFMANN 2004, S. 91.

Und so wie Beethoven's Festmesse, haben auch die leicht aufzuzählenden Kirchen-Compositionen, welche wir von namhaften modernen Meistern besitzen, ihre Heimat im Concertsaal gefunden: Rossini's »Stabat«, Liszt's »Graner Messe«, die Requiems von R. Schumann, Brahms, Lachner und Verdi. Auf zwanzig Concert-Produktionen dieser Werke kommt vielleicht Eine [sic] Kirchaufführung, und diese gilt dann ausdrücklich als Concert in der Kirche, das sich zunächst an die Musikfreunde wendet, nicht an die Beter. In dem Maße als die Kirche ihre führende Macht im Leben eingebüßt und ihre Autorität auf einen immer kleineren Kreis von Geistern eingeschränkt hat, entwickelte sich auch in den Künstlern, vielleicht halb unbewußt, die Ueberzeugung, daß sie mit ihren geistlichen Compositionen die *ästhetische* Andacht, nicht die *kirchliche* erwecken wollen.<sup>230</sup>

So bezeichnet das »Requiem« insgesamt eine musikalische Gattung, die sich aus liturgischen Kompositionen für die katholische Totenmesse entwickelt hat und sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu konfessionell unabhängigen bis hin zu weltlich ausgerichteten Gedenkmusiken ausformte. Indessen waren die theologischen Implikationen der musikalischen Mittel in einer Requiem-Komposition nicht aufgehoben, auch wenn die Messe als Kunstform ihren Platz längst nicht mehr innerhalb des liturgischen Rahmens hatte. Die Diskussion um die Adäquatheit verlagerte sich nunmehr in die Sphäre der bürgerlichen Musikkritik.

Verdis *Messa da Requiem* und Brahms' *Deutsches Requiem* – die aus ganz unterschiedlichen Gründen als »Requiem« betitelt wurden – markieren in der Requiem-Tradition insofern einen Wendepunkt, der noch bis ins 20. Jahrhundert nachwirken sollte.<sup>231</sup> Künstlerische Requiem-Kompositionen, die ohne eine Bindung an liturgisch vorgesehene oder auch andere geistliche Texte auskommen, blieben weiterhin die Ausnahme, jedoch festigte sich die außerkirchliche Entwicklung des Requiems in dem Maße, wie z. B. Gedenken an Diktatur- und Kriegsoffer außerhalb des kirchlichen Rahmens an Bedeutung gewannen. Darüber hinaus trat die monumentalisierende Widmungsfunktion der Gedenkrequien des 19. Jahrhunderts zugunsten eines zivilgesellschaftlichen Verständnisses in den Hintergrund. So wird gegenwärtig z. B. zu staatlichen Gedenkfeiern im deutschen Sprachraum in der Regel das *Deutsche Requiem* von Johannes Brahms gegeben, also ein Werk, das außerhalb der Gattungstradition steht, während sich die Pflege liturgischer Kompositionen, insbesondere solcher mit einem stark durchgestalteten »Dies irae«, sich in den Konzertbetrieb verlagert hat – quasi eine Umkehrung der früheren Verhältnisse.

230) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse*, 24.06.1875<sup>b</sup>.

231) Vgl. die Gegenüberstellung von Verdis *Messa da Requiem*, Brahms' *Deutschem Requiem*, Hindemiths *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* und Britten's *War Requiem* bei WARD 2001.

### 4.4.3 Kanonisierung

Eine maßgebliche Grundlage für die Musikkritik bildet stets ein Kanon<sup>232</sup> aus Referenzwerken, der dazu dient, den Wert eines neuen Werkes anhand eines Vergleichs mit bereits anerkannten Kompositionen zu bestimmen. Wie ein Werk kanonisiert wird, ergibt sich weniger durch eine konkrete Auflistung einer dazu bestimmten Autorität, sondern vielmehr aus einem Diskurs heraus.<sup>233</sup> Somit liegen die Wurzeln eines musikalischen Kanons vor allem in der Musikhistoriographie und Musikkritik selbst. Diese definieren letztlich, welche Werke einen auffallenden Beitrag zur Entwicklung einer Gattung geleistet haben oder als außergewöhnliche Einzelwerke in der Gattungsgeschichte hervorstechen.

In der Vertonungsgeschichte der Totenmesse markiert das *Requiem* von Wolfgang Amadé Mozart und Franz Xaver Süßmayr<sup>234</sup> den Beginn des 19. Jahrhunderts, mit der sich die »liturgisch-gebundene Kirchenmusik zu groß ausgeformter persönlicher Aussage«<sup>235</sup> erhob. Um diese Komposition, die ihre Bekanntheit nicht nur ihrer künstlerischen Qualität, sondern auch ihrer besonderen Entstehungs- und Erforschungsgeschichte verdankt, entfaltete sich aber zunächst ein lebendiger Diskurs um die Angemessenheit der musikalischen Mittel,<sup>236</sup> der sich – jedoch nicht ohne veränderte Vorzeichen – noch bis zu den Jahren der Erstaufführungen von Giuseppe Verdis *Messa da Requiem* fortsetzen sollte. Anfangs noch ein stark umstrittenes Werk, entwickelte sich das »Mozart-Requiem« innerhalb weniger Jahrzehnte zu einer ästhetischen Norm. In den Vergleichen mit der *Messa da Requiem* offenbarte sich, dass eine der entscheidenden Kategorien die »Wahrheit des Ausdrucks« war, die der Wirkung eines vorkalkulierten Eindrucks beim Hörer diametral gegenüberstand.

Eine hohe Bedeutung erlangten daneben Hector Berlioz' *Grande Messe des Morts*, Luigi Cherubinis *Messe de Requiem* und Johannes Brahms' *Deutsches Requiem* (das hier einen Sonderfall bildet).<sup>237</sup> Zudem erfüllte jedes Werk eine bestimmte Funktion, die das kanonische System stützte: Die Kompositionen von Mozart und Cherubini wurden wegen ihrer unterschiedlichen Ausdrucksmittel häufig diametral gegenübergestellt;<sup>238</sup> die Grenzen der Aufführbarkeit hingegen definierte die Komposition von Berlioz.<sup>239</sup> In diesem Sinne

232) »Kanon« meint allgemein einen Standard oder eine Norm. In der Theologie bezeichnet es die maßgebliche und offiziell anerkannte Sammlung von biblischen Büchern. In Bezug auf die Musikkritik des 19. Jahrhunderts bezeichnet der Begriff ein dazu ganz ähnliches Phänomen, welches aber ohne offizielle Festlegung auskam.

233) Vgl. MILLER 2004.

234) Dessen Mitautorenschaft blieb noch jahrzehntelang umstritten und wurde in der Regel nicht erwähnt (was teilweise auch gegenwärtig noch der Fall ist).

235) Vgl. GMEINER 1991, S. 295.

236) Vgl. GMEINER 1991, S. 299.

237) Weitere bedeutende Requiem-Kompositionen des 19. Jahrhunderts finden sich systematisch aufgelistet z. B. bei ADAMSKI-STÖRMER 1991 und CHASE 2003.

238) Vgl. GMEINER 1991, S. 299.

239) Zur Rezeption der *Grande Messe des Morts* in Deutschland siehe BRAAM/JACOBSHAGEN 2002.

wurden dem Requiem-Kanon außerdem einige Werke anbei gestellt, die nicht zur Gattung selbst gehören, wie etwa Ludwig van Beethovens *Missa solennis* als Stellvertreter der großen, konzertanten Messe, oder Rossinis *Stabat Mater*, das zum einen die Hinwendung eines Opernkomponisten zur geistlichen Musik symbolisierte und zum anderen wie das »Dies irae« auf einer Sequenzdichtung beruht. Jedes neue und ambitionierte Werk wurde innerhalb dieses Systems gemessen und gewichtet – so auch Verdis *Messa da Requiem*. Die konkreten Referenzwerke werden nachfolgend systematisch aufgelistet (→ 6.4.5) und später einer qualitativen Analyse unterzogen (→ 8.1).

---





## 5. Verdis *Messa da Requiem*

Über Giuseppe Verdi und die *Messa da Requiem* ist bereits so viel geforscht und geschrieben worden, dass ein detailliertes Referat hier überflüssig erscheint. Die folgenden Ausführungen, die auf einer Selektion der umfangreichen Forschungsliteratur basieren, dienen in erster Linie der Pointierung der maßgeblichen Aspekte für die deutschsprachige Rezeptionsgeschichte der *Messa da Requiem*.

Dies geschieht in drei Stufen: Zunächst ist das Werk in die Biographie und in das kompositorische Schaffen Verdis einzuordnen (5.1). Verdis Verhältnis zur italienischen Nationalbewegung einerseits und zur sakralen Musik andererseits sind hier gleichermaßen von Bedeutung, denn beides wurde, teils stark bewertend, in die Kritiken zur *Messa da Requiem* einbezogen. Mehr im Hintergrund steht hingegen die Genese des Werkes (5.2), welche sowohl einen Einblick in Verdis Schaffensprozess gibt als auch seine Motivationen beleuchtet. Beide Aspekte konnten jedoch in kritische Beurteilungen des Werkes einbezogen werden und sind insofern für die Rezeptionsgeschichte als zentral anzusehen. An letzter Stelle steht schließlich ein Überblick über die formalen und musikalischen Strukturen des Werkes (5.3).

Dieses Vorgehen, der Analyse der Rezeptionsgeschichte den aktuellen Erkenntnisstand voranzustellen, ist von methodischer Bedeutung für die Rezeptionsforschung (→ 2.1): Einerseits würde die bloße Reproduktion der historischen Positionen keinen Erkenntnisgewinn hervorbringen, andererseits ist darauf zu achten, dass im Licht des aktuellen Forschungsstandes der Aussagewert der historischen Positionen nicht relativiert wird. Das Vorgehen ist daher als Gegenüberstellung zu verstehen, die eine Abwertung der einen oder anderen Seite so weit wie möglich zu vermeiden sucht und dadurch sowohl Kontinuitäten als auch Brüche in der Rezeptionsgeschichte aufzeigen kann. Gleichwohl gilt, dass sich der Autor einer Rezeptionsgeschichte seiner eigenen Rolle als Rezipient niemals gänzlich entledigen können.

Eine wichtige Grundlage der folgenden Ausführungen bildet die von Rosen verfasste Monographie, welche sich ausschließlich mit der *Messa da Requiem* beschäftigt und die neben einer fundierten Werkgeschichte und Analysen der Einzelteile auch historische Werkkommentare anbietet.<sup>240</sup> Wichtige Ergänzungen dazu boten die musikalischen Analysen aus Perspektive der musikalischen Praxis von Virgilio Prospero, Jürgen Blume und Urs Stäuble.<sup>241</sup>

---

240) ROSEN 1995; speziell zur Funktion der Reprise in der *Messa da Requiem* siehe ROSEN 1994.

241) PROSPERI 1994; BLUME 2001; STÄUBLE 2015.

## 5.1 Einordnung in Verdis Schaffen

Die geistliche Musik nimmt im Gesamtwerk von Giuseppe Verdis Schaffen, das von insgesamt 26 Opern dominiert wird, einen marginalen Raum ein. In Anbetracht seiner Ausbildung darf der Komponist jedoch durchaus als gelernter Kirchenmusiker bezeichnet werden: Um 1833, noch vor seinem ersten Bühnenwerk, komponierte er als Organist von Busseto eine kaum bekannt gewordene *Messa Solenne* (2001 erstmals von Riccardo Chailly eingespielt,<sup>242</sup> jedoch bislang nicht herausgegeben<sup>243</sup>). Erst im Anschluss daran nahm seine in Mailand begonnene Karriere als Opernkomponist ihren Lauf, die 1842 durch den glänzenden Erfolg seiner dritten Oper *Nabucodonosor* (abgekürzt *Nabucco*) auf internationales Niveau gehoben wurde.

Neben seinen regen Tätigkeiten als Opernkomponist und Dirigent legte Verdi einen gewissen persönlichen Einsatz für die italienische Unabhängigkeitsbewegung an den Tag. Das »Risorgimento« bewegte sich im Fahrwasser der europäischen Revolutionen von 1848, und Verdi unterstützte es durch sein Schaffen am deutlichsten in der Oper *La battaglia di Legnano* von 1849.<sup>244</sup> Seine darüber hinaus gehende Involvierung wird allerdings bis heute mythisch überhöht.<sup>245</sup> So habe sich das berühmte »Va pensiero« aus *Nabucco* als inoffizielle italienische Hymne etabliert, und die Abkürzung »V. E. R. D. I.« sei ein subversives Akronym für »Vittorio Emanuele, Re d'Italia« gewesen (Abb. 1).<sup>246</sup> Während ersteres mehr im Kontext späterer Legendenbildungen zu verstehen ist,<sup>247</sup> konnte letzteres inzwischen glaubhaft verifiziert werden.<sup>248</sup> Nichtsdestotrotz setzte sich die Bewegung nach mehreren Rückschlägen im Zuge der Einigungskriege des Jahres 1860 mit der Proklamation des Königreichs Italien durch und fand 1870 mit der Einverleibung des Kirchenstaats ihre symbolische Vollendung.

242) Riccardo Chailly, Orchestra sinfonica e coro di Milano Giuseppe Verdi: *Verdi. Messa solenne*. Decca 2001.

243) Eine geplante Ausgabe konnte laut Auskunft des (hier nicht namentlich genannten) Verlages nicht realisiert werden, jedoch soll eine kritische Edition im sechsten Band der Gesamtausgabe von Ricordi (VI. Juvenilia) erscheinen.

244) Vgl. GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 413.

245) Vgl. GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 16–18.

246) Vgl. WALTER 2001, S. 315.

247) Vgl. die umfassende Untersuchung von PAULS 1996.

248) Die Geschichte um den Slogan wurde lange als Legende umstritten, konnte aber mittlerweile mit einigen stichfesten Hinweisen untermauert werden; vgl. GREMPLE 2013A, S. 107.

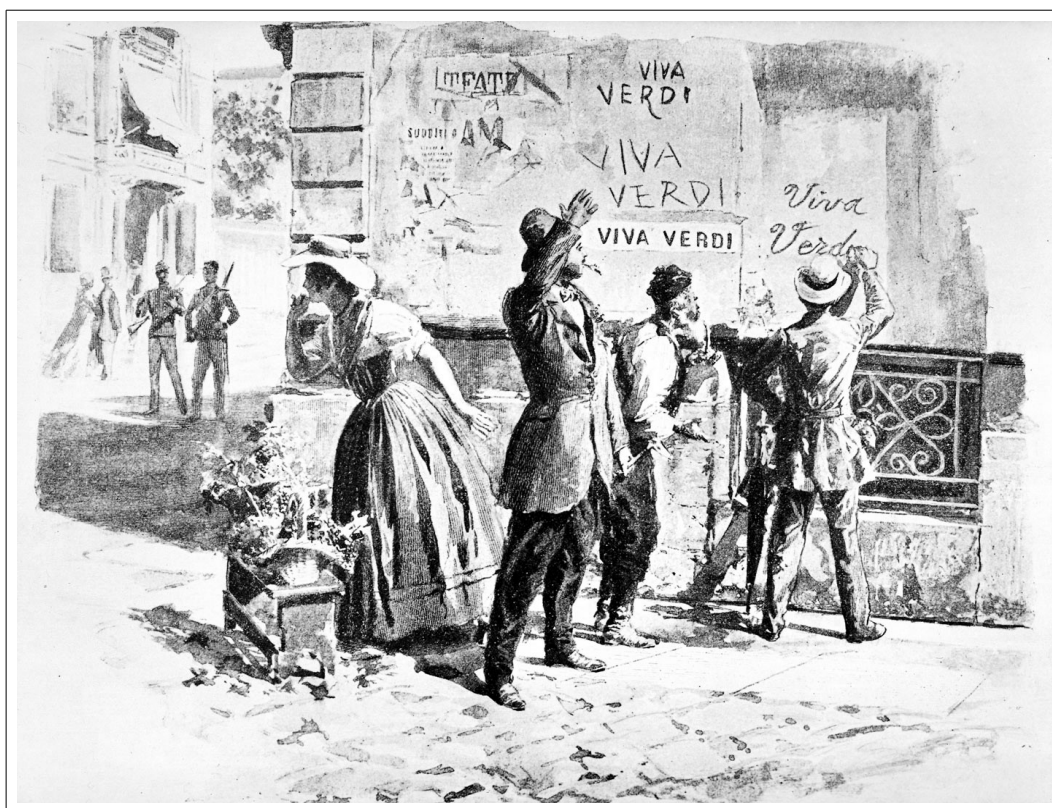


Abbildung 1: Patriotische Postkarte mit Risorgimento-Graffiti (um 1900)

Als ein patriotisches Bekenntnis Verdis darf unter anderem die – zu seinen Lebzeiten nie aufgeführte – *Messa per Rossini* gelten, bei der es sich um eine von Verdi angeregte Gemeinschaftskomposition zum ersten Todestag von Gioachino Rossini (1792–1868) handelte. Das Vorhaben der Hommage-Komposition, deren Teile von Verdi und zwölf anderen führenden Komponisten Italiens geschrieben wurden, fand auch Erwähnungen in der deutschsprachigen Presse.<sup>249</sup> Obwohl die Messe vollständig vorlag, scheiterte die beabsichtigte Aufführung in Bologna schließlich an bürokratischen Hindernissen.<sup>250</sup> Die von Verdi bereits komponierten Teile der Messe bildeten später wichtige Ausgangspunkte für die *Messa da Requiem*. Entscheidender ist allerdings, dass hier bereits die Grundidee einer großen Messkomposition als persönliches Denkmal angelegt wurde, die aber zunächst unverwirklicht bleiben sollte.

Es ist anzumerken, dass Verdi, der seit seinen Jugendjahren keine Kirchenmusik mehr verfasst hatte, als Opernkomponist zahlreiche Szenen vertont hatte, die in kirchlichem oder religiösem Kontext standen. Diese stehen zum einen in der italienischen Tradition der *Pregiera* (ital. »Gebet«), die in der Belcanto-Ära weit verbreitet war und ein Gebet an

249) Siehe z. B. NZfM, 09.07.1869.

250) Zur Entstehungsgeschichte der *Messa per Rossini* vgl. ROSEN 1995, S. 1–4 und CHASE 2003, S. 302–305.

Für lange Zeit ad acta gelegt, fand die Uraufführung der *Messa per Rossini* erst am 11.09.1988 in Stuttgart statt; vgl. SCHWEIKERT 2013a, S. 558.

Gott, meist in einer Gefahrensituation, darstellt.<sup>251</sup> Von Verdis Preghiera-Arien sind insbesondere »Non maledirmi, o prode« (*I due Foscari*, 2. Akt, 1844), »Salvami tu, gran Dio« (*Aroldo*, 1. Akt, 1857), »Padre Eterno Signor« (*La forza del destino*, 2. Akt, 1862) und aus der späteren Zeit »Ave Maria« (*Otello*, 4. Akt, 1887) zu nennen.<sup>252</sup> Zum anderen finden sich viele Szenen, die in Kirchen oder Klöstern spielen und die Verdi mit kirchlichen Anklängen versah – darunter schon aufgrund des Librettos zahlreiche Nummern aus *Stiffelio* (1850) und *Don Carlos* (1867).<sup>253</sup>

## 5.2 Die Entstehung der *Messa da Requiem*

### 5.2.1 Hintergründe

Als 1873 der italienische Schriftsteller Alessandro Manzoni starb, beschloss sein Freund und Bewunderer Verdi,<sup>254</sup> ihm eine Totenmesse zu widmen, die an dessen ersten Todestag aufgeführt werden sollte. Noch mehr als Verdi war Manzoni eine bedeutende Figur im Vorfeld des Risorgimento: Mit seinem großen Roman *I promessi sposi* hatte er ein erfolgreiches Werk geschaffen, welches sich in hochsprachlichem Italienisch mit politischen und historischen Themen auseinandersetzte und sich im Verlaufe der weiteren Entwicklung des Italienischen als prägend herausstellen sowie die Herausbildung eines nationalen Bewusstseins befördern sollte. Manzonis Begräbnis war deshalb nicht weniger als ein Staatsakt, der unter großer Beteiligung des Volkes stattfand (Abb. 2).

Sowohl Verdi als auch Manzoni gingen allerdings neue und jeweils eigene Wege, was ihr Verhältnis zum Katholizismus betraf: Manzoni pflegte ein liberales Verständnis von Religiosität, während Verdi sich als Agnostiker empfand.<sup>255</sup> Im Hinblick auf die unkonventionellen Positionen zur Kirche, die die beiden Persönlichkeiten jeweils vertraten, ist Verdis Idee einer Gedenkmesse für Manzoni eigentlich ein verwunderliches Format. Ildebrando Pizzetti erläuterte, inwiefern Verdis persönliches Verhältnis zu Manzoni dennoch von quasi religiöser Qualität war:

Manzoni was, for Verdi, a Saint, the only Saint that Verdi in his life had known. To whom if not to him could Verdi confide his religious aspirations, doubts and torments of soul. And I would say that in dedicating and offering the modest, he confessed to him in music and Latin.<sup>256</sup>

251) Zur Vorgeschichte der Preghiera siehe GASPAR-NEBES 2001; zur Preghiera speziell bei Verdi und Zeitgenossen siehe WHITE 2014, S. 16–20.

252) Vgl. GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 711.

253) In der musikalischen Zeichnung der Charaktere (z. B. Mönch, Großinquisitor) offenbart sich einiges über Verdis Position zur Institution Kirche; siehe dazu GREMPER 2013b, S. 116–119.

254) Verdis Beziehung zu Alessandro Manzoni wird z. B. bei FABER 2001 und MARTIN 1989, S. 31ff. erörtert. Eine Zusammenstellung der wichtigsten Quellen findet sich bei GUADAGNOLO 2001.

255) Vgl. MARTIN 1989; SCHWEIKERT 2013c.

256) Zitiert nach MARTIN 1989, S. 45.

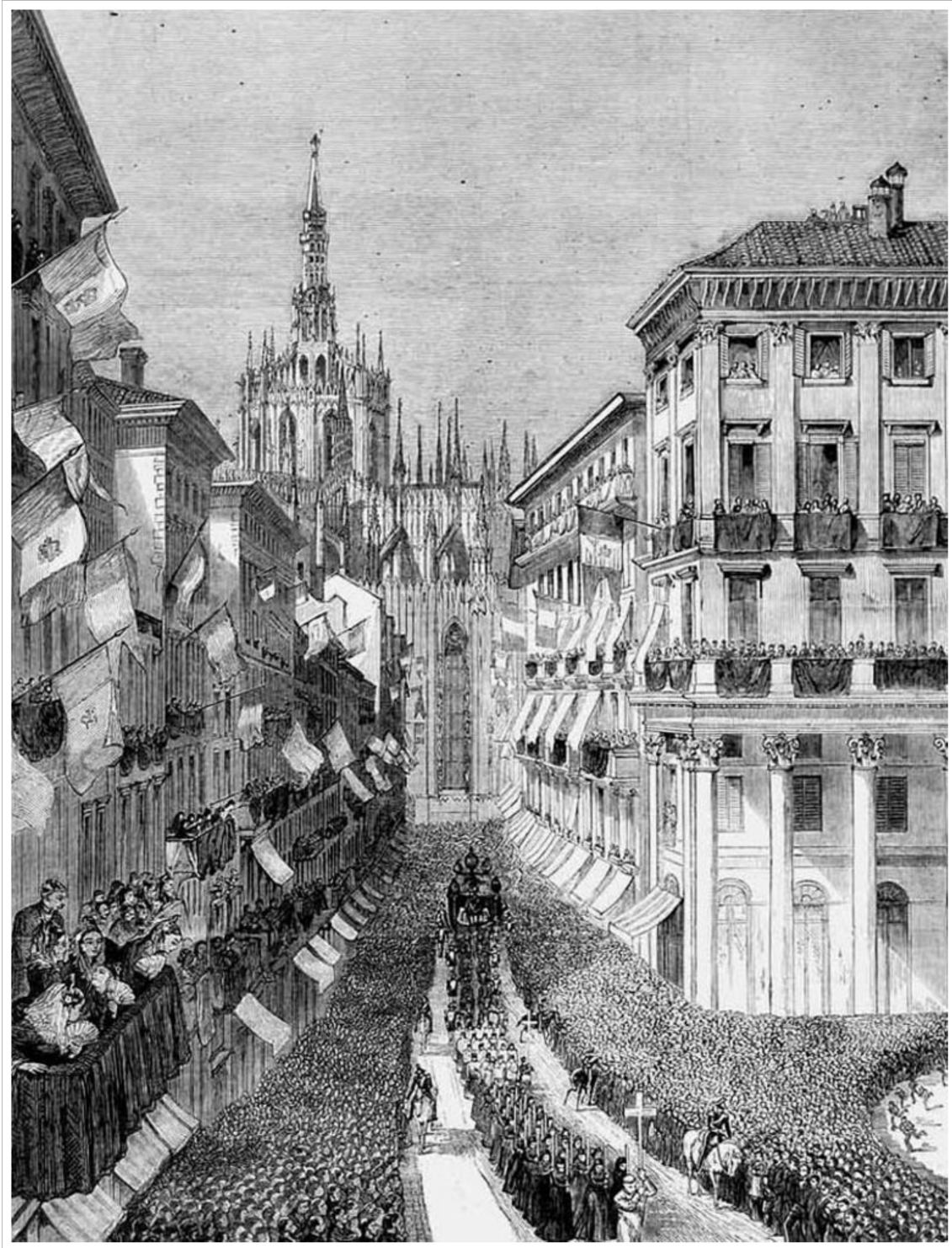


Abbildung 2: Begräbnisprozession für Alessandro Manzoni am 29. Mai 1873<sup>257</sup>

257) *L'Illustrazione popolare*, 13.07.1873.



Abbildung 3: Lithografie mit Alessandro Manzoni und Giuseppe Verdi (1874)<sup>258</sup>

Ungeachtet dieser Umstände fand Verdis Idee allseitigen Zuspruch – ganz anders als im Fall der *Messa per Rossini* – und wurde nach einer entsprechenden Übereinkunft mit der Stadt Mailand in die Tat umgesetzt. Der volle Titel trägt den Widmungsträger und das Datum explizit im Titel:<sup>259</sup> »Messa da requiem per l'anniversario della morte di Manzoni 22 maggio 1874«.<sup>260</sup> Im Rahmen des Ereignisses wurde in Mailand eine Lithographie mit den Konterfeis Verdis und Manzonis verbreitet (Abb. 3).

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Verdi bereits mehr als 20 Opern komponiert. Spätestens 1871 hatte er mit der Oper *Aida* auch in den deutschsprachigen Ländern die breite Anerkennung der Kritik für sich gewonnen.<sup>261</sup> Die *Messa da Requiem* sollte für ihn einen vorläufigen Schlusspunkt seiner Komponistenlaufbahn bilden. Innerhalb seines Schaffens markiert sie damit einen bedeutenden Zeitpunkt, der Anlass gab, das Requiem als persönliche Rückschau am Ende seiner Karriere oder auch als späte Hinwendung zur Religion zu interpretieren. Diese beiden Kompositionen der 1870er Jahre – *Aida* und die *Messa da Requiem* – nahmen viele Kritiker im deutschsprachigen Raum zum Anlass, das eingeschliffene Bild von Giuseppe Verdi als »Leierkastenkomponist« zu revidieren.

258) Rechte: Archivio del Museo teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni.

259) Aufgrund des Widmungsträgers waren in jener Zeit auch die Bezeichnungen »Manzoni-Requiem«, »Manzonimesse« oder »Requiem für Manzoni« geläufig.

260) Das Widmungsdatum war gleichzeitig Richard Wagners 61. Geburtstag.

261) Vgl. MAUTNER 2000, S. 31.

Erst einige Jahre später nahm Verdi seine kompositorische Tätigkeit wieder auf und schuf – neben mehreren Überarbeitungen seiner bisherigen Werke – mit *Otello* und *Falstaff* noch zwei bedeutende Opern. In der Zwischenzeit hatte er lediglich zwei Werke komponiert, die jedoch geistlicher Art waren: das *Pater noster* und ein *Ave Maria*.<sup>262</sup> Auch seine allerletzten Schöpfungen sind geistliche Vokalwerke, die 1898 in den *Quattro pezzi sacri* zusammengefasst wurden.<sup>263</sup> Unter seinen Sakralkompositionen, die in seinem Gesamtwerk einen nur geringen Raum einnehmen, gilt die *Messa da Requiem* zweifellos als die bedeutendste.

### 5.2.2 Kompositionsprozess und Revision

Abgesehen von seiner Mitwirkung an der *Messa per Rossini* hatte Verdi seit seinen Ausbildungsjahren, die im Jahr 1873 bereits mehr als drei Jahrzehnte zurücklagen, keine Kirchenmusik mehr hervorgebracht. Für die *Messa da Requiem*, die er in Paris niederschrieb, hatte er zunächst bedeutende Vorgängerwerke studiert, darunter die Requien von Mozart, Cherubini und Berlioz, und knüpfte somit an die aktuelle Tradition der konzertanten Totenmesse an.<sup>264</sup> Während der Komposition bediente sich Verdi einer »Patchwork-Technik«, bei der mehrere eigene, zuvor komponierte Stücke, die bislang weder eine Aufführung noch eine Veröffentlichung gefunden hatten, umgeschrieben und in die Komposition integriert wurden.

Den Ausgangspunkt der Komposition bildete Verdis unaufgeführt gebliebener Beitrag für die *Messa per Rossini* von 1869. Dieser bestand aus dessen letzten Nummer, dem Responsorium *Libera me*, dessen liturgischer Text Bezüge zum Introitus und zur Sequenz, also den liturgisch charakteristischen Teilen der Totenmesse (→ 4.2), enthält: »Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde« und »Requiem aeternam dona eis, Domine« heißt es dort. Verdi behielt das *Libera me* als Schlussstück bei,<sup>265</sup> fügte aber die Musik auf den Text »Requiem aeternam« und »Dies illa« auch an den entsprechenden liturgischen Stellen des Introitus und der Sequenz ein,<sup>266</sup> so dass das *Libera me* durch die neue musikalische Anordnung zur großen Reprise avancierte. Außerdem verwertete Verdi für das *Lacrymosa* ein weiteres Stück aus der Schublade, welches er 1866 für *Don Carlos* komponiert, aber bereits vor dem Beginn der Proben gestrichen hatte. Die Melodie wurde für den neuen Text leicht angepasst.<sup>267</sup> Dass prominente Teile der *Messa da Requiem* aus dem

262) Vgl. BUDDEN 2000, S. 344.

263) Es handelte sich um *Ave Maria* (1889/1897); *Stabat Mater* (1896–1897); *Laudi alla Vergine Maria* (1887–1888), auf einen Text von Dante; *Te Deum* (1895–1896). Die Veröffentlichung als Zyklus bewilligte Verdi erst nach Zögern gegenüber Ricordi; vgl. SCHWEIKERT 2013B, S. 566.

264) Vgl. ROSEN 1995, S. 8f.

265) Zur Revisionsgeschichte des *Libera me* siehe ROSEN 1995, S. 60–74.

266) Näheres zum Kompositionsprozess bei ROSEN 1995, S. 80–88.

267) ROSEN 1995, S. 76–79. Das ursprüngliche Duett wurde erstmals in einer Produktion der sogenannten Urfassung von *Don Carlos* am 18.10.2004 in Wien aufgeführt.

Schlussatz der *Messa per Rossini* hervorgegangen waren, konnte im deutschsprachigen Raum bereits 1874 in einem Zeitungsbericht nachgelesen werden.<sup>268</sup> Dies löste jedoch keine weitere Diskussion aus. Erst nach den Erstaufführungen des Werkes wurde dies noch einmal aufgegriffen und gab Anlass zu einigen zynischen Kommentaren.

Das Werk erfuhr nach seinen ersten Aufführungen im Jahr 1874 eine kleine Revision: Verdi beschloss im Frühjahr 1875, das *Liber scriptus*, welches bis dahin aus einem Chor fugato bestand, durch eine Sopranarie zu ersetzen.<sup>269</sup> Das ursprüngliche Stück ist in der Erstaussgabe des Klavierauszuges von 1874 noch zu finden (Abb. 4). Für die Rezeptionsgeschichte im deutschsprachigen Raum ist die ältere Version des *Liber scriptus* nicht von Belang, da dort nur die revidierte Fassung gespielt wurde (die Partitur und die Stimmauszüge für orchestrale Aufführungen wurden von Ricordi direkt und daher immer in der aktuellen Fassung verliehen). Allenfalls in Auslandskorrespondenzen von 1874 fand diese Version noch kurzzeitig Erwähnung.

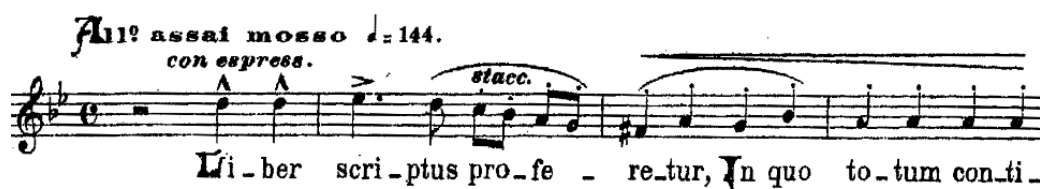


Abbildung 4: Beginn des ursprünglichen *Liber scriptus* (1874)

Die *Messa da Requiem* ist hinsichtlich ihrer Entstehung somit zunächst in zwei Hauptschichten, die *Messa per Rossini* von 1869 und die neu komponierten Teile von 1873/74, zu unterteilen. Daneben existieren mit dem umgeschriebenen Duett aus *Don Carlos* von 1866 und dem neuen *Liber scriptus* von 1875 zwei weitere, periphere Schichten. In der Rezeptionsanalyse wird zu klären sein, ob und inwiefern die Verwendung stilistisch unterschiedlicher Teile einen Einfluss auf das Urteil der Musikkritik hatte.

## 5.3 Gesamtanlage des Werkes

### 5.3.1 Formaler Aufbau

Der formale Aufbau der *Messa da Requiem* entspricht durchgehend dem üblichen römisch-katholischen Formular mit wenigen Anpassungen. Das Werk gliedert sich in sieben Hauptteile, von denen der zweite – das *Dies irae* – in neun weitere Abschnitte untergliedert ist. Die ersten beiden Nummern, *Requiem* und *Dies irae*, sind von den folgenden fünf Teilen

268) Vgl. *Allgemeine Zeitung*, Augsburg, 30.06.1874.

269) ROSEN 1995, S. 75f. Demnach ist die *Messa da Requiem* seither nicht mehr mit den ursprünglichen *Liber scriptus* aufgeführt worden. Einer Wiederaufführung stünde allerdings nichts entgegen, da die Gesamtausgabe (MESSA DA REQUIEM 1990) auch das ursprüngliche *Liber scriptus* enthält.



durch eine Pause getrennt und nehmen zeitlich ungefähr die Hälfte des Werkes ein. In der Messordnung entsprechen diese beiden Teile der Eröffnung (Introitus) und dem Wortgottesdienst. Wie es bei orchestralen Totenmessen üblich war, verzichtete Verdi auf die Vertonung des Graduale und des Tractus. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Sequenz: Abweichend vom liturgischen Text ließ Verdi das »Dies irae« zwei weitere Male (vor »Quid sum miser« und »Lacrymosa dies illa«) wiederholen, was auch für eine künstlerische Vertonung ungewöhnlich erscheint.<sup>270</sup> Die vier daran anschließenden Nummern (Offertorium, Sanctus, Agnus Dei und Lux aeterna) sind Teile der Eucharistiefeier. Die letzte Nummer, das Responsorium *Libera me* gehört zum Beisetzungsritus, der an die Heilige Messe anschließt (→ 4.2.1). Verdi verzichtete, wie andere Komponisten meist auch, auf die Vertonung des »In Paradisum«.<sup>271</sup> Tabelle 2 gibt einen Überblick über die Gliederung des Werkes sowie die Dauer und die Besetzung der einzelnen Abschnitte.<sup>272</sup>

Die Orchesterregister werden vor allem gegen Anfang und Ende des Werkes in der vollen Bandbreite ausgeschöpft, während in der Mitte des Werkes (meist zu den Gesangssolisten) eine Kombination aus Streichern, Holzbläsern und Hörnern dominiert. Hinsichtlich der formalen Verteilung der Chor-, Ensemble- und Solonummern besteht weitgehend Einigkeit darüber, dass Verdi den Messtext dramatischer als in vergleichbaren Kompositionen behandelte.<sup>273</sup> Dabei fällt insbesondere den beiden Solistinnen – trotz einer im Mittelteil relativ ausgewogenen Verteilung – eine exponierte Rolle zu: Verdi hatte diese Partien eigens auf die Sängerinnen Teresa Stolz und Maria Waldmann, die bei den Aufführungen unter seiner eigenen Leitung mitwirkten, zugeschnitten, und ihnen in vielen Teilen, vor allem am Anfang und Ende des Werkes, ausdrucksvolle Passagen zugeordnet.<sup>274</sup> Einerseits stand dabei die Stimmtypologie, die Verdi in seinen Opern entwickelt hatte, im Hintergrund,<sup>275</sup> andererseits ist eine eindeutige Zuordnung der Solisten zu Rollentypen der Oper nicht erkennbar und deutet sich auch in stark dramatisch konzipierten Nummern wie z. B. dem *Liber scriptus* oder dem *Rex tremendae* nur an.<sup>276</sup> Diese Frage wird allerdings aus der Perspektive der Rezeption wieder relevant, wenn es um Klischees wie den »Opernbösewicht« geht (→ 8.4.1).

270) Vgl. ROSEN 1995, S. 25. Die so erzeugten formalen Einschnitte sind allerdings an das Schema der liturgischen Sequenzmelodie angelehnt.

271) In Konzertrequien wurde es erst später geläufig, das »In Paradisum« zu vertonen, so z. B. in den Kompositionen von Gabriel Fauré (1888), Maurice Duruflé (1947) und Alfred Desenclos (1963).

272) Alle Angaben richten sich nach der Werkausgabe, MESSA DA REQUIEM 1990.

273) Vgl. SCHWEIKERT 2013A, S. 559–561.

274) Vgl. Giuseppe Verdi, Brief an Giulio Ricordi, 6. September 1873; in: BUSCH 1979, S. 123.

275) Vgl. GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 155–162.

276) Vgl. ROSEN 1995, S. 29–37.

Nr.	Incipit	Sänger	Orchester	Tempo	Dauer	Seite	Takt
I	<i>Introitus:</i>						
	Requiem aeternam	Chor	Str <i>con sordini</i>	Andante 80	12'	1	1
	Te decet hymnus	Chor	—	Poco più 88		2	28
	Requiem aeternam	Chor	Str	Come prima 80		3	56
	<i>Kyrie</i>	<i>tutti</i>	Hbl Hr Pk Str	Animando un poco		5	78
II	<i>Sequenz:</i>						
II/1	Dies irae	Chor	<i>tutti</i>	Allegro agitato 80	40'	18	1
	Quantus tremor					35	78
II/2	Tuba mirum	Chor	<i>tutti</i>	Allegro sostenuto 88		38	91
	Mors stupebit	B	Hbl Hr Pk Str	Molto meno mosso 72		48	140
II/3	Liber scriptus	M/Chor	<i>tutti</i> -Picc -Pk	Allegro molto sost. 88		50	162
	Dies irae [2.]	Chor				61	239
II/4	Quid sum miser	SMT	Hbl Hr Str	Adagio 100		67	270
II/5	Rex tremendae	<i>tutti</i>	<i>tutti</i>	Adagio maestoso 72		73	322
	Salva me						
II/6	Recordare	SM	Hbl Hr Str	Stesso tempo		86	383
	Quaerens me						
	Iuste Judex						
II/7	Ingemisco	T	Hbl Hr Str	Poco meno mosso		92	447
	Qui Mariam						
	Preces meæ						
	Inter oves						
II/8	Confutatis	B	Hbl Hr Pk Str	Andante 96		99	503
	Oro supplex					100	511
	Dies irae [3.]	Chor		Allegro come prima 80		109	573
II/9	Lacrymosa	<i>tutti</i>	<i>tutti</i>	Largo 60		119	624
	Pie Jesu					126	666
	G. P.						
III	<i>Offertorium:</i>						
	Domine Jesu	SMTB	<i>tutti</i> -Pk	Andante mosso 66	11'	133	1
	Quam olim Abrahae			Allegro mosso 152		141	88
	Hostias			Adagio 66		146	118
	Quam olim Abrahae			Come prima [152]		152	163
IV	Sanctus	Doppelchor	<i>tutti</i> -Pk	Allegro 138/112	4'	161	1
	Benedictus					167	41
V	<i>Agnus Dei</i>	SM/Chor	Hbl Bbl Str	Andante 84	6'	184	1
VI	<i>Communio:</i>						
	Lux aeterna	MTB	<i>tutti</i> -Tr	Allegro moderato 88	9'	191	1
VII	<i>In exsequiis:</i>						
	Libera me	S/Chor	<i>tutti</i>	Moderato 72	15'	203	1
	Dies irae [4.]			Allegro agitato 80		209	45
	Requiem aeternam			Andante 80		228	132
	Libera me			Allegro risoluto 116		230	179

Tabelle 2: Formaler Aufbau der *Messa da Requiem*

### 5.3.2 Vergleich mit anderen Requiem

In den folgenden Abschnitten wird die *Messa da Requiem* anderen Requiem-Kompositionen hinsichtlich der Textaufteilung und der Besetzung gegenübergestellt. Um den Vergleich in einem für diese Arbeit angemessenen Rahmen zu halten, werden nur Werke herangezogen, die Verdi nachweislich selbst während der Komposition konsultiert hatte und die für die Rezeption maßgeblich waren. Dies trifft auf die Requiem von Mozart/Süßmayr (im Folgenden nur Mozart; Süßmayr nur bezüglich der von ihm komponierten Einzelteile), Cherubini und Berlioz zu (→ 4.4.3); aus diesem Rahmen fallen hingegen z. B. die für die Gattungstradition zwar relevanten, doch nicht für die Rezeption ausschlaggebenden Kompositionen von François-Joseph Gossec und Niccolò Jommelli. Ein weiterer Aspekt für die Auswahl ist die liturgische Textgrundlage, weshalb z. B. Johannes Brahms' *Deutsches Requiem* hier nicht berücksichtigt werden kann.

Gruppe	Mozart/Süßmayr <sup>277</sup>	Cherubini <sup>278</sup>	Berlioz <sup>279</sup>	Verdi <sup>280</sup>
Holzbläser				Piccolo
			4 Flöten	3 Flöten
		2 Oboen	2 Oboen	2 Oboen
			2 Englischhörner	
	2 Klarinetten	2 Klarinetten	4 Klarinetten	2 Klarinetten
	2 Fagotte	2 Fagotte	8 Fagotte	4 Fagotte
Blechbläser		2 Hörner	12 Hörner	4 Hörner
	2 Trompeten	2 Trompeten		4 Trompeten
	3 Posaunen	3 Posaunen		3 Posaunen
				Basstuba
			+4 Bläserchöre mit 8–12 Spielern	+4 Trompeten hinter der Bühne
Schlagwerk	Pauke	Pauke	8 Pauken	3 Pauken
	Orgel	Tamtam	4 Tamtams	Große Trommel
			10 Zymbeln	
Solisten	SATB	–	T	SMTB
Chor	SATB	SATB	SATTBB	SATB
Streicher	Violin (I/II)	Violin (I/II)	50 Violinen (I/II)	Violin (I/II)
	Bratschen	Bratschen	20 Bratschen	Bratschen
	Celli	Celli	20 Celli	Celli
	Kontrabass	Kontrabass	18 Kontrabässe	Kontrabässe

Tabelle 3: Besetzung von Requiem-Kompositionen im Vergleich

277) Vgl. CHASE 2003, S. 213f; REQUIEM (MOZART/SÜSSMAYR).

278) Vgl. CHASE 2003, S. 192f; REQUIEM (CHERUBINI).

279) Vgl. CHASE 2003, S. 246f; GRANDE MESSE DES MORTS.

280) Vgl. CHASE 2003, S. 299ff; MESSA DA REQUIEM 1990.

### a) Gesamtbesetzung

Die Besetzung der *Messa da Requiem* entspricht einem Opernorchester plus vier Solisten und Chor mit großer Übereinstimmung zu z. B. *Don Carlos*. Unter den Vergleichswerken kommt sie damit, wie Tabelle 3 zeigt, der Besetzung der *Grande Messe des Morts* von Hector Berlioz am nächsten.<sup>281</sup> Auch die Verwendung von externen Bläserchören ist ein Spezifikum, welches den Kompositionen von Berlioz und Verdi gemeinsam ist. Verdi verzichtete allerdings auf die Verwendung von Zymbeln sowie auf das auch bei Cherubini einmal zum Einsatz kommende Tamtam und nahm lediglich die Große Trommel als Ausnahmeinstrument hinzu, womit sich das Klangregister insgesamt in einem klassischen Rahmen hält.

### b) Textaufteilung und Besetzung der Einzelteile

An denselben Werken vergleicht Tabelle 4 die Verteilung der Requiem-Texte auf die einzelnen Werkteile und deren jeweilige Vokalbesetzung. Aufgrund der ähnlichen Verteilung von Chor, Solisten und Orchester auf die einzelnen Nummern erscheint zunächst vor allem die Vertonung von Mozart als wichtiges Vorbildwerk, wobei Verdi den Solisten das *Offertorium* und dem Chor das *Sanctus* überließ. Als üblich erweist sich auch das Konzept, die Sequenz als größeren Werkteil mit mehreren Einzelnummern auszugestalten. Auch bei Cherubini, der auf eine Bezeichnung der einzelnen Teile verzichtete, ist eine Gliederung erkennbar. Eine weitere Gemeinsamkeit ist eine klare formale Abgrenzung des *Lacrymosa*,<sup>282</sup> die sowohl durch das in den letzten sechs Versen des Sequenztextes veränderte Reimschema (zuvor AAA BBB, ab »Lacrymosa« aber AA BB CC) als auch durch die neue Melodie motiviert gewesen sein könnte.<sup>283</sup>

Hinsichtlich der Behandlung der üblicherweise fugierten Teile orientierte sich Verdi beim *Quam olim Abrahae* an den Vorbildern von Mozart/Süßmayr und Cherubini, während sein *Sanctus* bereits mit der Fuge beginnt und diese nicht erst, wie sonst üblich, im *Hosanna* kommt. Eine weitere bemerkenswerte Parallele ist, dass Verdi das *Libera me*, ähnlich wie Süßmayr das *Lux aeterna* behandelte, in eine Schlussfuge münden ließ.

281) Die Angaben von Berlioz waren relativ intendiert und konnten auch verdoppelt oder verdreifacht werden; siehe GRANDE MESSE DES MORTS, S. 1.

282) Das *Lacrymosa* ist in der *Messa da Requiem* auch durch den Schaffensprozess abgegrenzt (→ 5.2.2).

283) Vgl. GRADUALE ROMANUM, S. 5f.

Liturgie	Textincipit	Mozart	Cherubini	Berlioz	Verdi
<i>Introitus</i>	Requiem aeternam	I Chor	I Chor	I Chor	I Chor
	Te decet hymnus	S/Chor	Chor	Chor	§ Chor
<i>Kyrie</i>	Kyrie eleison	II Chor	Chor	Chor	§ SMTB/Chor
<i>Graduale</i>	Requiem aeternam	–	II Chor	–	–
<i>Sequenz</i>	Dies irae	III 1. Chor	III Chor	II Chor	II 1. Chor
	Tuba mirum	2. B	Chor	Chor	2. Chor
	Mors stupebit	T	Chor	Chor	B
	Liber scriptus	T	Chor	Chor	3. M/Chor
	Judex ergo	A	Chor	Chor	M/Chor
	[Dies irae]				§ Chor
	Quid sum miser	S	Chor	III Chor	4. SMT
	Rex tremendae	3. Chor	Chor	IV Chor	5. SMTB/Chor
	Recordare	4. SATB	Chor	(zu III)	6. SM
	Quaerens me	SATB	Chor	V Chor	SM
	Ingemisco	SATB	Chor	Chor	7. T
	Confutatis	5. Chor	Chor	(zu III)	8. B
	Oro supplex	Chor	Chor	(zu III)	B
	[Dies irae]				§ Chor
	Lacrymosa	6. Chor	§ Chor	VI Chor	9. SMTB/Chor
<i>Offertorium</i>	Domine Jesu Christe	IV 1. Chor	IV Chor	VII Chor	III SMTB
	Sed signifer	SATB	Chor	Chor	SMTB
	Quam olim abraham	Chor	§ Chor	Chor	§ SMTB
	Hostias	2. Chor	§ Chor	VIII Chor	§ SMTB
	Quam olim abraham	Chor	§ Chor	–	§ SMTB
<i>Sanctus</i>	Sanctus	V Chor	V Chor	IX T/Chor	IV Chor
	Hosanna	Chor	Chor	Chor	Chor
	Benedictus	VI SATB	Chor	Chor	Chor
	Hosanna	Chor	Chor	Chor	Chor
	Pie Jesu	–	VI Chor	–	–
<i>Agnus Dei</i>	Agnus Dei	VII Chor	VII Chor	X Chor	V SM/Chor
	[Te decet hymnus]			§ Chor	
<i>Communio</i>	Lux aeterna	VIII S/Chor	Chor	Chor	VI MTB/Chor
<i>In exsequiis</i>	Libera me	–	–	–	VII S/Chor
	Dies irae				§ Chor
	Requiem aeternam				S/Chor
	Libera me				Chor

Tabelle 4: Formaler Aufbau von Requiem-Kompositionen im Vergleich

Legende: S/M/A/T/B = Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bass; § = neuer formaler Abschnitt (z. B. durch Doppelstrich); *kursiv* = Fuge oder Fugato; [Text] = Textabschnitte, die im Einzelfall vom Komponisten hinzugefügt wurden und nicht dem üblichen Ablauf entsprechen.

Auffallend individuell verhalten sich in jeder Requiem-Vertonung die Auswahl und Gestaltung des abschließenden Textes. Süßmayr, Cherubini und Berlioz wählten unterschiedliche Stellen aus dem *Lux aeterna*: Süßmayr setzte die liturgische Lobformel »quia pius es« (»denn du bist gut«) an den Schluss; Berlioz ergänzte diese noch um ein affirmatives »Amen«. Cherubini ließ seine *Messe de Requiem* hingegen mit der Bittformel »et lux perpetua luceat eis« (»und ewiges Licht leuchte ihnen«) enden. Verdis *Messa da Requiem* endet jedoch mit einem Anrufungsgesang, der nicht mehr Teil der Messliturgie ist, sondern dem anschließenden Begräbnisritus angehört (→ 4.2.1) und schließt mit den Worten »libera me« (»befreie mich«). Somit setzte Verdi das Subjekt an den Schluss seines Werkes, wohingegen seine Vorbilder dort den Fokus auf die Verstorbenen oder auf Gott richteten.

### c) Zusammenfassung

Die *Messa da Requiem* weist zum einen starke formale Ähnlichkeiten zum Vorbildwerk Mozarts auf und verweist andererseits auf klangliche Eigenheiten der französischen Vorbilder, insbesondere der *Grande Messe des Morts* von Berlioz. Hinsichtlich der fugierten Teile weicht vor allem das *Sanctus* von den üblichen Gepflogenheiten ab; unkonventionell sind außerdem die mehrfache Wiederholung des *Dies irae* und die Verwendung des *Libera me* als abschließender Teil. Verdi entsprach somit zwar in mehrfacher Hinsicht den zeitgenössischen Traditionen, führte seine Gestaltung aber auch häufig über deren Grenzen hinaus, was in den folgenden Abschnitten verdeutlicht wird.

## 5.3.3 Spezifische musikalische Mittel

### a) Wiederkehrende Motivstrukturen

Blume identifizierte in der *Messa da Requiem* eine Reihe von wiederkehrenden melodischen Mustern.<sup>284</sup> Dies sei hier am Beispiel der Akkordbrechung verdeutlicht, die an mehreren exponierten Stellen der *Messa da Requiem* die Grundstruktur der melodischen Figuren (NB 2) bildet. Im einleitenden *Kyrie* (a) bildet ein absteigender a-Moll-Dreiklang das (im letzten Satz wiederkehrende) instrumentale Eingangsmotiv. Das Thema der *Sanctus*-Fuge (b) beginnt indessen mit einem aufsteigenden F-Dur-Akkord, während die Fuge des *Libera me* (c) mit einer fallenden Terzenkette beginnt, die zunächst einen f-Moll-Akkord aufspannt und dann in einen verkürzten Dominantseptnonakkord zur Tonika c-Moll übergeht.<sup>285</sup> Auch aufgrund der rhythmischen Ähnlichkeit werden die beiden Fugenthemen gern als Umkehrung begriffen.<sup>286</sup>

284) Vgl. BLUME 2001, S. 9f.

285) MESSA DA REQUIEM 1990, (a) I 1f, Vc.; (b) IV 9f, Sopran I / Oboe; (c) VII 179f, Alt.

286) Vgl. STÄUBLE 2015, S. 268.

(a) 

(b)   
sanc-tus, sanctus, sanc-tus


(c)   
Li-be-ra me, Do-mi-ne

### Notenbeispiel 2: Akkordbrechungen

Weitere Beispiele für Akkordbrechungen finden sich – unter anderem – im *Rex tremendae* (d), dessen Hauptthema einen mit Zwischennoten versehenen, absteigenden c-Moll-Akkord erkennen lässt, im *Tuba mirum* (e), welches in den Chorstimmen einen absteigenden as-Moll-Akkord aufweist, und im *Mors stupebit* (f), das in Augmentation einen aufsteigenden Dreiklang in a (zunächst in Moll, dann vermindert) enthält (NB 3).<sup>287</sup>

(d)   
Rex tremendae ma-jes-ta-tis\_\_\_\_\_

(e)   
tu-ba mi-rum spar-gens so-num

(f)   
et na-tu-ra, cum re-sur-get cre-a-tu-ra, ju-di-can-ti re-pon-su-ra

### Notenbeispiel 3: Akkordbrechungen

Es bleibt fraglich, ob Dreiklangbrechungen bereits charakteristisch genug sind, um einen motivischen Zusammenhang herzustellen. Das Vorgehen, akkordische Grundstrukturen werkübergreifend zu verwenden, sollte daher nicht im Sinne von Motivik verstanden werden, sondern als Netz von strukturverwandten Melodien und Wendungen, welche dem Werk einen immanenten Zusammenhang geben.<sup>288</sup>

287) MESSA DA REQUIEM 1990, (d) II 322f, Bass; (e) II 121–123, Bass; (f) II 145–150, Bass-Solo.

288) Vgl. BLUME 2001, S. 9f; siehe dazu auch die Ausführungen zur »tinta musicale« bei GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 234–239.

## b) Bezüge zur Kirchenmusik

In der *Messa da Requiem* stellte Verdi diverse Bezüge zur Kirchenmusik her, indem er sich erstens an bestimmten Vorbildstilen orientierte, zweitens typische Figuren verwendete und drittens bestimmte klangliche Eigenheiten imitierte. Auch hier werden diese gestalterischen Ansätze werkübergreifend eingesetzt. Ein maßgebliches musikalisches Mittel, das eng in Verbindung mit der kirchenmusikalischen Tradition und dem *stile antico* steht, ist die Imitation (an die Fuge und Fugato anknüpfen), die Verdi in den Abschnitten *Te decet hymnus*, *Kyrie*, *Domine Jesu Christe*, *Quam olim Abrahamae* sowie *Sanctus* und *Libera me* verwendete (→ 8.2). Es sei sogleich eingeschränkt, dass Verdi es in Bezug auf den *stile antico* bei gezielten Anspielungen beließ,<sup>289</sup> während die Fugen weiter durchgestaltet sind.

Zudem griff Verdi öfter auf musikalische Figuren zurück, die in der Requiem-Tradition gängig waren (aber ebenso gut für Bühnenmusik eingesetzt werden konnten). Eine typische Floskel, die häufig in *Dies-irae*-Sätzen verwendet wurde, ist beispielsweise eine Kette von absteigenden Halbtönen, üblicherweise im Umfang einer Quarte, die in der Barockmusik als musikalisches Leidenssymbol galt (NB 4) und als »threnodische Quarte« (von griech. *thrénos*, Begräbnisgesang) in der italienischen Operntradition Verwendung fand.<sup>290</sup> Verdi verwendete diese Figur unter anderem an exponierten Stellen des *Dies irae* (a) und des *Libera me* (b).<sup>291</sup>

(a) Musical notation for the *Dies irae* section, showing a descending chromatic scale of four half notes (D, C, B, A) with lyrics "Di - es i - - - - - ra e".

(b) Musical notation for the *Libera me* section, showing a descending chromatic scale of four half notes (D, C, B, A) with lyrics "et ti - - - - - me - o".

### Notenbeispiel 4: Passus duriusculus

Darüber hinaus finden sich in der *Messa da Requiem* mehrere Melodieanfänge, die möglicherweise als Nachahmung einfacher Chormelodien intendiert waren. Charakteristisch sind in diesen Fällen ein geringer Ambitus und eine meist stufenweise fortschreitende Linienführung (NB 5),<sup>292</sup> deren Ähnlichkeit zu Chormelodien teilweise durch eine flexible Phrasenstruktur unterstützt wird.<sup>293</sup>

289) Vgl. ROSEN 1995, S. 96: »points of imitation which, once the stylistic point has been made, are quickly abandoned«.

290) Den in der sakralen Barockmusik häufig eingesetzten *passus duriusculus* (chromatisch absteigende Quarte in der Basslinie) setzte Verdi hingegen nicht ein.

291) MESSA DA REQUIEM 1990, (a) II. *Dies irae*, Sopran, T. 5f; (b) VII. *Libera me*, Sopran-Solo, T. 22–24. Ein weiteres Beispiel: II. *Dies irae*, T. 153–160, Bass-Solo und tiefe Streicher.

292) Diese wurden von der Kritik gern als »psalmodisch« bezeichnet (→ 8.4.3).

293) Vgl. ROSEN 1995, S. 54.



Agnus Dei 

Oro supplex 

Hostias 

#### Notenbeispiel 5: Psalmidische Melodieanfänge

Abgesehen von den hier aufgezählten Gestaltungsmitteln erscheinen die rein kompositionstechnischen Bezüge zur Kirchenmusik in der *Messa da Requiem* jedoch recht dünn. Auch die Anwendung von Kirchentonarten und typischen Kadenzen sowie die Zitation von Chormelodien – wichtige Elemente der restaurativen Kirchenmusik – gehörten in diesem Werk nicht zum gestalterischen Repertoire.<sup>294</sup>

#### c) Verhältnis von Musik und Szene

In der *Messa da Requiem* ist kein Bühnengeschehen explizit vorgesehen, jedoch ist ein szenisches Geschehen in vielen Teilen vorstellbar. Daher ist zu klären, in welchem Verhältnis die musikalischen Mittel der *Messa da Requiem* zu einer imaginierten dramatischen Situation stehen und inwieweit sie zu einem »Mittel der Inszenierung« werden.<sup>295</sup> Ferner stellt sich die Frage, inwieweit Verdi intendierte, das Aufführungsumfeld »Kirche« selbst als Szenerie und Bühne wirksam werden zu lassen. In seinen Opern legte Verdi die Musik so an, dass das Orchester das Geschehen auf der Bühne unmittelbar unterstützt: Die Musik ist dort somit nicht autonom intendiert, sondern ist eng mit einer szenischen Vorstellung verbunden.<sup>296</sup> Angermann zeigte am Beispiel verschiedener Opernszenen, dass Verdi sich nicht mit der musikalischen Ausstattung einer Szene begnügte, sondern dass die Qualitäten seiner Musik die Szene geradezu konstituierten.<sup>297</sup> Diese Eigenschaft besitzt auch die *Messa da Requiem*, da sie mit zahlreichen stilistischen und klanglichen Anspielungen sowie klangmalerischen Effekten zu szenischen Assoziationen einlädt. Beispielsweise setzte Verdi im *Agnus Dei* Holzbläserkombinationen mit figurierter Begleitung als Anspielung auf Orgelklänge und typische Begleitmuster ein (→ 8.4.3). Ein ebenfalls in diesem Kontext zu begreifendes Stilmittel ist die Deklamation eines Textes auf einen repetierten Ton

294) Vgl. ROSEN 1995, S. 95–97.

295) Vgl. ANGERMANN 1997, S. 108f.

296) Vgl. ANGERMANN 1997.

297) Vgl. ANGERMANN 1997, S. 113.

(NB 6).<sup>298</sup> Dies spielt auf den liturgischen Kirchengesang an, ist jedoch – verdeutlicht durch dynamische und expressive Anweisungen im Notentext – dramatisch intendiert. Verdi nutzte diesen Effekt unter anderem im einleitenden *Requiem aeternam* (a), im *Quantus tremor* (b), im *Liber scriptus* (c), im *Rex tremendae majestatis* (d) und im abschließenden *Libera me* (e):<sup>299</sup>

(a) Musical notation for the vocal line of 'Requiem, requiem, requiem aeternam'. It features a treble clef, common time, and a melodic line with some rests.

Requiem,                      requiem,                      requiem ae - ter - nam

(b) Musical notation for the vocal line of 'Quantus tremor est futurus'. It features a bass clef, common time, and a melodic line with some rests.

Quan - tus tre - mor                      est                      fu - tu - rus

(c) Musical notation for the vocal line of 'Dies irae'. It features a treble clef, common time, and a melodic line.

Di - es i - rae

(d) Musical notation for the vocal line of 'Rex tremendae majestatis'. It features a treble clef, common time, and a melodic line with some rests.

Rex                      tre - men - dae ma - jes - ta - tis

(e) Musical notation for the vocal line of 'Liberam me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda'. It features a treble clef, common time, and a melodic line with some rests. The notation includes the markings 'senza misura' and 'a tempo'.

Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na, in di - e il - la tre - men - da

#### Notenbeispiel 6: Tonrepetitionen

Die zahlreichen kirchenmusikalischen Anspielungen sind daher nicht exklusiv im Rahmen kirchenmusikalischer Kompositionstechnik zu verstehen, sondern mehr als dramatisch intendierte Imitation von klanglichen Charakteristika der Kirchenmusik. In dieser Konzeption ist eine der Ursachen für die ausführliche Diskussion über die Kategorie des Realismus (→ 8.3) und über das Verhältnis von Kirchenmusik und Dramatik (→ 8.4) zu sehen.

298) So verfuhr Verdi auch in diversen Opernszenen, in denen kirchliche Atmosphäre eine Rolle spielte (Beispiele zur Preghiera unter → 5.1). In der Tradition der Konzertmesse findet sich dieses Gestaltungsmittel beispielsweise im »et incarnatus est« in Beethovens *Missa solemnis*, ist dort jedoch anders zu bewerten als in der *Messa da Requiem*.

299) MESSA DA REQUIEM 1990, (a) I 7–11, Sopran; (b) II 78–81, Bass; (c) II 177 und 213, Sopran/Alt; (d) II 324f, Tenor; (e) VII 1f, Sopran.

## 6. Quellenkorpus

Als Quelle für rezeptionsgeschichtliche Betrachtungen kommt prinzipiell alles infrage, worin sich die Rezeption eines Gegenstandes explizit oder implizit äußert. Im Sinne der Rezeptionstheorie (→ 2.1.1) sind darunter sowohl verbale Betrachtungen, wie z. B. kritische und deskriptive Texte oder mündliche Überlieferungen, aber auch nonverbale Betrachtungen, die sich z. B. in Bild- oder Musikwerken finden lassen, vorstellbar. Indirekt können auch Beschreibungen von Rezeptionen – etwa Interpretationsarten, Reaktionen des Publikums, Äußerungen von Dritten etc. – herangezogen werden, wobei in solchen Fällen wiederum eine rezeptionsbedingte Verzerrung zu berücksichtigen ist.

Die vorliegende Arbeit ist aufgrund der historischen Quellenlage in allererster Linie auf Texte gerichtet: Auf Texte, die anlässlich von Erstaufführungen der *Messa da Requiem* im deutschsprachigen Raum das Werk mehr oder weniger detailliert beschreiben und beurteilen. In das Quellenkorpus sind vorrangig zeitgenössische Texte aus Tageszeitungen, Zeitschriften und Musikfachzeitschriften eingeflossen; diese Quellen erlauben aufgrund ihrer Quantität eine breit angelegte Untersuchung. Eine nebensächliche Rolle spielen indessen private Korrespondenzen, Autobiographien, Memoiren, Chronologien, Theaterzettel und Satireblätter; diese geben im Einzelfall bedeutende Hinweise oder schließen Informationslücken, sind jedoch nicht in großer Menge erschließbar. Bildquellen sind selten überliefert, können jedoch, wo sie vorhanden sind, einzelne Aspekte sehr treffend illustrieren. Insgesamt besteht das Korpus, welches in diesem Kapitel allgemein beschrieben werden wird, aus ca. 330 verschiedenen Quellen.

Zunächst erfolgt eine Definition des Quellenkorpus (6.1), die im Kern zwar fest bleiben soll, an den Rändern jedoch auch Unschärfen zulassen können muss. Anschließend wird die Verfügbarkeit der Quellen und deren Recherche thematisiert, insbesondere im Hinblick auf das Verhältnis archivalischer und digitaler Ressourcen (6.2), um mögliche Überlieferungslücken zu identifizieren und zumindest eine ungefähre Extrapolation zukünftiger Quellenfunde in die Bewertung mit einbeziehen zu können. Nachfolgend wird die Herangehensweise an die systematische Aufbereitung des Materials erläutert, die aufgrund des Korpusumfangs mit digitalen Hilfsmitteln erfolgt (6.3). Zur Gesamtübersicht des erschlossenen Materials folgt eine querschnittartige Vorstellung des Korpus entlang verschiedener Parameter (6.4), wodurch die Voraussetzung für eine Bewertung der einzelnen Quellen im Verhältnis zum gesamten Korpus im Zuge der Analyse geschaffen wird (6.5).

## 6.1 Korpusdefinition

Grundsätzlich sind durch das Thema »deutschsprachige Rezeption der *Messa da Requiem* 1874–1878« bereits mehrere Parameter gesetzt: Heranzuziehen sind deutschsprachige Quellen (d. h. unabhängig von Staatenräumen) aus dem genannten Zeitraum, die einen Bezug zur *Messa da Requiem* aufweisen. Eine weitere Eingrenzung wurde nicht vorgenommen, um eine möglichst breite Abdeckung verschiedener Rezeptionsarten und Interessenlagen abbilden zu können; die zeitliche Eingrenzung fiel auf die Spanne von 1874 bis 1878, da in diesen Jahren der wesentliche schriftliche Niederschlag zum Requiem entstanden ist.

### 6.1.1 Notwendige Begrenzungen

Es stellte sich bald heraus, dass diese Definition spezifiziert werden musste. Nachdem in der Anfangsphase noch von maximal 200 Quellen ausgegangen wurde, wurde im Zuge der Digitalisierung (→ 6.2) eine Vielzahl weiterer Quellen zugänglich. Somit führte das zunächst angesetzte reine Erwähnungskriterium zu einer Explosion des Korpus durch eine Unzahl sich wiederholender Konzertannoncen, Verlagsanzeigen und Theaterzettel. Somit war ein erster Schritt zur weiteren Eingrenzung zunächst die Beschränkung auf das Notwendige: Anzeigen wurden generell nur dann aufgenommen, wenn aus ihnen relevante Informationen hervorgehen, die nicht durch andere Quellen belegt werden können. Ein zweiter Schritt bestand in der Qualifizierung der Erwähnung: Insbesondere aus den zahlreichen Randnotizen wurden lediglich die ausgewählt, die einen Erkenntniswert im Rahmen der Fragestellung, z. B. Hinweise auf besondere Umstände einer Aufführung liefern konnten. Lediglich bei Musikfachzeitschriften wurde das Erwähnungskriterium beibehalten. Auf diese Weise konnte das Korpus auf eine handhabbare Summe von Texten eingegrenzt werden.

Insgesamt ist durch einen scharfen Fokus auf einen Gegenstand, auf eine Sprache und auf eine kurze Zeitspanne eine grundsätzliche Vergleichbarkeit des Materials gewährleistet. Dennoch stellt die Heterogenität der Quellensorten eine Schwierigkeit bei der systematischen Erschließung und Analyse dar (→ 6.3).

### 6.1.2 Quellen am Korpusrand

Um das Korpus nicht hermetisch zu versiegeln, wurden in Einzelfällen auch Quellen außerhalb der Eingrenzungskriterien aufgenommen. Sie bilden damit gleichermaßen einen wahrnehmbaren Rand des Korpus. So wurden auch mehrere Quellen aus der früheren Zeit, z. B. frühere Artikel zur Werkgenese oder spätere Texte aus Konzertführern, in denen Rezeptionslinien ggf. bereits vor- oder nachgezeichnet wurden, in den Randbereich

aufgenommen. Wo es sinnvoll erschien, wurden auch Texte in anderen Sprachen herangezogen. Dies betrifft die Fälle, in denen diese für die deutschsprachige Rezeption Bezugspunkte bilden, so z. B. die französischen Berichte zu den Erstaufführungen in Paris, die von der deutschsprachigen Presse durchaus wahrgenommen wurden und zum Teil auch in deutschen Übersetzungen erschienen sind. In sehr seltenen Fällen wurden auch Texte aufgenommen, die zwar einen Bezug zu Verdi, aber nicht zur *Messa da Requiem* aufweisen, sofern diese zum Verständnis anderer Quellen dienlich sind. Eine weitere, aber relativ dünne Quellschicht bilden biographische und autobiographische Texte sowie Korrespondenzen und Tagebucheinträge mit Hinweisen auf die *Messa da Requiem*, die aufgrund ihrer sehr persönlichen und außerdem privaten Qualität gesondert bewertet werden müssen.<sup>300</sup> Nicht als Textquellen, wohl aber als allgemeine Informationsquellen wurden u. a. Theaterzettel, Textbücher, Konzertprogramme und Theaterchroniken herangezogen. Diese schließen Lücken in der Aufführungsgeschichte und ermöglichen Rückschlüsse auf die Aufführungsbedingungen.

## 6.2 Verfügbarkeit der Quellen

### 6.2.1 Archivsituation

Hugo Riemann konstatierte bereits 1916, dass die Tages- und Fachpresse für die musikhistorische Forschung und insbesondere für die Rezeptionsgeschichte eine Fundgrube sein kann.<sup>301</sup> Insbesondere in der Tagespresse finden bedeutende Diskussionen über Musik statt, die – da nicht für ein Fachpublikum geschrieben – von besonderem Interesse für eine kulturgeschichtlich orientierte Rezeptionsforschung sind.

Als Quellen blieben sowohl Tageszeitungen als auch Fachzeitschriften jedoch für sehr lange Zeit nur schwer zugänglich. Die weit verstreute Archivlage – einige historische Tageszeitungen sind nur an ihren ehemaligen Erscheinungsorten verfügbar – erlaubte Recherchen nur mit hohem finanziellen und zeitlichen Aufwand, insbesondere im Hinblick auf Archivreisen, Rechercheaufträge und Fernleihe. Regional übergreifende, komparatistische Vorhaben wurden daher nur in seltenen Fällen unternommen. Ein weiteres, bis heute präses Problem sind fehlende Register, die eine Recherche erleichtern würden und ohne die keine andere Option als die zeitaufwändige systematische Durchsicht gesamter Jahrgangsbände bleibt. In diesem Sinne forderte Becker bereits 1965 eine »zentrale Kartei« der wichtigsten Publikationsorgane.<sup>302</sup>

---

300) In dieser Hinsicht erscheint der Stefan Dumont entwickelte Webservice *correspSearch*, der Metadaten von Briefen mithilfe der TEI systematisch erschließt und diese mit diversen Editionen und Archiven verlinkt, als richtungsweisend; vgl. STADLER/LETSCHKO/SEIFERT 2016.

301) Vgl. HEIN 2012.

302) Vgl. BECKER 1965, S. 8.

1980 wurde schließlich mit RIPM eine bedeutende Recherchehilfe eingerichtet,<sup>303</sup> die immerhin ein ausgewähltes Spektrum der Musikfachpresse abdeckte; Tageszeitungen mussten im Hinblick auf den Erschließungsaufwand dabei allerdings unberücksichtigt bleiben. Immerhin führten die nun über RIPM leicht auffindbaren Fachartikel im besten Falle durch direkte Bezugnahmen auf die Tagespresse zu weiteren Fundstellen; zudem lieferten Hinweise auf z. B. Aufführungstermine bereits Eingrenzungsmöglichkeiten des zu durchsuchenden Zeitraumes in der Tagespresse. Die teils vorhandenen eigenen Inhaltsverzeichnisse der Zeitschriften erwiesen sich jedoch häufig als unvollständig; auch später erstellte Indizes genügen nicht immer dem Spezialinteresse eines Vorhabens.<sup>304</sup> Somit musste bei besonderem Interesse nach wie vor die Zeit für die jahrgangsübergreifende Durchsicht einkalkuliert werden.

### 6.2.2 Digitale Ressourcen

In der jüngsten Zeit hat die in großem Umfang vorgenommene Digitalisierung von Tageszeitungen dieser Forschungsrichtung neue Chancen eröffnet. Das zum großen Teil von jedem Arbeitsplatz aus abrufbare und teils auch komfortabel recherchierbare Material fordert eine Auswertung nun geradezu heraus. Allerdings ist auch im digitalen Medium die Durchsicht kompletter Zeitungsbände erforderlich, falls keine weiteren Recherche-Hilfsmittel angeboten werden. Eine sehr wertvolle Hilfe bietet dabei – auch wenn es noch so simpel klingen mag – die Volltextsuche. Dadurch wird es zum einen deutlich leichter, bestimmten Hinweisen nachzugehen; zum anderen werden auch Quellen auffindbar oder Spuren sichtbar, die bei traditioneller Suche – dies meint sowohl Verfolgen von Einzelhinweisen als auch systematisches Durchsehen – kaum aufgespürt werden könnten. Es muss dabei erwähnt werden, dass sich die automatisierte Texterkennung (OCR, Optical Character Recognition) für das Zeitalter der Frakturschrift (d. h. von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis 1941) noch nicht flächendeckend auf einem zuverlässigen Niveau befindet. Der Fortschritt in dieser Richtung lässt jedoch auf einen zufriedenstellenden Zustand in naher Zeit hoffen.

Mit der zunehmenden digitalen Verfügbarkeit der Bestände und der oft damit verbundenen Volltextsuche verbesserte sich also die allgemeine Recheresituation und wurde z. B. für die Gebiete Österreich<sup>305</sup> und Frankreich<sup>306</sup> bereits hervorragend gelöst;

---

303) RIPM = »Retrospective Index to Music Periodicals« bzw. »Répertoire international de la presse musicale«. Auch digitale Recherchemöglichkeiten sind vorhanden, jedoch ist der Zugang kommerzialisiert und daher nur an ausgewählten Institutionen öffentlich verfügbar.

304) So z. B. die Indizes zur Mikrofiche-Ausgabe der *Signale für die musikalische Welt* (PESCHKE 1995), die aus systematischen Gründen einige hinweisreiche Texte nicht aufführt.

305) Die seit 2004 laufende Initiative *AustriaN Newspapers Online* (ANNO), die historische Zeitungen und Zeitschriften der Österreichischen Nationalbibliothek zur Verfügung stellt, darf für den deutschsprachigen Raum als Vorreiter angesehen werden (abrufbar unter <http://anno.onb.ac.at>).

auch für das Gebiet Schweiz ist bereits ein passables Angebot verfügbar.<sup>307</sup> In Deutschland sind hingegen zum aktuellen Zeitpunkt nur wenige Bestände digital befriedigend recherchierbar; die dortige Situation bessert sich nur punktuell und es mangelt an bibliothekarischen Diensten, über die größere Bestände an Periodika durchsuchbar wären. Daher muss für Quellen im Gebiet Deutschland häufig auf konventionelle Recherchemethoden zurückgegriffen werden, während sich in anderen Ländern bereits abzeichnet, welche immensen Vorzüge die Zeitungsdigitalisierung für die Forschung bietet. Es ist daher zu vermuten, dass gerade in Deutschland noch zahlreiche Quellen zutage treten werden, sobald die Bestände einfacher zugänglich sind. Dies gilt in noch höherem Maße für deutschsprachige Quellen aus den Gebieten Polen und Tschechien. Internationale Unternehmungen wie z. B. *Europeana Newspapers*<sup>308</sup> wecken Hoffnungen auf Verbesserung, indem bereits digitalisierte Sammlungsbestände zum einen volltexterfasst werden und zum anderen über ein gemeinsames Portal durchsuchbar sind. Daneben bietet das *Internet Archive* einen zwar unsystematisch dokumentierten, aber umfangreichen Bestand an digitalisierter Literatur.

Die Rechercharbeit wandelt sich dadurch von einem Prozess, bei dem der Forscher auf Hinweise und Indizien angewiesen ist, um weitere Quellen aufzuspüren (und dabei eine gewisse Mischung aus Glück und Geduld benötigt), hin zu einem Prozess, der im Hintergrund von sehr hoher Rechenleistung unterstützt wird und anhand passender Begriffe und Stichworte die relevanten Quellen lawinenartig auswirft. Während jener Prozess langwierig ist und zwangsläufig irgendwann an Grenzen stößt, wenn nämlich die Hinweise ausgegangen sind oder der Aufwand nicht mehr im Verhältnis zum Nutzen steht (etwa, wenn 2.000 Zeitungsseiten ohne Erfolgsgarantie auf eine einzige vielleicht darin enthaltene Quelle hin durchgesehen werden müssten), enthüllt der andere Prozess auch solche Quellen, von denen der Forscher sonst möglicherweise niemals etwas geahnt hätte. Somit eröffnen sich Möglichkeiten zur flächendeckenden Erschließung von Themen, wie sie zuvor kaum möglich gewesen sind.

### 6.2.3 Analog vs. Digital

Die generelle Transformation von Archivmaterial zu digitalen Ressourcen ist gerade für die vorliegende Arbeit höchst begrüßenswert. Jedoch bedeutet dies nicht, dass generell keine Archivarbeit mehr notwendig wäre, auch wenn das geflügelte Wort »Quod non est in reti,

---

306) Innerhalb des Portals *Gallica* stellt die Bibliothèque nationale de France eine erschöpfende Sammlung der französischen Tages- und Fachpresse zur Verfügung (abrufbar unter <http://gallica.bnf.fr>).

307) Unter *Schweizer Presse Online* machte die Schweizerische Nationalbibliothek eine Reihe von Zeitungen digital verfügbar (abrufbar unter <http://newspaper.archives.rero.ch>).

308) Durch das Projekt *Europeana Newspapers* der European Library wurden ca. 10 Millionen Zeitungsseiten von Partnerbibliotheken durch OCR volltexterfasst (abrufbar unter <http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/newspapers>).

non est in mundo« längst die vorherrschende Wahrnehmungsrealität reflektiert. Der Prozess der Digitalisierung hat gerade erst seinen Anfang genommen, und ein guter Teil potenzieller Quellen wird weiterhin auf dem konventionellen Weg erschlossen werden müssen.

Der Wandel zeigt sich auch in der statistischen Entwicklung der Quelldokumente. Bei einer vorläufigen Studie im Jahr 2006 umfasste das Korpus 130 Quellen, von denen keine einzige digital verfügbar war. Bei den darauf aufbauenden Recherchen in den Jahren 2014 bis 2016 stieg die Zahl der Quellen, vorrangig infolge von Digitalisierung, zunächst auf 172, dann schlagartig auf 296 und schließlich auf 330 Quellen. Von diesen sind aber 77, also knapp ein Viertel, noch nicht digital abrufbar.

Zu den bislang nicht digitalisierten Quellen gehören unter anderem Texte aus dem *Berliner Tageblatt*, der *Brünner Zeitung*, den *Dresdner Nachrichten*, der *Illustrierten Zeitung*, den *Karlsruher Nachrichten*, der *Königlich privilegierten Berlinischen Zeitung*, der *Kölnischen Volkszeitung*, der *Kölnischen Zeitung*, der *Mecklenburgischen Zeitung*, der *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung*, dem *Neuen Wiener Tagblatt*, der *National-Zeitung* und dem *Tagesboten aus Mähren und Schlesien*. Ohne Archivrecherche wären somit z. B. bedeutende Orte wie Berlin, Dresden und Köln und auch kleinere Schauplätze in den deutschsprachigen Ostgebieten deutlich unterrepräsentiert. Das Zeitungsarchiv Dortmund lieferte in dieser Hinsicht wertvolle Bestände. Somit macht es zum aktuellen Zeitpunkt kaum Sinn, sich einseitig der »digitalen« oder der »analogen« Recherche zu verschreiben, da gegenwärtig (und vermutlich auch noch für längere Zeit) der Vorteil gerade in deren gegenseitiger Ergänzung zu sehen ist.

Da die vereinfachte Verfügbarkeit eine insgesamt steigende Zahl an verwendbaren Quellen vorhersagen lässt, wird es zukünftig wichtiger werden, die eigenen Quellenkorpora genauer abzugrenzen. Die Entscheidung, bestimmte Quellen als irrelevant zu betrachten, wird zukünftig wohl häufiger gefällt werden müssen; allerdings liegt darin auch eine Chance auf stärkere kontextuelle Einbettung insgesamt. Durch die zunehmende Erfahrung mit großen Datenmengen werden derartige Prozesse in Zukunft zudem noch klarer gestaltet werden können.

Es wäre gewagt vorherzusagen, dass nicht nur die Kompilierung, sondern auch die Erfassung, Beschreibung und Kontextualisierung der Quellen sich innerhalb des nächsten Jahrzehnts durch weitere Digitalisierungsschübe mit anschließenden Texterkennungs- und semantischen Textauswertungsverfahren quasi von selbst erledigen und weder Archivreisen noch manuelle Aufbereitung erforderlich sein werden. Mit Sicherheit jedoch wird sich der Zeitanteil des wissenschaftlichen Arbeitens zugunsten der interpretatorischen Tätigkeit verschieben und seltener in aufwändiger Archivarbeit bestehen.

Die vorliegende Arbeit ist in einer Periode des technischen Umbruchs in den Geisteswissenschaften entstanden (»digital turn«) und enthält deshalb ein Ungleichgewicht zwischen »digitalen« und »analogen« Quellen. Aus dem Korpus wird deutlich, dass auch an



kleineren Orten eine große Menge an Quellen vorliegen kann; es ist somit möglich, dass auch an Orten, zu denen es bislang nur wenig Material gab, zukünftig einiges auffindbar werden wird; eine spärliche Quellenlage wäre somit geradezu als Hinweis auf noch nicht entdecktes Material umzudeuten. Die »weißen Stellen« werden bei der Bewertung der Quellenlage mit einbezogen, deren Bearbeitung bleibt aber zukünftigen Forschungsvorhaben überlassen.

## 6.3 Erschließung der Quellen

### 6.3.1 Erschließungsmethode

Bei einem größeren und insbesondere sehr heterogenen Textkorpus liegt es nahe, sich systematischer Hilfsmittel zu bedienen, um die Erschließung des Materials zu erleichtern und einen Überblick über die Texte und die damit verbundenen Informationen zu erhalten. Informationstechnische Verfahren bringen dabei eine Reihe von Vorteilen mit und liefern grundlegende Unterstützung bei der systematischen Erschließung und Weiterverarbeitung des Quellenkorpus. Ein elektronisch erfasstes Korpus bringt zunächst die Möglichkeit der vollständigen Durchsuchbarkeit mit sich. Texte können zudem mittels automatisch kontrollierbarer Standards nach einheitlichen Regeln transkribiert, katalogisiert und kategorisiert werden. In Metadaten lassen sich die Quellen sowohl nach allgemeinen als auch nach projektinternen Kategorien systematisieren und später auswerten. Zusätzlich können die Quellen strukturell und semantisch erschlossen werden, etwa über die Auszeichnung von Textgestalt und von Personen- oder Werkbezügen. Sie können dadurch in beliebiger Form ausgegeben und mit automatisch erzeugten Registern versehen werden. Zudem steigen durch die digitale Erschließung die Möglichkeiten der Nachnutzung des Materials durch andere, möglicherweise sogar interdisziplinäre Forschungsansätze. Ferner können Quellen dadurch auch nach algorithmischen Verfahren ausgewertet werden, etwa mit dem Ziel, spezifische Eigenschaften der jeweiligen Texte zu identifizieren.<sup>309</sup>

Ein weiterer Vorteil der digitalen Erfassung liegt in der hohen Flexibilität der Darstellung. Das Quellenkorpus kann anhand verschiedenster Kriterien ausgegeben werden, sei es in alphabetischen Listen, in systematischen Tabellen, in statistischen Grafiken oder in komplexen Visualisierungen. Die Art der Darstellung orientiert sich dabei weniger am technischen Aufwand, sondern mehr an der Fragestellung. So kann eine Sortierung der Quellen sowohl nach Entstehungszeit, Entstehungsort, Bezugspunkt oder auch Autor sinnvoll sein; dem Forscher ist es überlassen, die Repräsentation des Korpus je nach eigenem Interesse zu verändern, was insbesondere bei einem heterogenen Quellenkorpus einen besonderen Vorteil bedeutet. Je mehr Sichtachsen (zeitlich,

---

309) Zur Übersicht siehe ERLIN/TATLOCK 2014.

geographisch, personenbezogen, werkbezogen etc.) das technische Modell erlaubt, desto höher gestaltet sich die Explorabilität des Materials, die letztlich dem Forscher zugutekommt;<sup>310</sup> neben den klassischen textuellen Formen eröffnen zudem grafische Ansätze wie Karten, Zeitleisten oder Statistiken wertvolle Einblicke in das Material.

Sowohl digitale als auch analoge Techniken bergen das Risiko, sich in den Erfassungs- und Beschreibungsprozessen zu verlieren. Jedoch ist insbesondere im digitalen Sektor eine stark medialisierte und gleichzeitig positivistische Tendenz zu beobachten, die an das Material keine Fragen mehr stellt, sondern vorrangig mit dessen Organisation beschäftigt ist. Dies ist aufgrund der Mengen an Ressourcen, die noch digital zu erfassen sind, durchaus verständlich. Allerdings sollte gerade dies den Anlass liefern, neue Fragen an das Material zu stellen, und sich bei deren Beantwortung die digitale semantische Organisation des Materials zunutze zu machen.

### 6.3.2 Erschließungssystematik

Die Grundlage der Quellenerfassung in dieser Arbeit bildete das aktuelle Proposal der Text Encoding Initiative (TEI),<sup>311</sup> in dem bewährte, weit verbreitete und allgemein akzeptierte Richtlinien der digitalen Texterfassung formuliert und auf Grundlage des XML-Standards definiert sind.<sup>312</sup> Die Aufbereitung historischer Texte für eine Forschungsarbeit besteht zunächst in der Durchführung einiger editorischer Basisaufgaben, etwa der Erfassung bibliographischer Daten und der Transkription. Darauf kann eine semantische Erschließung aufbauen, etwa die Erfassung von Werk- und Personennamen. Schließlich sind auch Bezüge unter den Texten zu klären und unklare oder auch fehlerhafte Stellen mit Kommentaren zu versehen.<sup>313</sup> Im Folgenden werden diejenigen Aspekte erläutert, die für die Systematik des Korpus und die spätere Analyse ausschlaggebend sind.

Eine Publikation der Transkriptionen erschien im Rahmen dieser Arbeit nicht notwendig, da die Quellen bereits zum großen Teil als Digitalisat im Netz verfügbar sind und daher hinreichende Transparenz und Nachvollziehbarkeit gegeben sind. Einer anderweitigen Nachnutzung der Transkriptionen steht zudem die spezifisch auf die vorliegende Arbeit ausgerichtete Systematik entgegen. Deshalb erscheint es sinnvoll, die Transkriptionen zu einem späteren Zeitpunkt und in separater Form zu publizieren, sobald sie in eine für die interessierte Öffentlichkeit verwendbare Form überführt wurden.<sup>314</sup>

310) Für eine Übersicht siehe z. B. ROBERTS 1989.

311) TEI 2016; für eine allgemeine Erläuterung der Text Encoding Initiative siehe SCHÖCH 2016.

312) Zu Beginn der Erfassung wurde allerdings noch mit einem proprietären XML-Schema gearbeitet, das später systematisch an die Richtlinien und Praktiken der TEI angepasst wurde.

313) Zur Methodik digitalen Edierens siehe z. B. PIERAZZO 2016.

314) Möglichkeiten dafür bieten u. a. das *Deutsche Textarchiv*, das *TextGrid Repository* und das *TAPAS Project*.

### a) Bibliographie

Die Erschließung eines Textes beginnt mit der bibliographischen Erfassung. Diese umfasst Autorenzuschreibung, Publikationsorgan und -ort, Datierung sowie Nummern-, Jahrgangs- und Seitenangaben. Titel sind in den vorliegenden Quellentexten jedoch meist nicht vorhanden; häufig beschränkt sich die Überschrift auf eine Rubrik oder einen Veranstaltungsort. Die Datierung ist in den meisten Fällen unproblematisch; nur bei einigen Wochen- oder Monatszeitschriften, die lediglich den Publikationsmonat angeben (z. B. *Signale für die musikalische Welt*), konnte das Erscheinungsdatum nur ungefähr eingegrenzt werden. Als besonders schwierig erwies sich die Zuschreibung von Autoren, da die Verfasser entweder gar nicht oder nur mit Akronym bzw. Pseudonym genannt wurden (→ 6.4.4).

### b) Textgestalt

Hinsichtlich der äußerlichen Gestalt des Textes wurden Überschriften, Absätze, Hervorhebungen (Sperrung, Kursivierung, Fettdruck, Kapitälchen u. a.) erfasst. Eine Normalisierung des Textes wurde lediglich bei typographischen Besonderheiten der Frakturschrift (Schaft-S, Ligaturen, I/J-Ambivalenz, Rund-R, Zwiebelische bei italienischen und französischen Sonderzeichen) vorgenommen; ansonsten folgt die Transkription dem Original. Diese Regeln bilden die Grundlage der Zitationen in der vorliegenden Arbeit. Besondere Rücksicht wurde dabei auf Symbolzeichen genommen, da sich daran teilweise Autoren identifizieren lassen.

### c) Semantische Erschließung

Der erfasste und editorisch aufbereitete Text bildet die Grundlage der semantischen Erschließung des Textes. »Semantik« ist hier zunächst informationstechnisch, im Sinne des »semantic web«, zu verstehen. Ziel ist die automatische Erstellung von Registern, die das Arbeiten mit den Texten erleichtern. Allgemein in Registern erschlossene Bezugsgrößen sind Personen, Körperschaften und Orte; in musikbezogenen Texten sind zudem Werke der Musik und Aufführungstermine relevant. All diese Entitäten bilden informationelle Knotenpunkte und verleihen einer Quelle ihre semantische Haptik, durch die sich die die Erfahrbarkeit und Nutzbarkeit der Quellen deutlich steigert. Innerhalb des Quellenkorpus bilden die semantisch erfassten Entitäten ein Netzwerk aus Bezügen, welches eine wichtige strukturelle Basis für analytische Auswertung bildet.

Es stellte sich anfangs die Frage, ob die Erschließung wirklich sämtlicher Nennungen von Personen, Orten etc. notwendig sein würde. Sie ist in der Tat notwendig, wenn man einen Eindruck von den Ausmaßen und Reichweiten der unzähligen Referenzen und einen Einblick in die begrifflichen Horizonte der damaligen Zeit bekommen möchte. So kann

z. B. aus der Gesamtheit der genannten Komponisten bereits ein repräsentatives Abbild der damals nennenswerten Komponisten, also in etwa ein Abbild des musikgeschichtlichen Gedächtnisses, erstellt werden, das später als wichtige Hintergrundfolie für die Rezeptionsanalyse dient. Die Erfassung von Interpreten (eine vielleicht müßig erscheinende Aufgabe) gibt z. B. Hinweise auf Netzwerke zwischen verschiedenen Aufführungsorten. Darüber hinaus kann jede Information zu einem späteren Zeitpunkt noch unter einem anderen, nicht antizipierten Kontext relevant werden. Des Weiteren steigt mit einer offenen, breit angelegten Erfassung der Anbindungswert für andere Forschungsprojekte, die die Ressourcen nachnutzen möchten. Daher zahlt sich eine durchgehende Erfassung sämtlicher Nennungen langfristig aus. Eine Selektion brächte außerdem Abgrenzungsschwierigkeiten mit sich, da die Relevanzschwelle fließend ist und viele Sachverhalte eine Einzelfallbehandlung erfordern.

Der Erschließungsaufwand steigt vor allem mit der Menge an Informationen, die zusätzlich zu den bloßen Nennungen erfasst werden sollen. Besonders die Identifizierung von Personen (weniger hingegen von Orten oder Werken) machte einen großen Teil der Erschließungsarbeit aus. Schon die Zuordnung eines vollen Namens bereitete häufig Schwierigkeiten, denn abgesehen von den Autoren, die sich hinter teils unauflösbaren kryptischen Kürzeln verbargen, wurden auch Mitwirkende bei Aufführungen häufig nur mit Nachnamen genannt. Trotz umfangreicher Recherchen in biographischen Lexika, Theaterchroniken, Tageszeitungen und biographischer Forschungsliteratur war in etwa 10% der Fälle eine Identifizierung der Person nicht möglich. Als hilfreich erwiesen sich immerhin die umfangreichen Kataloge des *Virtual International Authority File* (VIAF) und der *Gemeinsamen Normdatei* (GND) sowie die Volltextsuche der *European Library* und Spezialdatenbanken wie das *Bayerische Musiker-Lexikon Online* (BMLO). In den Fällen, in denen eine namentliche Identifizierung nicht möglich war, wurde zumindest eine Individualisierung mit einem Behelfsnamen vorgenommen, um die Person innerhalb des Projektes referenzieren zu können.<sup>315</sup>

Strukturell herausfordernd, jedoch von großer Wichtigkeit für die Zielsetzungen dieser Arbeit war die Erfassung von Referenzen auf Werke der Musik. Es war die Möglichkeit zu schaffen, Referenzen auf ein Werk, eines Teiles davon oder auch eines einzelnen Taktes darin auseinanderhalten zu können. Dabei war zu berücksichtigen, dass z. B. einzelne Abschnitte der *Messa da Requiem* am häufigsten nicht durch die Nummern oder deren Titel, sondern durch Textteile referenziert wurden (z. B. »das Mors stupebit«); abgesehen von

---

315) Hinsichtlich biographischer Recherchemöglichkeiten mangelt es erstens an biographisch tieferschichtig angelegter Grundlagenforschung, zweitens an Initiativen, biographische Informationen zusammenzuführen und der Allgemeinheit zur Verfügung zu stellen, und drittens an übergreifenden Recherche-Diensten, obwohl z. B. mit GND und BEACON die Grundvoraussetzungen für die Einbindung biographischer Informationen in das Semantic Web gegeben sind. Um 2009 entstanden diverse Projekte, die technisch basierte Lösungsansätze für diese Aufgabenstellung entwickelten; vgl. SCHRABE 2011, ROEDER 2012A und ROEDER 2012B.

dem einfachen Fall, dass es sich dabei um ein Incipit einer Nummer handelte, konnten auch einzelne Wörter oder Verse innerhalb eines Stückes genannt werden. Um dies abbilden zu können, musste zunächst eine hierarchisch gegliederte Referenzstruktur aufgebaut werden, die einerseits ein Bezugssystem für ganze Werke, Teile eines Werkes und wiederum Abschnitte und Takte sowie Textteile erlaubt und andererseits auch Varianten eines Werkes, wie z. B. die Neufassung des *Liber scriptus* von 1875 (→ 5.2.2), mit einbezieht.<sup>316</sup> Daneben musste auch Raum für mehrdeutige oder ungenaue Referenzen gelassen werden (z. B. »in den Wiederholungen« oder »gegen Ende«). Nebensächlich behandelt wurden hingegen Bezüge zu Werkgruppen (z. B. »die Symphonien Beethovens« oder »die Messen von Mozart«), da dies eine weitere strukturelle Ebene benötigt hätte, die aber in den hier untersuchten Diskursen nur peripher relevant gewesen wäre.

Strukturell ähnlich gelagert sind zudem Referenzen auf Aufführungen. Um die referenzielle Diffusität abzufangen, wurde zunächst zwischen einzelnen Terminen und einer zusammenhängenden Reihe von Aufführungen, hier »Produktion« genannt, unterschieden. Auch dies lässt sich mit einer hierarchischen Struktur abbilden, da sich jeder einzelne Termin genau einer Produktion zuordnen lässt. Diese Unterteilung ermöglicht es, sowohl exakte als auch ungefähre Referenzen wie z. B. »die Münchener Aufführungen« zuordnen zu können. Die Informationen zu den Aufführungen können zudem, je nach Erschließungstiefe, entweder der gesamten Produktion allgemein (meist Ort und musikalische Leitung) oder individuell einem einzelnen Termin (z. B. besondere Gäste und wiederholte Stücke) zugeordnet werden. Um dem Umstand der häufigen Unsicherheit oder Unkenntnis in Bezug auf Datum, Ort oder Mitwirkende gerecht zu werden, werden Ereignisse hier weniger als festgeschriebene Entitäten, sondern mehr als abstrakte Bündel aus Raum, Zeit und Aktion, die mehr oder weniger exakt dokumentiert sein können, begriffen.

Die hier beschriebenen referenziellen Strukturen, die für die Erfassung der unterschiedlichen Entitäten notwendig sind, modellieren Bezüge zwischen sprachlichen Einheiten und dem Gegenstand, den sie beschreiben. Die dadurch registerartig miteinander verbindbaren Beschreibungen eines individuellen Gegenstandes ergeben in ihrer Gesamtheit eine Repräsentation des Gegenstandes innerhalb des Quellenkorpus. Der Gegenstand selbst erscheint dabei nur noch als Abbild, das mit seinem intentionalen Inhalt nicht kongruieren muss und diesem sogar widersprechen kann. Dies schafft die Grundlage für eine rezeptionstheoretisch basierte Herangehensweise (→ 2.1). Die für die Rezeption entscheidende Frage nach der Bewertung kann direkt durch einen Vergleich der jeweiligen Kontexte erörtert werden. Dadurch wird vermieden, die extrem feine Ausdifferenzierung der sprachlichen Ausdrucksmittel, mit denen Bewertungen vorgenommen und Urteile

---

316) Ansätze wie z. B. die *Music Addressability API* von Raffaele Vigiante könnten zukünftig dazu beitragen, die hier aufgezeigte referenzielle Lücke zwischen Text und Musik zu schließen; vgl. VIGIANTE 2016.

gefällt werden, durch schematische Modellierung oder vorgefertigte Ontologien zu reduzieren oder zu verzerren. Aus den gleichen Gründen wurde auf eine linguistisch gestützte automatische Analyse von Wortfeldern verzichtet; zudem würde dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Vielmehr wird es im Folgenden darauf ankommen, die maßgeblichen Termini zu identifizieren, ihrer Verwendung entsprechend zu erläutern und voneinander abzugrenzen.

#### d) Intertextualität

In vielen Fällen nehmen die einzelnen Quellen des Korpus direkt aufeinander Bezug. Im einfachsten Fall sind dies kommentierte Wiedergaben (zum Teil auch Übersetzungen) von bereits publizierten Texten. Vielfach begegnen einem aber auch kurze Zitationen, die nur teilweise mit einer Quellenangabe versehen sind; zudem gestaltet sich das Auffinden einer zitierten Stelle häufig aufwändig, da nicht immer im Wortlaut oder aber aus fremdsprachigen Texten zitiert wurde. Die externen Bezüge geben einen Eindruck von dem literarischen Umfeld, in dem sich sowohl ein einzelner Text als auch das gesamte Korpus bewegt. Bereits die Anzahl von mehr als 50 korpusinternen Verweisen belegt, dass Intertextualität eine bedeutende Ebene für den inhaltlichen Zusammenhang des Korpus ist. Auch Bezüge zu externen Texten, wie z. B. Zitate aus der Bibel sowie aus der klassischen und aktuellen Literatur und auch aus der politischen Tagespresse, wurden nach Möglichkeit identifiziert und ggf. erläutert (insgesamt mehr als 40 Stellen).

## 6.4 Korpusüberblick

Insgesamt konnten 330 deutschsprachige Texte aus dem Untersuchungszeitraum 1874–1878 zusammengetragen werden, die mit der *Messa da Requiem* in Zusammenhang stehen. Die tatsächlich vorhandene oder theoretisch erschließbare Anzahl an Quellen wird, wie in den vorangehenden Abschnitten (→ 6.1 und 6.2) besprochen, deutlich höher sein; sie könnte ohne Weiteres doppelt so hoch sein, da in regionalen Zeitungen ebenso intensiv berichtet wurde wie in überregionalen Periodika.<sup>317</sup> Auch wenn die regionalen Bestände hier nicht vollständig erschlossen werden konnten, decken die Quellen insgesamt ein breites geographisches und zeitliches Spektrum ab und bilden eine solide Grundlage für übergreifende rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen. Die Gesamtmenge an Text beträgt etwa 950.000 Anschläge.<sup>318</sup> Darin wurden Bezüge zu 575 Personen, 95 Orten (Städte), 135 Werken und 140 Aufführungen identifiziert. Diese Daten wurden vorrangig zur Erstellung der Verzeichnisse im Anhang (Kapitel 10) genutzt und bilden eine wichtige

317) Hinweise auf hier nicht eingeflossene Quellen finden sich vor allem bei KREUZER 2010; weitestgehend berücksichtigt wurden hingegen die Quellen aus BERGER 2013.

318) Übertragen auf den Satzspiegel der vorliegenden Arbeit ergäbe dies etwa 400 Seiten Reintext.

Informationsgrundlage für die späteren inhaltlichen Ausführungen. Die folgenden Betrachtungen basieren zunächst auf Metadaten zu den Quellen, also Erscheinungsdatum, Erscheinungsort, Bezugsort, Textkategorie, Autor und andere. Anhand jeweils eines Parameters werden nachfolgend mehrere querschnittartige Betrachtungen des Korpus vorgenommen; auch intertextuelle Bezüge und Referenzen werden beleuchtet. Im Anschluss daran erfolgt eine Gesamtbewertung des Quellenkorpus (6.5).

### 6.4.1 Querschnitt I: Zeit

#### a) Zeitliche Verteilung der Quellen

Auf die Jahre 1874–1878 verteilen sich die Quellen sehr ungleichmäßig. Das Diagramm (Abb. 5) zeigt die Anzahl der Quellen je Monat, gruppiert nach den Erscheinungsländern Deutsches Reich (blau), Österreich-Ungarn (rot) und Schweiz (gelb). Die Uraufführung in Mailand und die Pariser Erstaufführungen im Jahr 1874 riefen demnach nur ein schwaches Echo in der deutschsprachigen Presse hervor: Der einzige umfangreiche deutschsprachige Text zu Mailand ist Hans von Bülow's bereits erwähnter Artikel; bezüglich Paris beschränkte sich die Berichterstattung auf allgemeine Korrespondenzberichte. Ein extremer, schlagartiger Schub an Berichten wurde ein Jahr später, im Juni 1875, produziert, als Verdi die *Messa da Requiem* in Wien vorstellte. Allein aus diesem Monat stammt etwa ein Siebtel aller Quellen. Die Berichterstattung brach danach jedoch jäh ab; im Hintergrund stehen zum einen das Ende der Opernsaison, zum anderen möglicherweise auch der Tod des Altkaisers Ferdinand I., der Ende Juni verstorben war (→7.1.2). Nach dem Sommer häuften sich die Berichte wieder, nun jedoch vorrangig in Bezug auf Aufführungen der *Messa da Requiem* in Italien.

Die nächste auffallende Akkumulation ist auf die erste Jahreshälfte 1876 zu datieren, als das Werk an verschiedenen Orten im Deutschen Reich erstmals aufgeführt wurde. Aus diesem Halbjahr stammt etwa ein Drittel aller Quellen. Auch in der Sommerpause erschienen in der reichsdeutschen Presse noch regelmäßig weitere Berichte, jedoch in deutlich geringerer Zahl; im Mai/Juni 1877 schließlich ist noch ein kleiner Schub zu verzeichnen, der teilweise auf das Niederrheinische Musikfest zurückzuführen ist, auf dem Verdi persönlich mit der *Messa da Requiem* gastierte (→7.4.3). Nach 1877 schließlich verebbte die Berichterstattung weitestgehend; allerdings tauchten im Jahr 1878 anlässlich einer Aufführung in St. Gallen erstmals Berichte aus der Schweiz auf.

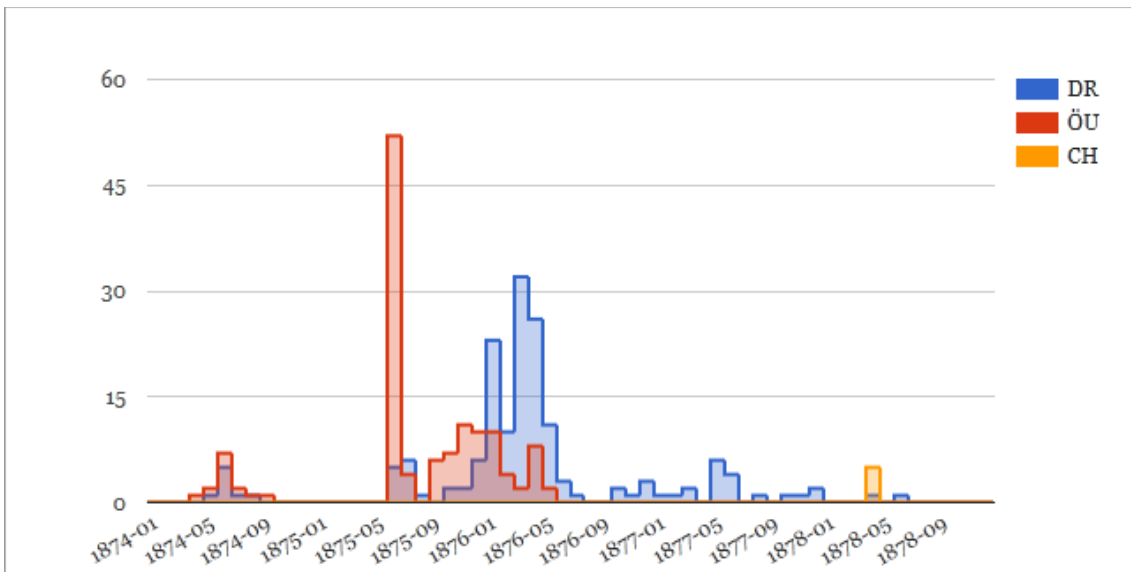


Abbildung 5: Zeitliche Verteilung der Quellen je Monat, gruppiert nach Erscheinungsland

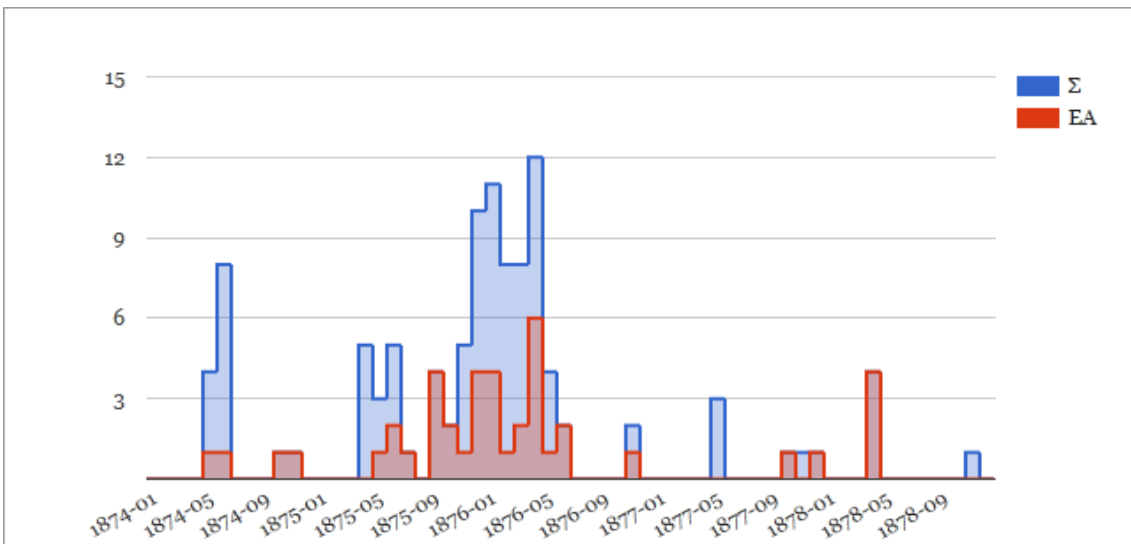


Abbildung 6: Aufführungen je Monat (Gesamtzahl und Erstaufführungen)



Es muss hier in Erinnerung gerufen werden, dass die Quellenlage für Österreich-Ungarn durch die Digitalisierungsinitiative ANNO (→ 6.2.2) deutlich günstiger war als in den anderen Ländern; insofern ist anzunehmen, dass die Publikationszahlen im Deutschen Reich und wahrscheinlich auch in der Schweiz tatsächlich höher liegen, während sie für Österreich-Ungarn wohl durchaus repräsentativ sind.

### **b) Zeitliche Verteilung der Aufführungen**

Zum Vergleich zeigt das folgende Diagramm (Abb. 6) die Aufführungen je Monat, wobei der rote Graph die Zahl der Erstaufführungen und der blaue Graph die Gesamtzahl der Aufführungen anzeigt. Der Schwerpunkt liegt deutlich auf den Jahren 1875 und 1876 mit Vorboten in Mailand und Paris sowie mehreren Nachproduktionen an kleineren Orten. Auffallend ist die hohe Zahl an Wiederholungen in den ersten beiden Jahren, die ab 1877 deutlich zurückging. Die geringe Zahl an Aufführungen ab 1877 hängt wahrscheinlich in erster Linie mit Rahmenbedingungen zusammen: Der immense logistische und finanzielle Produktionsaufwand für eine Aufführung des Werkes (→ 7.3.2) konnte für den Veranstalter ein hohes Risiko bedeuten. Die Abnahme an Aufführungen des Werkes ist zudem nicht zwingend ein Hinweis auf ein schwindendes allgemeines Interesse daran: Bereits zwei Jahrzehnte später wurde es in kanonischen Konzertführern besprochen, was als Indiz dafür gelten kann, dass das Werk auch in Jahren direkt nach seinen Erstaufführungen im deutschsprachigen Raum weiterhin aufgeführt wurde (→ 7.1.6), möglicherweise aber häufiger durch Vereine, oder auch in Auszügen und Arrangements (→ 7.4.5).

## **6.4.2 Querschnitt 2: Raum**

### **a) Geographische Verteilung der Publikationsorte**

Geographisch lassen sich die Quellen einerseits nach ihren Erscheinungsorten, andererseits nach ihren Bezugsorten gruppieren. Musikalische Fachzeitschriften berichteten meist überregional und oft auch international, aber auch einige Tageszeitungen brachten überregionale Nachrichten (Korrespondenzberichte). Die Landkarte (Abb. 7) zeigt die geographische Verteilung der Erscheinungsorte mit der jeweiligen Anzahl der dort publizierten Quellen.



Abbildung 7: Geographische Verteilung der Erscheinungsorte



Abbildung 8: Geographische Verteilung der Berichtsorte

Unabhängig von der Menge ist zunächst erkennbar, dass sich vom Rheinland bis Österreich ein dichtes Netz aus Erscheinungsorten erstreckt, während die Abdeckung im Norden des Deutschen Reiches hingegen relativ gering ist. Die östlichen Gebiete (Ost- und Westpreußen, Schlesien, Pommern) sind überhaupt nicht vertreten, was vorrangig auf die derzeitige Überlieferungssituation zurückzuführen ist: Im Vergleich zu den heute polnischen oder russischen Orten sind die heute tschechischen Orte Prag, Brünn und Pilsen gut repräsentiert, so dass anzunehmen ist, dass zukünftig noch Quellen beispielsweise aus Breslau, Danzig oder Königsberg auftauchen werden. Daneben sind Erscheinungsorte in Frankreich und Italien auszumachen, also außerhalb des deutschen Sprachraumes; diese sind als Randkorpus notwendig, da sie wichtige Referenzpunkte darstellen (→ 6.1.2).

Quantitativ betrachtet liegen die Schwerpunkte eindeutig in Leipzig und Wien, wo jeweils etwas über ein Viertel der gesamten Quellen erschienen sind. Knapp ein Zehntel der Quellen stammt aus Berlin. Daneben sind zahlreiche Orte in Österreich-Ungarn fast überrepräsentiert, was einerseits mit der Überlieferungslage zu tun hat, andererseits aber auch mit den Produktionsbedingungen vor Ort: So etwa diente in Salzburg die Tagespresse als Mitteilungsorgan für die Mitglieder der beteiligten Gesangvereine. Aufgrund dieser erstens asymmetrischen und zweitens heterogenen Quellensituation sind quantitative Auswertungen nur mit Vorsicht vorzunehmen. Auch stark repräsentierte Orte wie Wien und Leipzig sind nicht ohne Weiteres miteinander vergleichbar, da in Leipzig der größte Anteil der dort ansässigen Musikfachpresse zuzuschreiben ist, die zudem überregional berichtete, während in Wien deutlich die Tagespresse überwog, deren Interesse überwiegend lokal ausgerichtet war.

## **b) Geographische Verteilung der Berichtsorte**

Ein weiträumiger gestreutes Bild vermittelt die geographische Verteilung der Berichtsorte (Abb. 8). Hier zeichnet sich eine insgesamt dichtere Abdeckung ab, deren quantitative Verteilung zudem die erwartete Relevanz der bedeutendsten Spielstätten (Berlin, Dresden, Hamburg, Köln, Leipzig, München, Prag, Salzburg, Wien) repräsentativ wiedergibt. Außerdem greifen die oben beschriebenen Einschränkungen für die östlichen Gebiete des Deutschen Reiches hier nicht, da die Berichtsorte nicht nur die lokale Presse wiedergeben, sondern auch die überregional ausgerichtete Fachpresse. Insofern ist davon auszugehen, dass es in Pommern oder Westpreußen möglicherweise Aufführungen gab, diese aber nicht von Interesse für die Fachpresse waren; so lässt sich beispielsweise anhand von Theaterchroniken eine Danziger Aufführung belegen, die außerhalb des Ortes nirgends Erwähnung findet. Zudem ist die Reichweite der deutschsprachigen Berichterstattung aus dem Ausland erkennbar: Der Fokus liegt hier klar auf Paris, sogar noch vor dem

Uraufführungsort Mailand. Großbritannien spielt eine untergeordnete Rolle. Italien wurde erstaunlich weiträumig wahrgenommen. Außerhalb dieser Karte sind zudem die Orte Stockholm, St. Petersburg, Moskau, Rio de Janeiro und Buenos Aires zu verzeichnen.

Ein Vergleich der Berichtsorte nach ihren Erscheinungsorten am Beispiel von Berlin, Leipzig und Wien zeigt, dass die Perspektive der dortigen Presse sehr unterschiedlich ausgerichtet war (Abb. 9). In Wien berichtete die Presse vorrangig aus der eigenen Stadt und nahm nebenbei auch Geschehnisse in Italien und Paris wahr, berichtete aber über Ereignisse im Deutschen Reich so gut wie gar nicht. Die Leipziger Presse hingegen, die vornehmlich aus überregional ausgerichteten Fachzeitungen bestand, zeigt ein sehr weit gestreutes Bild. In Berlin zeichnet sich indessen ein gemischtes Bild aus überregionaler und lokaler Berichterstattung ab. Für den deutschsprachigen Raum insgesamt sind somit Zuständigkeiten erkennbar: Leipzig fungierte als überregionaler Berichtersteller, während in den Hauptstädten regionale Interessenschwerpunkte deutlich werden. Es wird die Frage sein, ob und inwieweit sich diese Vorbedingungen im Einzelfall auch in der Rezeption niederschlugen.

### c) Geographische Verteilung der Aufführungsorte

Zuletzt ist auf die Aufführungsorte einzugehen, zu denen es Erwähnungen in der deutschsprachigen Presse gab (→ 7.1). Die Karte (Abb. 10) zeigt eine weite regionale Verteilung in ganz Mitteleuropa, die in den deutschsprachigen Gebieten die wichtigsten Kulturorte mit nur wenigen Ausnahmen abdeckt<sup>319</sup> und somit als repräsentativ angesehen werden kann. Außerhalb davon konzentrierte sich die Berichterstattung vor allem auf die Hauptstädte; aus Italien berichtete die wienerische Presse auch über kleinere Orte.

Fügt man den Aufführungsorten einen Zeitstempel hinzu und unterlegt eine Karte, die die räumliche Verteilung der Konfessionen zeigt (Abb. 11), wird ein statistischer Zusammenhang zwischen Aufführungsdatum und Konfession erkennbar: Während sich die Erstaufführungen in den Jahren 1874 und 1875 (mit Ausnahme von London) ausschließlich auf katholische Gebiete verteilen, sind Erstaufführungen in deutschsprachigen protestantischen Gebieten erst ab 1876 zu verzeichnen. Es ist fraglich, inwieweit ein tatsächlicher Zusammenhang, der auf der Hand zu liegen scheint, auch nachgewiesen werden kann; dies wird vor allem deshalb schwierig sein, weil die Entscheidungsprozesse, die zur Produktion einer Aufführung führten, so gut wie nie dokumentiert und überliefert wurden. Allgemein scheint bei den protestantischen Produktionsträgern eine abwartende Haltung vorgelegen zu haben.

---

319) Die Abdeckung geht zudem ungefähr mit der Besiedlungsdichte einher; vgl. ANDREE 1887, »Bevölkerungsdichtigkeit von Deutschland«, S. 17.



Abbildung 9: Berichtsorte nach Erscheinungsorten Berlin, Leipzig und Wien



Abbildung 10: Aufführungsorte mit Berichterstattung im deutschsprachigen Raum

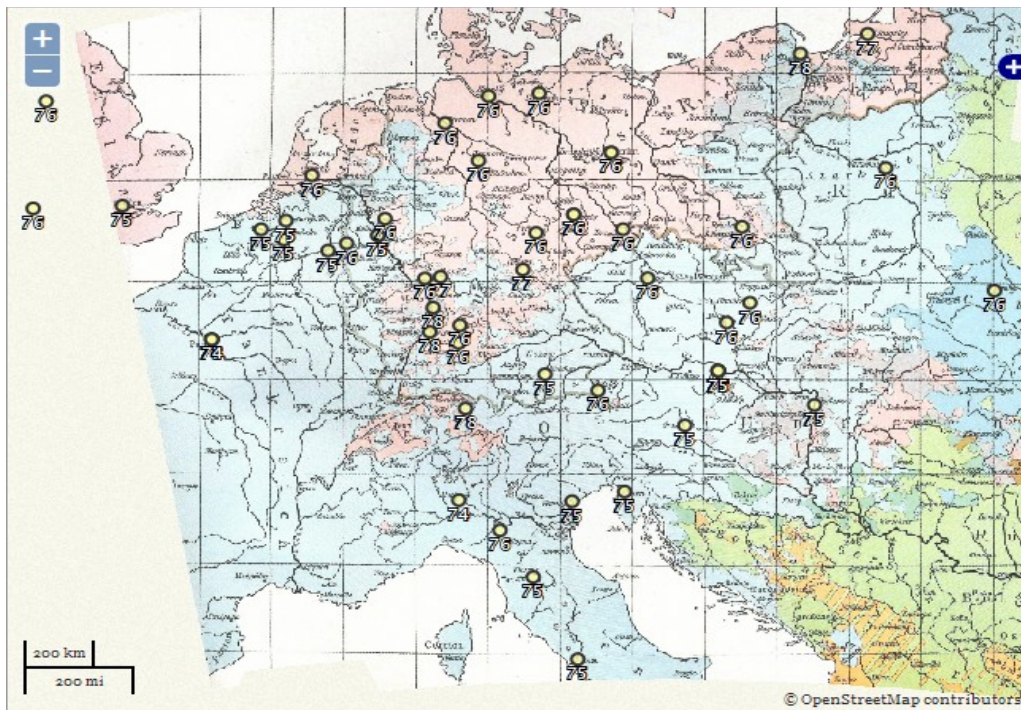


Abbildung 11: Aufführungsorte nach Jahr der Erstaufführung und Konfession<sup>320</sup>

320) Der Leerbereich ist technisch bedingt, da die unterlegte Karte auf eine andere Projektion abgebildet werden musste.

### 6.4.3 Querschnitt 3: Textkategorien

#### a) Kategorisierungslinien

Trotz der bereits vorgenommenen Eingrenzung des Quellenkorpus (→ 6.1) finden sich Bezüge zur *Messa da Requiem* in sehr unterschiedlichen Quellentypen. Für das Korpus stellt sich daher die Frage, wie die einzelnen Quellen in ihrer Funktion für die Rezeptionsgeschichte zu bewerten sind. Um eine systematische Grundlage zu schaffen, ist ein Kategorienschema zu erstellen, das eine Vorsortierung der Quellen ermöglicht.

Als entscheidendes Kriterium ist dabei der Werkbezug anzusetzen, zum einen hinsichtlich der Quantität, zum anderen hinsichtlich der Qualität des Bezuges. Texte, die eine begründete Beurteilung des Werkes enthalten, sind dabei gewichtiger als lapidare Meinungsäußerungen oder satirische Texte. Zur weiteren Differenzierung kann auf der Grundlage der semantischen Erschließung automatisch ermittelt werden, inwieweit ein Text auf einzelne Stellen des Werkes oder nur auf das Gesamtwerk Bezug nimmt. Dies bietet ein maßgebliches Kriterium zur Abgrenzung zwischen allgemeinen (nicht unbedingt oberflächlichen) und detaillierten Besprechungen.

Daneben existieren eine Reihe von »neutralen« Texten, darunter vor allem Ankündigungen und Nachmeldungen, oder organisatorische Mitteilungen zu Aufführungen, die für sich genommen wertungsfrei sind und insofern mehr für die Geschichte der Aufführungen als für die der Rezeption von Belang sind. Die Grenze ist jedoch nicht immer klar zu ziehen, da schon in kurzen Meldungen bereits Meinungen angedeutet werden oder durchscheinen können. Ein ergänzendes Kriterium ist dabei, ob der Autor des Textes genannt wurde; in der Regel ist dies bei gedanklich elaborierten Texten der Fall, während Meldungen so gut wie nie unterzeichnet wurden, sofern sie nicht Teil eines größeren Korrespondenzberichts waren.

Da fast alle Texte des Untersuchungszeitraums in Beziehung zu einer geplanten oder stattgefundenen Aufführung des Werkes stehen – nur wenige thematisieren die *Messa da Requiem* aus einem davon unabhängigen Anlass – lassen sich vor allem die Texte auch anhand des Aufführungsbezuges untergliedern. Dies ist ein handliches Kriterium für sehr kurze Texte mit Meldungscharakter: Dort kann zwischen Vorankündigungen, Konzertanzeigen, Nachmeldungen und organisatorischen oder anekdotischen Notizen unterschieden werden.

Am Rande des Korpus (→ 6.1.2) stehen autobiographische und private Schriften wie Briefe und Tagebücher. Diese bilden eine eigene Gruppe, da sie sehr persönliche Rezeptionen wiedergeben, die nicht aus journalistischer Sicht verfasst sind. Auch die bereits erwähnten Satiren bilden eine Textgruppe für sich, da sie mehr die gesellschaftlichen

Umstände aufs Korn nehmen als das Werk selbst. Eine letzte Gruppe bilden grafische Abbildungen aus illustrierten Zeitschriften, die einen visuellen Eindruck der Aufführungen vermitteln (→ 7.5.1) und Hinweise auf konzertante Inszenierungen geben.

## b) Auswertung

Die Grafik (Abb. 12) zeigt die Verteilung der Quellentexte nach Textkategorien. Umfassende Werkbesprechungen, die auf jede einzelne Nummer der *Messa da Requiem* eingehen, machen nur einen geringen Teil aus. Ein Drittel des Korpus besteht hingegen aus Berichten, die sich auf die Beschreibung weniger Nummern des Werkes, eine knappe Gesamtbewertung und eine Konzertrezension beschränken. Hinzu kommen einige Kurzberichte, meistens Berichte von Aufführungen andernorts, die eine schlaglichtartige Zusammenfassung und einen kurzen Kommentar liefern. Eine weitere umfangreiche Gruppe bilden die Texte mit Meldungscharakter (Notizen, Ankündigungen, Anzeigen, Nachmeldungen). Quantitativ am Rande stehen hingegen biographische und private Schriften, Satiren und Illustrationen.

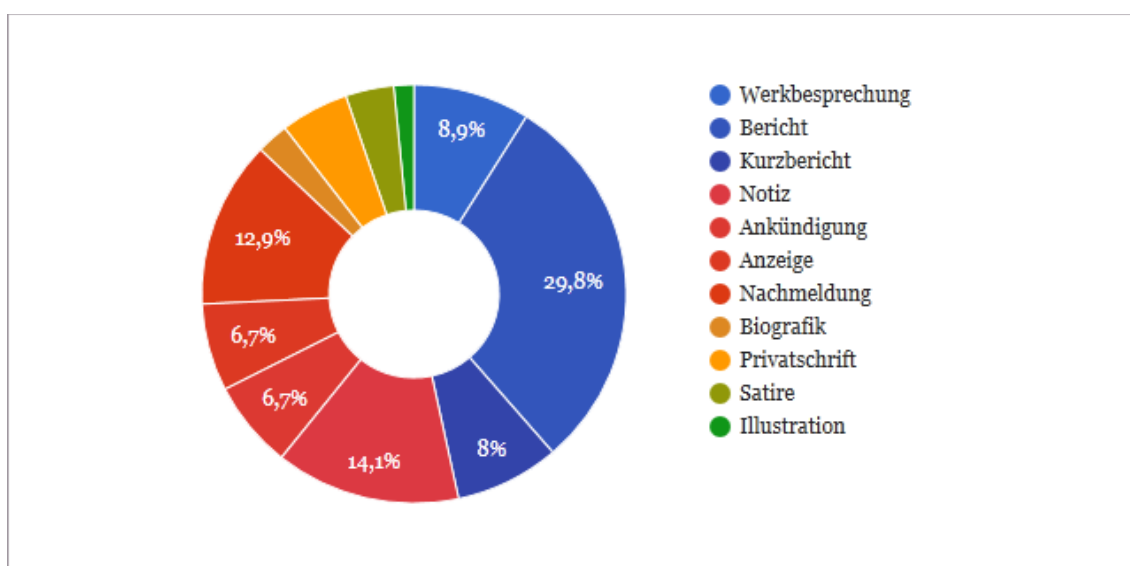


Abbildung 12: Textkategorien

### 6.4.4 Querschnitt 4:Autoren

So vielfältig wie die Texte ist auch die Riege der Autoren. Musikkritiker, Theaterkritiker, Komponisten, Dirigenten, Musiklehrer, Sänger und Theologen fungierten als Korrespondenten für Periodika unterschiedlichster Art. Neben dem beruflichen Hintergrund, dessen Einfluss bei der Rezeptionsanalyse nach Möglichkeit zu berücksichtigen ist, sind auch Konfession und Generation bedeutende Parameter. Jedoch ist bei vielen Autoren der persönliche Hintergrund nicht oder nur fragmentarisch überliefert, so



dass der Autorenhintergrund häufig nicht einbezogen werden kann.<sup>321</sup> In vielen Fällen war schon die Identität des Autors nicht feststellbar. Immerhin sind die meisten Berichte und Werkbesprechungen mindestens mit einem Kürzel gekennzeichnet, was in Einzelfällen mithilfe von Namensregistern, Inhaltsverzeichnissen oder Sekundärliteratur einen Rückschluss auf die Identität erlaubte oder immerhin eine Individualisierung ermöglichte. Insgesamt wurden 52 Autoren individualisiert, von denen in 36 Fällen der volle Name bekannt ist (teils nur durch aufwändige Erschließung) und in nur 22 Fällen die Lebensdaten dokumentiert werden konnten. Detaillierte biographische Informationen, die über Tätigkeitsstichworte hinausgehen, sind noch seltener vorhanden (→ 6.3.2). Aus diesem Grund ergibt eine Klassifizierung der Autoren wenig Sinn. Es wird immerhin allgemein ersichtlich, dass die Mehrheit der Autoren im Jahr 1875 zwischen 30 und 60 Jahre alt war, dass der Autorenberuf meist die Haupttätigkeit war und dass in einigen Fällen auch ein musikpraktischer Hintergrund vorlag. Soweit es möglich war, wurden biographische Informationen herangezogen, um diese im Einzelfall für die Rezeptionsanalyse nutzen zu können. In anderen Fällen können lediglich allgemeine Rahmenbedingungen mit einbezogen werden, wie etwa die mehrheitliche Konfession vor Ort oder die politische Position der Zeitung. Eine systematische Aufstellung aller Autoren einschließlich einer Liste von Kürzeln und Pseudonymen findet sich im Anhang (→ 10.1).

Im Folgenden wird bei Autoren, deren Name nicht individualisierbar ist, stellvertretend der Name der Zeitung genannt, ansonsten wird systematisch von »Referent« gesprochen. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass unter den Referenten bislang keine einzige weibliche Person nachgewiesen werden konnte. Lediglich in einem Tagebucheintrag Cosima Wagners (→ 1.3.3) und in den autobiografischen Aufzeichnungen der Sängerinnen Lilli Lehmann und Mathilde Marchesi sowie einer anonymen Schauspielerin sind Äußerungen von Frauen zur *Messa da Requiem* überliefert.<sup>322</sup> Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass Frauen unter Pseudonym oder Akronym veröffentlicht haben.

#### 6.4.5 Querschnitt 5: Referenzen

##### a) Werke

Rein statistisch gesehen sind die Requien von Wolfgang Amadé Mozart (18 Nennungen), Hector Berlioz (elf Nennungen), Johannes Brahms und Luigi Cherubini (jeweils sechs Nennungen) die wichtigsten Referenzwerke aus dem Requiem-Repertoire. Andere Requien wurden nur unter besonderen Umständen genannt: Der Musikhistoriker August Wilhelm Ambros zählte in seiner Rezension gleich eine ganz Reihe von Requiem-Kompositionen

321) So gefordert in BECKER 1965, S. 9.

322) Vgl. LEHMANN 1913, S. 15f; MARCHESI 1877, S. 74f; *Neue Freie Presse* (Wien), 29.06.1875.

der Renaissance- und Barockzeit auf,<sup>323</sup> bildete darin aber die Ausnahme, und mehrere Berliner Referenten bezogen sich auf das *Requiem* (f-Moll op. 20) des lokal sehr geschätzten Berliner Hochschullehrers Friedrich Kiel (1821–1885).

Jedoch bildeten auch andere, thematisch ähnlich gelagerte Gattungen bedeutende Anknüpfungspunkte für die Musikkritik. Hier steht Gioachino Rossinis *Stabat Mater* mit 24 Nennungen – und somit noch vor Mozarts *Requiem* – an vorderster Position. Auch Rossinis *Petite Messe solennelle* (9 Nennungen) und Ludwig van Beethovens *Missa Solemnis* (10 Nennungen) stellten sich als bedeutende Referenzwerke heraus. Als relevantes Bezugswerk der Oratorientradition taucht zudem mehrmals, sowohl in musikalischen Programmen als auch in musikalischen Bezügen, die *Schöpfung* von Joseph Haydn auf. Deren Genesis-Thematik steht in diametralem Bezug zu den Weltende-Szenarien in der *Messa da Requiem*. Eine ähnliche Funktion erfüllt Anton Rubinsteins *Das verlorene Paradies*. Beide Werke wurden in den gleichen oratorischen Konzertreihen wie die *Messa da Requiem* gepflegt. Aus der älteren geistlichen Musik wurden hingegen seltener konkrete Werke, aber umso häufiger Komponisten – im Sinne einer stilistischen Referenz – genannt, darunter zahlreiche Vertreter der deutschen und italienischen polyphonen Traditionen, die im Kontext der Restauration eine hohe Beachtung erlangt hatten (z. B. Bach, Händel, Schütz bzw. Palestrina, Jommelli, Pergolesi).

Unter den Nennungen außerkirchlicher Werke sind vor allem mehrere Opern zu erwähnen, bei denen Verdis *Aida*, Wagners *Lobengrin* und Mozarts *Zauberflöte* an vorderster Stelle stehen. Während *Aida* vor allem genannt wurde, um Verdis kompositorische Entwicklung zu exemplifizieren, diente *Lobengrin* vor allem als Referenz für billige Nachahmung. Von besonderer Bedeutung für gleich mehrere Argumentationslinien, die die stilistische Vermischung von Kirchen- und Opernstil in der *Messa da Requiem* verteidigten, war jedoch die *Zauberflöte* (→ 7.4.3 und 8.4.2).

## b) Nachdrucke

Die Wiederverwendung von Texten stellte sich als typisch für das damalige Zeitungs- und Zeitschriftenwesen heraus. Etwa 5% der hier erfassten Texte aus der Tagespresse wurden durch Fachjournale fast wortgenau, eventuell von einleitenden und abschließenden Kommentaren eingerahmt, nochmals wiedergegeben. Diese nachträglichen Abdrucke dokumentieren unter anderem die Reichweite einer Tageszeitung, eines Autors oder eines Ereignisses. Ein Text aus einer lokalen Tageszeitung konnte dadurch überregionale Verbreitung durch ein Fachjournal erfahren. Die Quelle wurde jedoch nicht immer genannt. Besonders häufig wurden Berichte aus der *Neuen Freien Presse* reproduziert; unter den Nachnutzern war *Signale für die musikalische Welt* das Organ mit den meisten Nachdrucken. Auch aus der fremdsprachigen Tagespresse wurden Texte (in Übersetzung)

323) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875.

übernommen. Dabei richtete sich die Aufmerksamkeit der deutschsprachigen Presse insbesondere auf die französische *Revue et Gazette musicale de Paris* (→ 6.4.2), während aus Italien und anderen Ländern lediglich vereinzelte, stark zusammengefasste Nachrichten reproduziert wurden. Ein besonderer Fall lag außerdem in Österreich vor: Ein Referent des *Salzburger Volksblattes* paraphrasierte unter dem Pseudonym »emr.« zahlreiche Passagen aus einer Rezension von August Wilhelm Ambros, die ungefähr ein Jahr zuvor in der *Wiener Abendpost* erschienen war.<sup>324</sup>

## 6.5 Analytischer Zugang

Die auffällige Heterogenität des Quellenkorpus erscheint zunächst problematisch. Das Korpus ist jedoch thematisch, zeitlich, sprachlich und geographisch so weit eingegrenzt, dass eine basale Inhärenz gewährleistet ist. Hinsichtlich der Vergleichbarkeit der Quellen bieten die Kategorien eine adäquate Handhabung. Zudem sind die Quellen untereinander durch zahlreiche gemeinsame Knotenpunkte verbunden: So bilden Nennungen von Werkteilen und einzelnen Stellen der *Messa da Requiem*, aber auch Nennungen von Referenzwerken, quellenübergreifende semantische Ebenen; das gleiche gilt für Orte, Personen und Aufführungstermine.

Kehrt man die Leseperspektive um und blickt nicht von der Quelle auf deren semantische Einheiten, sondern von der einzelnen semantischen Einheit auf alle Quellen, in denen diese auftritt, entsteht ein dichtes Netz aus semantischen Sichtachsen, die sich durch das gesamte Korpus ziehen. Entlang solcher Achsen können beispielsweise alle Nennungen eines Werkteiles miteinander verglichen werden. Dieses quellenübergreifende Verfahren bildet den Ausgangspunkt für ein »horizontales Lesen«, das eine Pluralität von simultanen Perspektiven zulässt und sukzessive auf diversen semantischen Ebenen durchführbar ist. Dies schließt zunächst an quasi statistische Auswertungsverfahren an, die z. B. Franco Moretti unter dem Schlagwort »distant reading« für die Literaturwissenschaft propagierte.<sup>325</sup> Diese Ansätze werden hier zu einem qualitativ ausgerichteten »information retrieval« weiterentwickelt.<sup>326</sup> Gerade aufgrund der Auszeichnungstiefe des Textkorpus erscheint hier der Begriff »Smart Data« viel eher angebracht als das Schlagwort »Big Data«.<sup>327</sup> Textbasierte Verfahren entlang von Wortfeldern ermöglichen dabei die

324) Vgl. August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875 und »emr.«, *Salzburger Volksblatt*, 25.04.1876<sup>a</sup>. Dass es sich bei »emr.« um Ambros handelte, ist stilistisch und inhaltlich auszuschließen (so die Auskunft des Projektes »August Wilhelm Ambros in Wien: Musikaufsätze und -rezensionen 1872–1876« an der Universität Wien, Leitung: Markéta Štědrónská).

325) Der Begriff wurde von Moretti eingeführt, als dieser vor die Aufgabe gestellt wurde, eine Geschichte der Weltliteratur zu verfassen: »the more ambitious the project, the greater must the distance be«, nach: MORETTI 2000. Die daran anknüpfenden Untersuchungen wurden in einem Aufsatzband zusammengefasst; siehe MORETTI 2016.

326) Vgl. KLINKE 2017.

327) Vgl. SCHÖCH 2013 (dort allerdings im Kontext von Stilometrie).

Identifizierung übergreifender Topoi und deren Vergleich in ihren jeweiligen Kontexten. Letzteres erlaubt möglicherweise sogar Rückschlüsse auf Kontexte, die in einzelnen Texten nicht gegeben sind, jedoch aufgrund des Vergleichs mit anderen Texten impliziert sein könnten.

Die hier identifizierten Eigenheiten des Korpus hinsichtlich der Verteilung in Zeit, Raum, Kategorien, Autoren etc. geben dabei die Möglichkeit, die einzelnen Quellen angemessen zu bewerten. Dies wird im Speziellen dann von besonderem Wert sein, wenn über den Hintergrund eines Autors keine Informationen vorliegen; im Allgemeinen bildet dies aber eine unerlässliche Grundlage für eine systematische Analyse der Rezeption.

---

## 7. Aufführungsgeschichte

Der folgende Abriss der Aufführungsgeschichte der *Messa da Requiem* legt den Schwerpunkt auf die Erstaufführungen in Europa, insbesondere im deutschsprachigen Raum. Die Jahre von 1874 bis 1878 waren in dieser Hinsicht die intensivsten und brachten ein starkes Echo in der Presse hervor, welches jedoch schnell wieder abnahm (→ 6.4.1), so dass für eine über 1878 hinausgehende Aufführungsgeschichte nur punktuell Material vorhanden ist. In diese Aufführungsgeschichte fließt auch die Wahrnehmungsgeschichte mit ein: Wie nahm die deutsche Kritik die Aufführungen im Ausland wahr? Woher bezog man die Informationen, was berichtete man darüber? Eine Betrachtung der historischen Fakten unter Berücksichtigung ihrer jeweiligen Sichtbarkeit und Verbreitung sind für die Untersuchung der Rezeptionsgeschichte unerlässlich (→ 6.4.2).

Eine Aufführungsgeschichte muss über eine bloße Auflistung von Terminen und Aufführenden hinausgehen. Der chronologische Verlauf und die geographische Verteilung bilden eine wichtige Grundlage (7.1), darüber hinaus vermittelt eine Betrachtung der überlieferten Bildquellen einen allgemeinen Eindruck von den Aufführungen (7.2). Jedoch ist es notwendig, auch die spezifischen Bedingungen und Praktiken vor Ort einzubeziehen: So bewirkten die organisatorischen Rahmenbedingungen, wie etwa die Trägerschaft und der Anlass sowie das musikalische Gesamtprogramm einer Aufführung, einen nachweisbaren Einfluss auf die Rezeption (7.3 und 7.4). Anschließend wird ein Blick auf periphere Parameter wie Raum, Aufstellung, Kostümierung, Notenmaterial und Publikums-sitten geworfen (7.5).

Dabei wird sich zeigen, dass Rezeption bereits stattfindet, bevor ein Werk in der Öffentlichkeit beginnt, etwa während der Vorbereitungsprozesse für die Aufführung, und darüber hinaus durch die Inszenierung – auch bei Instrumentalwerken – maßgeblich beeinflusst wird. Musikrezeption ist somit ein fließender Prozess, der mit den Vorbereitungen einer Produktion seinen Anfang nimmt. Die danach stattfindenden Diskurse sind an diesen Vorprozess gebunden und hängen unauflösbar mit ihnen zusammen; gewissermaßen führt der Prozess bereits auf mehr oder weniger bestimmte Rezeptionen hin. Es wird somit auf mehrere zentrale Facetten der Rezeption hingewiesen werden.

### 7.1 Chronik

Die nachfolgende chronologische Darstellung stellt die Aufführungsgeschichte in mehreren Etappen dar, die sich an ausschlaggebenden Ereignissen oder Entwicklungen orientieren. Eine systematische Chronik aller im Rahmen dieser Arbeit dokumentierten Aufführungen findet sich im Anhang (→ 10.2).

### 7.1.1 1874

#### a) Uraufführung in Mailand

Mit dem 22. Mai 1874 beginnt in der Kirche San Marco in Mailand die Aufführungsgeschichte der *Messa da Requiem*. Das Gebäude, in der die Uraufführung stattfand, wirkt von außen durch seine Eckklage am Platz und zahlreiche Kapellenbauten, die das mächtige Kirchenschiff von außen verdecken, fast bescheiden. Tatsächlich jedoch handelt es sich, wie der Besucher spätestens beim Eintreten bemerkt, um den zweitgrößten Mailänder Sakralbau nach dem berühmten Dom. Die Außenfassade war 1871 im neogotischen Stil restauriert worden (Abb. 13).<sup>328</sup>



Abbildung 13: Kirche San Marco in Mailand, nach der Restaurierung (um 1871)

Mit einem erlesenen Sängerkvartett (Teresa Stolz, Maria Waldmann, Giuseppe Capponi und Armando Maini) brachte Verdi dort sein Memorialwerk für Manzoni im Rahmen einer Messfeier zur Aufführung (die Sängerinnen wurden auf Anweisung des Erzbischofs verschleiert und hinter einem Gitter platziert<sup>329</sup>). Die patriotische Widmung, der liturgische Rahmen und die szenenorientierte Kompositionsweise machten aus dieser Aufführung eine nationale, religiöse und musikalische Stellungnahme Verdis, die im gesamten Land

328) In Alessandro Manzonis Roman *I promessi sposi* (→ 5.2.1) fällt dem Schutzheiligen Venedigs San Marco eine besondere Bedeutung zu: Die Hauptfigur Renzo, als politischer Aufwiegler verfolgt, findet in Bergamo, welches Teil der Venezianischen Republik ist, Zuflucht. Als Renzo später wieder in das von der Pest heimgesuchte Mailand kommt, um seine Verlobte Lucia zu finden, führt ihn der Weg in die Stadt über San Marco (Kap. XXXIV); vgl. MANZONI 1985, S. 618f.

329) Vgl. SCHERERS 1994, S. 126.

euphorisch bejubelt wurde, und zahlreiche italienische Musikfachzeitschriften brachten seitenlange Extraberichte heraus.<sup>330</sup> Bei aller Begeisterung blieben die Seitenhiebe durch die italienischen Karikaturisten nicht aus: Eine Zeichnung aus *Il Trovatore* (Mailand) zeigt Verdi als Priester, der mit seinen vier Sängern als Messdienern eine Heilige Messe zelebriert (Abb. 14).

Mit der liturgischen Aufführung an Manzoni's erstem Todestag war der primäre Zweck des Werkes erfüllt. Bereits wenige Tage später wurde es dem Opernsaal übereignet: Am 25., 26., und 27. Mai gab das gleiche Musikensemble drei Aufführungen im Teatro della Scala (bei der ersten dirigierte Verdi, danach übergab er an Franco Faccio). Die Einnahmen wurden zwischen Verdi und seinem Verleger Ricordi aufgeteilt.

Die deutschsprachige Fachpresse nahm jedoch nur beiläufig Notiz von diesem Ereignis, welches für Italien von nationaler Bedeutung war. Die *Neue Zeitschrift für Musik* berichtete lapidar von einer »Aufführung von Verdi's Seelenmesse für Manzoni mit großem Pomp«,<sup>331</sup> und die *Allgemeine musikalische Zeitung* gab zur Kenntnis, dass »die italienischen Blätter [...] voll der Lobeserhebungen«<sup>332</sup> seien. Die kurzen Erwähnungen offenbarten eine distanzierte Grundhaltung: Die Seelenmesse »mit großem Pomp« spricht der Veranstaltung den Charakter einer Selbstinszenierung zu; die »Lobeserhebungen« der italienischen Presse lassen eine übertrieben enthusiastische Darstellung assoziieren. Insgesamt war man somit bemüht, die Bedeutung des Ereignisses deutlich herunterzuspielen bzw. abzuwerten.

## b) Die Bülow-Affäre

Ebenso beiläufig behandelt wurde die später berüchtigt gewordene Affäre um den Pianisten Hans von Bülow (→ 1.3.1), die in Italien hingegen immensen Aufruhr erzeugte. Bülow, der sich zu dieser Zeit in Mailand aufhielt und offiziell zu der Aufführung eingeladen worden war, hatte die Einladung mit brüskten Worten ausgeschlagen (an seinen Freund Karl Hillebrand schrieb er, »trotz syndicaler Einladung heute die Verdi'sche Messe geschwänzt« zu haben<sup>333</sup>). Die italienische Presse erregte sich beleidigt über diese Unverschämtheit. Außerordentlich schlimm wurde es aber erst, nachdem der nun ebenfalls beleidigte Bülow seinen Schmähartikel über die Aufführung und das Werk geschrieben hatte, welcher eine Woche nach der Aufführung in der Augsburger *Allgemeinen Zeitung* erschienen war.<sup>334</sup> Die Beschimpfung Verdis als »allgegenwärtiger Verderber des italienischen Kunstgeschmacks« und der Aufführung als »Triumph romanischer Barbarei« rief ein infernalisches Echo in den italienischen Zeitungen hervor und führte zu zahlreichen Gegenschmähungen und Karikaturen (Abb. 15).

330) Zum italienischen Presseecho vgl. VELLA 2014, S. 99–102.

331) NZfM, 12.06.1874.

332) AmZ, 24.06.1874.

333) Hans von Bülow, Brief an Karl Hillebrand, 22. Mai 1874, aus Mailand.

334) Hans von Bülow, *Allgemeine Zeitung* (Augsburg), 28.05.1874.

## LA MESSA DI VERDI

illustrata da TEJA.



*Il celebrante Verdi ed i suoi accoliti riescono a far correre a Messa mezzo mondo, sebbene siamo in tempi di liberi pensatori.*

Abbildung 14: Verdi-Karikatur aus *Il Trovatore* (Mailand)<sup>335</sup>

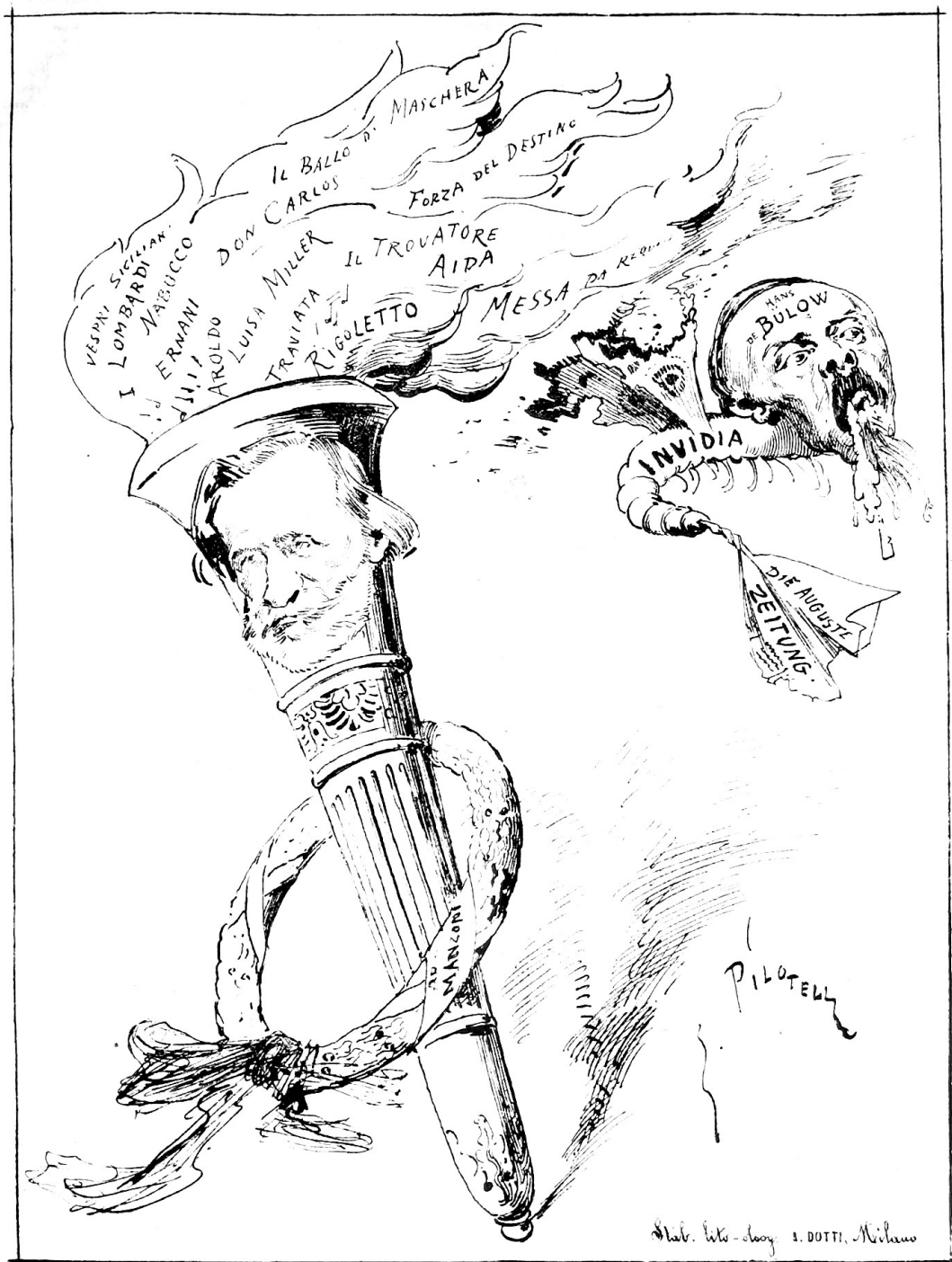
335) *Il Trovatore* (Mailand), 31.05.1874.



# IL BARONE HANS . . . . . WURST

(Vedi Vocabolario  
Tedesco)

**Fantasia di PILOTELL.**



Credeva di poter spegnere questa face ardente e luminosa col vomitarle su la sua bava, e viceversa colle sue buffe tirate sulla Gazzetta d'Augusta, poveretta! la farfalla-rosso s'è abbruciate le ali!

Abbildung 15: Bülow-Karikatur aus *Il Trovatore* (Mailand)<sup>336</sup>

336) *Il Trovatore* (Mailand), 07.06.1874. – »Augusta« ist der italienische Name für Augsburg (von lat. »augusta vindelicorum«).

Bülows Artikel erschien in italienischer Übersetzung in der *Gazzetta Musicale di Milano*<sup>337</sup> und war von der Redaktion mit ausführlichen, sarkastischen Kommentaren versehen worden. Bülow flüchtete aus der Stadt. Von den dramatischen Vorgängen berichteten nördlich der Alpen jedoch nur die *Deutsche Zeitung* in Wien und die *Wiener Abendpost* in einer knappen Notiz.<sup>338</sup> Man ließ diese Affäre dort, wo sie sich ereignet hatte: in Italien, und bei dem, der sie ausgelöst hatte: bei Bülow.

### c) Erstaufführung in Paris

Die Verwerfungen schnell hinter sich lassend, brachte Verdi im folgenden Monat, Juni 1874, sein Werk in Paris zur Aufführung. Gleich sieben Mal wurde es dort an der Opéra Comique gegeben. Das Echo der französischen Presse war ähnlich fulminant wie in Italien: Kaum ein Blatt ließ es sich nehmen, mit wenigstens einem großen, ausführlichen Artikel über das Werk und die Aufführungen zu berichten. In diesem Atemzug häuften sich nun auch Berichte im deutschsprachigen Raum. Zeitungen in Wien<sup>339</sup> und Augsburg<sup>340</sup> berichteten über das jüngste musikalische Großereignis und wurden in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und in der *Neuen Zeitschrift für Musik* reproduziert. Ersteres Blatt veröffentlichte zudem einen ausführlichen Korrespondenzbericht.<sup>341</sup> Vergleicht man das Echo mit dem zuvor in Mailand, zeichnet sich deutlich ab, dass Paris als Referenzort von ungleich höherer Bedeutung für die deutschsprachige Musikpresse war.

### d) Weitere Aufführungen

Die *Messa da Requiem* erlebte im Jahr 1874 noch mehrere Aufführungen. Allerdings waren diese für die deutsche Rezeptionsgeschichte von nur marginaler Bedeutung: Es handelte sich dabei um keine offiziellen Aufführungen, vielmehr meist um solche von Orgel- oder Klaviertranskriptionen mit Chor und Solisten. Von vorrangiger Bedeutung war dabei, dass Aufführungen von Arrangements nicht von Verdi gebilligt wurden, da sie das Werk entstellen würden (→7.4.5). Von diesen Vorgängen nahm auch die deutschsprachige Presse Notiz. Die Aufführungen in New York – am 25. Oktober in einer Orgelfassung,<sup>342</sup> am 17. November mit Orchester<sup>343</sup> – wurden im deutschsprachigen Raum jedoch nicht wahrgenommen. Es wird sich als charakteristisch herausstellen, dass die interkontinentale Verbreitung des Werkes zum guten Teil schneller als innerhalb Europas und insbesondere Italiens voranschritt.

337) *Gazzetta musicale di Milano*, 07.06.1874.

338) *Deutsche Zeitung* (Wien), 12.06.1874; *Wiener Abendpost*, 02.06.1874.

339) *Neue Freie Presse* (Wien), 11.06.1874<sup>a</sup>; Franz Gehring, *Deutsche Zeitung* (Wien), 16.07.1874.

340) *Allgemeine Zeitung* (Augsburg), 30.06.1874.

341) Henri Blaze, *AmZ*, 26.08.1874.

342) Vgl. *The New York Times*, 26.10.1874.

343) Vgl. *The New York Times*, 18.11.1874.

### 7.1.2 Erstes Halbjahr 1875

Nach den Erfolgen von 1874 begann im ersten Halbjahr des Jahres 1875 der eigentliche Erfolgsgang der *Messa da Requiem* durch Europa und die Welt. Verdi leitete auch in diesem Jahr mehrere Aufführungen in Paris, erweiterte diesmal aber seine Tournee auf die Beneluxstaaten sowie London<sup>344</sup> und Wien. Verdi war zudem daran interessiert, die Tournee bis nach Berlin auszudehnen, wurde aber von Ricordi mit einem Hinweis auf das nahende Ende der Saison und das damit verbundene finanzielle Risiko davon abgehalten.<sup>345</sup>

Verdis Besuch in Wien stellte sowohl das bedeutendste Ereignis für die deutschsprachige Rezeptionsgeschichte als auch die Initialzündung für die folgende Aufführungsgeschichte im deutschsprachigen Raum dar. Über die Aufführungen der *Aida* und der *Messa da Requiem* berichteten sämtliche Wiener Tageszeitungen in hoher Frequenz (ein guter Teil der Quellen stammt allein aus dem Juni 1875 aus Wien). Obwohl sommerliche Hitze und erhöhte Eintrittspreise ungünstige Vorbedingungen stellten, gerieten die Aufführungen durch die Kombination aus Verdis mitgebrachten Sängern und dem Orchester des Hofopertheaters in künstlerischer und finanzieller Hinsicht zu gewaltigen Erfolgen.

Die persönliche Präsenz Verdis in der Donaustadt machte die Konzerte zu außergewöhnlichen Ereignissen. Verdi gab außerdem nicht nur Konzerte mit der *Messa da Requiem*, sondern dirigierte auch mehrmals seine *Aida*. Trotz des Wetters war die Hofoper jedes Mal restlos ausverkauft. Verdi wurde allseits mit »ächt Wienerischem Enthusiasmus«<sup>346</sup> gefeiert. Spontan entschied man, noch eine vierte Vorstellung am 23. Juni zu geben; für das Publikum wurde abends sogar ein Sonderzug zwischen Wien und dem Kurort Vöslau eingesetzt.<sup>347</sup> Sämtliche Blätter berichteten ausführlich und in hoher Dichte über sämtliche Details, und mehrere Satireblätter nahmen die Begeisterung, die über Verdi und sein Requiem entbrannt war, auf die Schippe.<sup>348</sup> Dies nutzte man auch für Seitenhiebe auf die Anhängerschaft Wagners: Eine Karikatur aus der Satirezeitschrift *Der Flob* zeigte Verdi mit einer Lyra auf der Bühne stehend, wie er, so die Erläuterung der Redaktion, »vor unser Hofoper-Orchester tritt, das ihn mit einem Tusche unendlicher Wagnerscher Confusionsmelodie begrüßt, welche die innigen Klänge der Leier so übertönt, wie der Niagarafall etwa den lieblichen Sang einer Lerche«<sup>349</sup> (Abb. 16).

344) Die Londoner Aufführung fand gemäß der dortigen Oratorien-Tradition mit 1.200 Choristen statt, vgl. *MESSA DA REQUIEM* 1990, S. xxxii.

345) »[...] credo che non abbiamo fatto male in questa corsa artistica. Così si fosse potuto andare a Berlino! Ma Ricordi ha forse avuto paura, causa la stagione troppo avanzata; e questo non era il caso di contare su qualche migliaio di franchi più o meno . . . ma i mercanti sono sempre mercanti!« – Giuseppe Verdi, Brief an Giuseppe Piroli, 27. Juni 1875; zitiert nach *ABBATI* 1959, S. 754.

346) *NZfM*, 25.06.1875<sup>a</sup>.

347) Vgl. z. B. *Neue Freie Presse* (Wien), 17.06.1875; *Das Vaterland* (Wien), 19.06.1875. Üblicherweise fuhr der letzte Zug abends gegen halb 10, der Sonderzug fuhr um 11:15 Uhr.

348) Vgl. insbesondere: *Der Flob* (Wien), 13.06.1875<sup>abcd</sup>; außerdem: *Figaro* (Wien), 12.06.1875; *Die Bombe* (Wien), 13.06.1875<sup>ab</sup>; *Kikeriki* (Wien), 17.06.1875.

349) *Der Flob* (Wien), 13.06.1875<sup>b</sup>.



Abbildung 16: Verdi-Karikatur aus *Der Floh* (Wien)<sup>350</sup>

350) *Der Floh* (Wien), 13.06.1875<sup>a</sup>. – Zwölf Jahre später konterkarierte Carl von Stur diese Zeichnung in einer Karikatur, die Verdi, ausgestattet mit Wagner-Mütze und in einem Schwanenboot stehend, einen Leierkasten drehend und eine Pauke schlagend, zeigt. Diese Karikatur, die sich auf Verdis *Othello* bezog, erschien ebenfalls in *Der Floh*, 13.02.1887; vgl. STORCK 1910, S. 389 und 394.

Im Deutschen Reich berichtete die *Neue Zeitschrift für Musik*, die die enthusiastischen Kritiken ebenfalls wahrgenommen hatte, indessen klar distanziert:

Die hervorragendsten Kritiker sind von dem allgemeinen Rausch in kaum glaublicher Weise angesteckt und wissen nicht genug von der gediegenen Erfindung und feinen Ausarbeitung beider Werke zu rühmen. Theilweise Erklärung findet diese Erscheinung dadurch, daß in Wien zahlreiche Italiener leben und überhaupt südlich-gemüthliche Geschmacksrichtung dort überwiegt.<sup>351</sup>

Dieser Kommentar offenbart eine grundsätzlich reservierte Haltung gegenüber dem Musikgeschmack sowohl des Wiener Publikums als auch der Wiener Kritik, setzt aber auch die abwartende Haltung bezüglich der Mailänder und Pariser Aufführungen fort. Zudem setzte eine breitenwirksame Berichterstattung im Deutschen Reich erst Ende 1875 nach den beiden (sic!) dortigen Erstaufführungen ein.

Unmittelbar nach den Wiener Aufführungen bewegte ein besonderes Ereignis die österreichische Gesellschaft. Am 29. Juni 1875 verstarb Altkaiser Ferdinand I., der 1848 im Zuge der Revolution die Regierung an seinen Neffen Franz Joseph abgegeben und seitdem zurückgezogen in Ploschkowitz (Mähren) und in Prag gelebt hatte.<sup>352</sup> Nach dem Bekanntwerden seines Todes wurde allgemeine Landestrauer vom 6. bis zum 10. Juli verhängt. Zahlreiche Kirchen veranstalteten in dieser Zeit Trauergottesdienste.

Während der Zeit der Landestrauer erschienen in Österreich keine weiteren Berichte über die *Messa da Requiem*. Es ist nicht anzunehmen, dass dies aus inhaltlichen Gründen geschah; Verdi war ohnehin schon seit einigen Tagen wieder in Italien, und die Opernsaison war bereits am 23. Juni, mit der letzten Darbietung der *Messa da Requiem* beendet worden. Die Requiem-Begeisterung des Publikums und die plötzlich verhängte Landestrauer bildeten eine auf die merkwürdigste Art zusammenfallende Abfolge von Ereignissen. Dass diese nicht weiter thematisiert oder kommentiert wurde, weist darauf hin, dass man darin keinen kulturellen Konflikt begriff, sondern *Messa da Requiem* und Trauergottesdienst zwei grundsätzlich verschiedene Funktionen erfüllten.

### 7.1.3 Zweites Halbjahr 1875

In Österreich-Ungarn fanden in diesem Jahr noch drei weitere Erstaufführungen statt, und zwar in Triest (16. Oktober), Budapest (1. November) und Graz (18. Dezember). Zuvor hatte das Werk bereits den überkontinentalen Sprung geschafft: Bereits am 15. Oktober 1875 hatte in Buenos Aires die Erstaufführung in Lateinamerika stattgefunden, fast zwei Monate vor der ersten Aufführung im Deutschen Reich; ähnlich wie die New Yorker Aufführung des vergangenen Jahres wurde dies von der deutschsprachigen Presse jedoch nicht erwähnt.

---

351) NZfM, 02.07.1875.

352) Vgl. HANTSCH 1961.

Nach dem Verdi-Besuch in Wien war die deutschsprachige Berichterstattung in allen Regionen stark abgeflacht; lediglich vereinzelte Meldungen der wienerischen Presse berichteten noch von diversen Aufführungen in Italien. Dies änderte sich schlagartig, als am Abend des 7. Dezembers gleichzeitig zwei Erstaufführungen der *Messa da Requiem* stattfanden: Synchron in Köln und München begann der Reigen der Aufführungen im Deutschen Reich.

Die Veranstalter der beiden Erstaufführungen reflektieren das zeittypische Spektrum zwischen bürgerlicher und höfischer Kulturträgerschaft (→ 7.3.1): In Köln fand die Aufführung durch das städtische Gürzenichorchester statt, wo der Dirigent Ferdinand Hiller die treibende Kraft war. In München hingegen brachte die Hofoper das Werk unter Leitung von Franz Wüllner zur Aufführung.

#### 7.1.4 1876

1876 verbreitete sich das Werk flächendeckend in deutschsprachigen Landen. Hamburg und Dresden eröffneten den Jahresreigen und brachten gleich mehrere Aufführungen hintereinander. Weitere Aufführungen im Deutschen Reich fanden in Aachen, Berlin, Bremen, Breslau, Dresden, Elberfeld, Hannover, Heilbronn, Leipzig, Schwerin, Weimar und Wiesbaden statt, in den deutschsprachigen Regionen Österreich-Ungarns sind Aufführungen in Brünn, Lemberg, Prag und Salzburg zu verzeichnen. Die Musikfachblätter besprachen (oder erwähnten zumindest) fast alle diese Aufführungen. Die ausführlichste Berichterstattung erfolgte jedoch fast immer in der Lokalpresse. Ein besonders starkes Echo erfuhren die Aufführungen in Hamburg, Dresden, Berlin und Leipzig, die im Folgenden schlaglichtartig vorgestellt werden.

Der internationale Erfolg des Werkes – es wurde im gleichen Zeitraum auch in Bristol, Manchester, Moskau, Petersburg, Utrecht, Warschau und nochmals in Paris und Wien gegeben – wurde von der deutschen Presse nur beiläufig zur Kenntnis genommen. Auch die fulminante Aufführung in Rio de Janeiro – die in dortigen Zeitschriften großformatig illustriert wurde<sup>353</sup> – fand lediglich eine lapidare Erwähnung in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.<sup>354</sup>

##### a) Hamburg und Dresden

In merkwürdiger Analogie zu Köln und München, wo die Erstaufführungen im katholischen Raum des Deutschen Reiches stattgefunden hatten, fanden im Januar 1876 die ersten beiden Aufführungen im protestantischen Raum tagesgleich in den beiden Elbstädten Hamburg und Dresden statt.

353) Eine doppelseitige Illustration findet sich in der *Revista Illustrada* (Rio de Janeiro), 29.01.1876.

354) »Auch die Hauptstadt Brasiliens hat bereits ihre Aufführung von Verdi's Requiem unter großem Furore gehabt«, NZfM, 14.04.1876.

Am Hamburger Stadttheater war es der Intendant Baruch Pohl (auch bekannt unter seinem Pseudonym Bernhard Pollini), der die Produktion von insgesamt sieben Aufführungen zwischen Januar und April 1876 verantwortete. Das Stadttheater war finanziell unabhängig, so dass aufwändige Produktionen durchaus ein wirtschaftliches Risiko bedeuten konnten (→ 7.3.2). Die ungewöhnlich hohe Anzahl von sieben Aufführungen ist lediglich mit Paris vergleichbar – selbst in Mailand, Wien und London erreichte das Stück nie so viele Aufführungen innerhalb einer Saison – und spricht trotz anfänglich geringer Resonanz<sup>355</sup> für einen insgesamt großen Publikumserfolg. Eine weitere Besonderheit an diesem Ort war die Hinzunahme eines Bühnenbildes (→ 7.5.2). Die Zeitungsberichte sprachen von enthusiastischem Beifall.

Am gleichen Tag produzierte auch Dresden seine Erstaufführung der *Messa da Requiem*. Die Aufführung durch das Hofopernorchester fand »aus akustischen Gründen«<sup>356</sup> im Altstädter Interimstheater am Zwingerwall (»Bretterbude«) statt und wurde insgesamt viermal wiederholt, was über die ursprüngliche Planung deutlich hinausging. Im Unterschied zu Hamburg war der Zulauf von Anfang an besonders stark;<sup>357</sup> auch das Presseecho, welches bis Berlin und Leipzig reichte, war im Vergleich ausgeprägter.

## b) Leipzig

Im März 1876 erlebte auch Leipzig – hinsichtlich der dort ansässigen musikalischen Fachpresse ein bedeutender Ort der Musikkultur – seine Erstaufführung der *Messa da Requiem* in einem Gewandhauskonzert. In der Presse zeichnete sich bereits ein gewisser Sättigungseffekt ab und führte zur zweckmäßigen Verknappung der Berichte (»wir dürfen uns daher billigerweise kürzer fassen«<sup>358</sup>). Zudem fand die Wiederholung der Aufführung trotz hervorragender Beurteilungen der künstlerischen Qualität vor »halbleerem Saale« statt.<sup>359</sup>

## c) Berlin

In der preußischen Reichshauptstadt kam die *Messa da Requiem* mit der dortigen Erstaufführung am Karsamstag, 15. April 1876, erst relativ spät auf die Bühne. Das Werk wurde in der gleichen Saison noch dreimal wiederholt. Zahlreiche Organe der Berliner Lokalpresse berichteten ausführlich über das Werk, während aber die überregionale

355) »Das Werk ist hier vier Mal zur Aufführung gekommen, zuerst vor einem nur kleinen Zuhörerkreise, später aber, als die Presse die Schönheit des Requiems bezeugt und die ersten Hörer von dem großen Eindruck desselben zu reden hatten, unter großer Theilnahme, vor ausverkauftem Hause«, aus: AdMz, »L. B.«, 03.03.1876<sup>b</sup>.

356) Vgl. *Dresdner Nachrichten*, 01.01.1876.

357) »Wie wir hören, wird der königliche Hof der ersten Aufführung anwohnen und ist die Nachfrage nach Billets sehr lebhaft«, aus: *Dresdner Nachrichten*, 08.01.1876.

358) »B.«, NZfM, 31.03.1876.

359) Vgl. *Die Tonkunst*, 29.04.1876<sup>b</sup>.

Musikfachpresse bereits das Interesse verloren hatte; nur die in Berlin ansässige *Tonkunst* brachte einen kurzen Bericht.<sup>360</sup> Teile des Werkes waren in der Musikerszene bereits so verbreitet, dass sie schon am 9. März im Kronprinzenpalais im Rahmen einer Abendunterhaltung gespielt worden waren (→ 7.4.5).

### 7.1.5 1877–1878

Nachdem im Jahr 1876 die *Messa da Requiem* in fast jeder größeren Stadt mindestens einmal gespielt worden war, fanden 1877 und 1878 nur noch vereinzelte Erstaufführungen statt. Im Deutschen Reich geschah dies in Stuttgart, Coburg, Frankfurt am Main und Königsberg (1877) sowie in Danzig und Karlsruhe (1878). In Österreich ist lediglich eine Erstaufführung in Linz (1877) nachweisbar. Eine Erstaufführung in der Schweiz lässt sich für St. Gallen (1878) nachweisen, jedoch konnte bislang nicht festgestellt werden, ob es sich dabei auch um die schweizerische Erstaufführung handelte. Ein vielbeachtetes Ereignis des Jahres 1877 war das von Ferdinand Hiller geleitete Niederrheinische Musikfest, bei dem Verdi sein Requiem persönlich dirigierte.<sup>361</sup> Hiller war es gelungen, den Italiener für einen mehrtägigen Besuch in der Rheinregion zu gewinnen. Zu diesem Anlass erfuhr das Werk nochmals ausführliche, teilweise sehr grundsätzliche Beurteilungen (→ 7.4).

Nach 1876 nahm die Berichterstattung so plötzlich wieder ab, wie sie zuvor aufgekommen war. Der Bedarf war offenbar durch die zahlreichen Besprechungen des Werkes hinreichend gedeckt. Im März 1877 erklärte die *Neue Zeitung für Musik*, dass über das Requiem »bereits so viel geschrieben worden ist, daß ein Mehr wohl überflüssig scheint.«<sup>362</sup> Die Fachpresse kümmerte sich nun vorrangig um andere Novitäten, und weitere Aufführungen des Werkes wurden nunmehr von der lokalen Tagespresse behandelt (mit Konsequenzen für die Überlieferungslage, → 6.2.1).

### 7.1.6 Ab 1879

Nach den Jahren der Erstaufführungen der *Messa da Requiem* im deutschsprachigen Raum, in denen das Werk vorrangig von Bühnenhäusern produziert wurde, verschwand es nach 1878 weitgehend von den Spielplänen. Zehn Jahre später fand es sich dann allerdings regelmäßig in Konzertprogrammen von Oratorienchören wieder<sup>363</sup> und erschien in gängigen Konzertführern bereits als Repertoirewerk.<sup>364</sup> Die offensichtliche Akzeptanz des Werkes als musikhistorisch bedeutendes Werk spiegelt sich in diesem Falle also weniger in der Dichte der dokumentierten Aufführungen.

360) Vgl. *Die Tonkunst*, 20.05.1876.

361) Dazu ausführlich in KRAMER 1997.

362) NZfM, 23.03.1877.

363) Für eine Übersicht der Aufführungen ab 1879 vgl. KREUZER 2010, S. 266–270.

364) Z. B. KRETZSCHMAR 1888; GERNSHEIM 1896; PUTTMANN 1910.



Ein Grund für die Abnahme der Produktionen durch große Bühnenhäuser ist u. a. in dem wirtschaftlichen Risiko zu sehen (→ 7.3.2). In den nachfolgenden Jahren hat sich die Pflege des Werkes aber offenbar verschoben: Während die Bühnenhäuser größtenteils auf weitere Produktionen verzichteten, begannen im gleichen Zuge unabhängige Chorvereinigungen sich für Aufführungen einzusetzen. Die Produktionen der Chorvereine in Salzburg (1876), St. Gallen (1877) und in Danzig (1878) können als Vorläufer dieser Entwicklung verstanden werden (→ 7.3.1), die ganz im Fahrwasser der Musikpflege in der Restaurationszeit stehen (→ 3.4.1). Die Dokumentation vereinsgestützter Aufführungen verliert sich allerdings in zahlreichen privaten Archiven oder Berichten in lokalen Tageszeitungen, deren systematische Auswertung bis auf weiteres aussteht.

## 7.2 Ikonographie

Vorweg ist festzuhalten, dass Abbildungen von Aufführungen der *Messa da Requiem* in der deutschsprachigen Presse nicht verbreitet wurden und lediglich vereinzelt aus italienischen und französischen Zeitungen überliefert sind.

Die vermutlich erste Abbildung des Ereignisses ist ein großformatiger Stich von der Mailänder Erstaufführung, der im Juni 1874 in *Le Monde Illustré* erschien (Abb. 17). Dieser bislang wenig verbreitete Stich nach einer Zeichnung von Oswald Snelvel zeigt den Kirchenraum von San Marco von der Empore aus. Zum überwiegenden Teil besteht die Abbildung aus einer zentralperspektivischen Architekturzeichnung, in deren Mitte sich das Altarkreuz befindet. Das untere Drittel zeigt im Vordergrund einen dicht gedrängten Pulk aus Zuschauern, die auf Stühlen sitzen oder in den Gängen am Rand stehen. Dahinter, hell erleuchtet, das in ordentlichen Reihen sitzende Orchester, geteilt durch einen Zwischengang, in dem ganz vorne der Dirigent und die vier Solisten positioniert sind. Die einzelnen Personen erscheinen winzig in dem großen Kirchenraum. Insgesamt wirkt die Zeichnung streng und schematisch.

Häufiger in der ikonographischen Geschichte ist ein Stich nach einer Zeichnung des Interieur- und Vedutenmalers Giovanni Pessina (1836–1904) zu finden. Diese Abbildung fand sich zuerst in der *Nuova Illustrazione Universale* (Abb. 18) und wurde eine Woche später von der *Gazzetta Musicale di Milano* reproduziert. Das italienische Musikfachblatt war mit ganzseitigen Abbildungen ansonsten sehr sparsam, machte jedoch bei der *Messa da Requiem* eine Ausnahme. Der Stich zeigt das Geschehen aus der Perspektive des Publikums. Auch hier besteht ein Großteil aus Architekturzeichnung, jedoch steht der Betrachter nur leicht erhöht über der Zuschauermenge. Das eigentliche musikalische Ereignis ist kaum zu erkennen: Gerade noch lassen sich Solisten und Dirigent ausmachen, daneben türmen sich ununterscheidbar die Massen von Chor und Orchester auf. Insgesamt steht hier das »Mittendrin« des Betrachters in Raum und Publikum im Vordergrund.



Abbildung 17: Uraufführung in San Marco zu Mailand (nach *Le Monde Illustré*)<sup>365</sup>

<sup>365</sup>) *Le Monde Illustré* (Paris), 13.06.1874. Rechte: BnF.

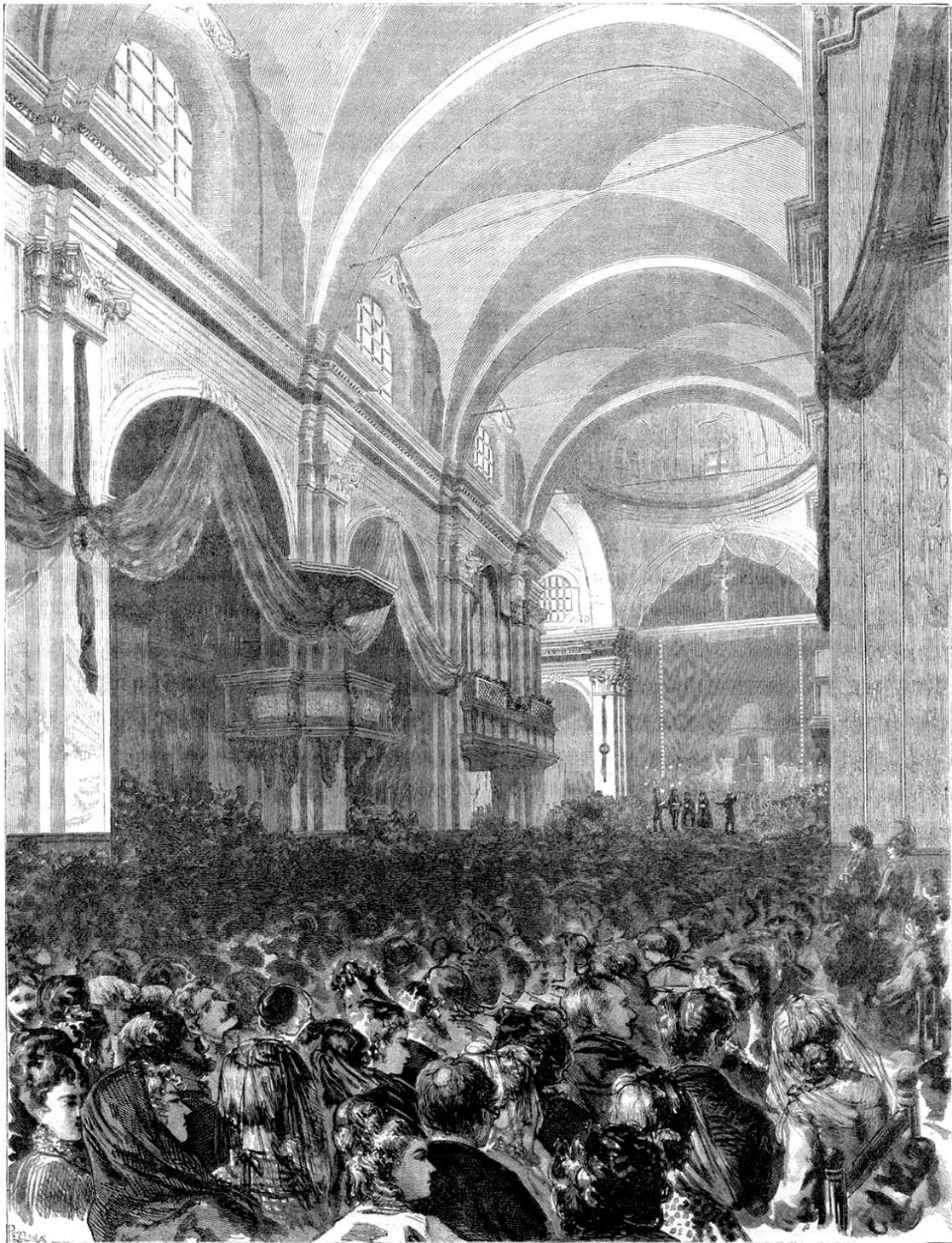


Abbildung 18: Uraufführung in San Marco zu Mailand (nach *Nuova Illustrazione Universale*)<sup>366</sup>

366) *Nuova Illustrazione Universale* (Mailand), 14.06.1874<sup>a</sup>; später: *Gazzetta Musicale di Milano*, 21.06.1874.  
Rechte: Biblioteca di archeologia e storia dell'arte.

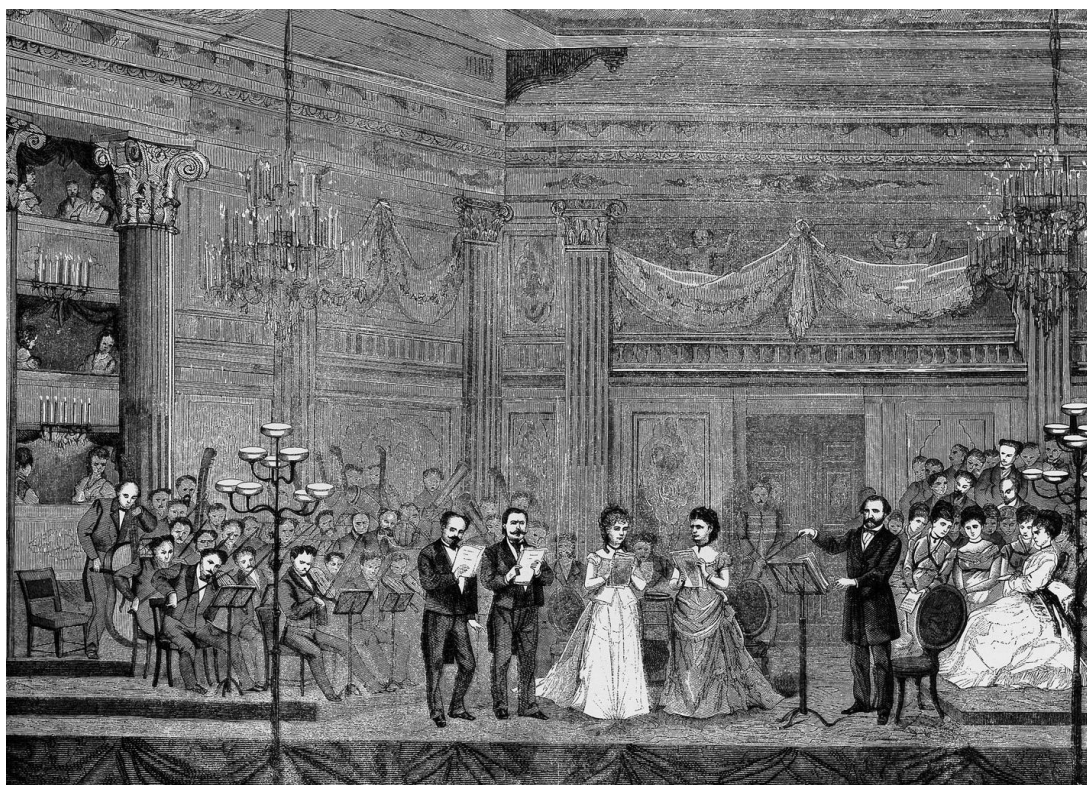


Abbildung 19: Aufführung in der Mailänder Scala (nach *Nuova Illustrazione Universale*)<sup>367</sup>



Abbildung 20: Aufführung in der Opéra Comique zu Paris (nach *Le Monde Illustré*)<sup>368</sup>

367) *Nuova Illustrazione Universale* (Mailand), 14.06.1874<sup>b</sup>. Rechte: Biblioteca di archeologia e storia dell'arte.

368) *Le Monde Illustré* (Paris), 20.06.1874. Rechte: BnF.

Eine andere Perspektive eröffnet eine Zeichnung des Illustrators Osvaldo Tofani (1840–1915), die in der gleichen Ausgabe von *Nuova Illustrazione Universale* erschienen ist und eine »Nahaufnahme« von Verdi und seinem Sangerquartett zeigt (Abb. 19). Die stark schematische Abbildung aus der Perspektive des Publikums, jedoch leicht erhöhet, verdeutlicht vor allem die ungewöhnliche Aufstellung von Quartett, Dirigent, Chor und Orchester auf der Bühne: Links und rechts von Verdi und den vier Solisten sind separat voneinander das Orchester und der Chor aufgestellt. Auffallend sind die hellen Gewänder der Frauen, während die Männer Schwarz tragen.

Ähnlich von der Perspektive her, aber dramatischer aufgebaut und naturalistischer gezeichnet, ist eine in *Le Monde Illustré* erschienene Zeichnung von Edmont Morin (1824–1882), die Verdi und sein Sangerquartett bei einer Aufführung in der Pariser Opéra Comique zeigt (Abb. 20). Der Betrachter steht direkt vor den Solisten und dem Dirigenten auf dem Podium. Das Publikum im Rücken, nimmt er eine exklusive Perspektive ein. Die fünf Musiker sind detailliert und physiognomisch treffend wiedergegeben; im Gegensatz zur Mailänder Aufführung tragen die Solistinnen hier ebenfalls Schwarz. Dahinter formt eine schemenhafte Masse aus Chor, Orchester und Notenstandern den Mittelgrund. Verdis Dirigentenstab zeigt auf eine Inschrift, die auf der Rückwand der Bühne, hinter den herausragenden Kontrabassen, erkennbar ist: »Pergolese / Mozart / Cherubini / Rossini«, ein Verweis auf die Komponisten historisch bedeutender Requiem-Kompositionen.

Insgesamt zeigen die überlieferten Abbildungen das Geschehen aus sehr individuellen Perspektiven. Eine Rezeption dieser Abbildungen im deutschsprachigen Raum lässt sich nicht belegen, jedoch ist es denkbar, dass die Ikonographie für einige Aspekte der Inszenierung (→ 7.5), etwa Bühnenbild, Aufstellung und Kostümierung, von Bedeutung war.<sup>369</sup>

### 7.3 Konzertorganisation

In diesem Abschnitt ist zu klären, inwieweit die organisatorischen Rahmenbedingungen der Produktion eines chorsinfonischen Werkes dessen Rezeption beeinflussen konnten. Dabei fällt zunächst dem Träger eine bedeutende Rolle zu, da dieser mit einem bestimmten musikalischen Anspruch und einem spezifischen gesellschaftlichen Auftrag an die Produktion herangeht (7.3.1). Daneben wird auch ein Blick auf die wirtschaftlichen Bedingungen der Produktion (7.3.2) sowie den allgemeinen Kontext der Veranstaltung (7.3.3) geworfen.

369) Die meisten der hier versammelten Abbildungen bildeten in der späteren Zeit die Materialgrundlage opulenter Programmhefte; siehe z. B. ABBIATI 1974, GAVAZZENI 2008 u. v. a.

### 7.3.1 Produktionsträger

Aufführungen von chorsinfonischen Werken wurden im 19. Jahrhundert von den unterschiedlichsten musikalischen Institutionen produziert. Bereits die Tatsache, dass ein Opernhaus oder ein Konzertverein hinter einer Produktion stand, rückte das Werk in den Deutungskontext entweder der Opernmusik oder der Chorsinfonik. Zudem waren mit den jeweiligen Trägern unterschiedliche Ansprüche verbunden: Ein hohes musikalisches Niveau versprachen in erster Linie die höfischen Opernhäuser, z. B. in Wien, München, Berlin, Dresden, Weimar oder Schwerin. Daneben bestritten auch unabhängige Theater oder renommierte Musikvereinigungen einen bedeutenden Teil der chorsinfonischen Musikpflege, z. B. das Hamburger Stadt-Theater oder das Kölner Gürzenich-Orchester. Einen meist weniger gut dokumentierten, aber dennoch bedeutenden Anteil an Erstaufführungen brachten auch bürgerliche Musikvereinigungen, darunter die zahlreichen katholischen Cäcilien-Verbände hervor. Die Kirchen hingegen – einst bedeutende Förderer und Träger der Kunstmusik – traten in dieser Zeit jedoch immer mehr in den Hintergrund, was im Zusammenhang mit der Restaurationsbewegung (→ 3.4.1) zu verstehen ist. Tatsächlich war, abgesehen von der Uraufführung, nie eine kirchliche Institution an einer Produktion der *Messa da Requiem* beteiligt.

Während die Produktionen der großen Konzert- und Bühnenhäuser meist sehr kritisch beleuchtet wurden, überwog bei den Vereinsproduktionen, insbesondere bei Wohltätigkeitskonzerten, eine wohlwollende Einstellung. Entscheidend ist hier der jeweilige Anspruch des Produktionsträgers. So wurden bürgerlich organisierte Aufführungen mit einer wohlwollenden – allenfalls mild kritischen – Grundhaltung rezensiert, während die Produktionen der namhaften Opernhäuser deutlich strenger beurteilt wurden. Diese Haltung sprang häufig auch auf die Bewertung der Komposition über: Wenn ehrenamtliches Engagement vorlag, unterstützten die Berichtersteller das Unternehmen deutlich, indem sie den Schwerpunkt auf Erläuterung und Vermittlung der Werkinhalte legten, während sie andernfalls die Komposition meist kritisch, wenn nicht sogar argwöhnisch hinterfragten.

#### a) Bühnenhäuser

An vielen prominenten Spielorten übernahmen meist die dort ansässigen Bühnenhäuser die Produktion der Aufführungen. Das Spektrum reichte von königlichen Hofopern bis hin zu freien Landes- oder Stadttheatern, die unter anderem in Berlin, Coburg, Dresden, Graz, Hamburg, Prag, Schwerin, Weimar, Wien und Wiesbaden ansässig waren. Die Bühnenhäuser nahmen in der Regel sowohl die gesamte organisatorische Arbeit als auch das wirtschaftliche Risiko auf sich; die jeweilige Intendanz entschied über das Programm der Aufführungen. Analog zu Opernproduktionen verwendete man vorrangig das

hauseigene Orchester und den Opernchor und nutzte die üblichen Vermarktungswege. Die Anwesenheit der Regenten (meist bei der Premiere) machte die dortigen Aufführungen außerdem zu einem exklusiven Ereignis.<sup>370</sup>

Produktionen eines geistlichen Werkes durch ein Bühnenhaus waren – und sind bis heute – Ausnahmen von dem gängigen Repertoire der Spielpläne. Chorsinfonische Aufführungen zu christlichen Hochfesten, an denen die Oper ansonsten geschlossen wäre, etwa Karfreitag, Ostern, Allerseelen und Heiligabend, gehörten jedoch zum üblichen Programm. Insofern war es ungewöhnlich, dass viele Opernhäuser sich dazu entschlossen, die *Messa da Requiem* auch außerhalb der Hochfeste auf die Spielpläne zu setzen.

### **b) Sinfonische Vereinigungen**

Vor allem im Gebiet des Deutschen Reiches existierte eine bedeutende Szene von unabhängig agierenden sinfonischen Vereinigungen, zu denen z. B. das Gürzenich-Orchester in Köln und das Gewandhaus-Orchester in Leipzig, aber auch königliche Musikakademien wie z. B. in München oder Königsberg zählten. Der Schwerpunkt des Repertoires lag dort, im Unterschied zu den Bühnenhäusern, auf der Konzertmusik und konnte sowohl rein sinfonische als auch oratorische oder chorsinfonische Werke umfassen. Den Vereinigungen ging es dabei vorrangig um die anspruchsvolle Pflege des klassischen musikalischen Repertoires. In den Leitungspositionen sind einige überregionale Verbindungen erkennbar: Ferdinand Hiller (Köln), Ferdinand Breunung (Aachen), Carl Reinecke (Leipzig) und Carl Reinthaler (Bremen) waren Weggefährten in Ausbildung oder Karriere gewesen und standen untereinander im Austausch.

### **c) Bürgerliche Vereinigungen**

Auch bürgerliche Musikvereinigungen, die sich im 19. Jahrhundert vor allem der Kirchenmusikpflege zugewandt hatten (→ 3.4.1), produzierten Aufführungen der *Messa da Requiem*. Der Übergang zu den – meist älteren – sinfonischen Vereinigungen war fließend, da man größere Werke häufig in Kooperation produzierte. Dazu zählen unter anderem die Aufführungen in Breslau, Danzig, Frankfurt, Hannover, Heilbronn, Karlsruhe, Mannheim, Olmütz, Salzburg und St. Gallen. Oft fanden diese zu gemeinnützigen Zwecken statt, da Ricordi in solchen Fällen gern auf die Gebühren (→ 7.3.2) verzichtete. Mehrfach spielten dabei Frauen, die durch Heirat auf eine Laufbahn als Sängerin verzichtet hatten und sich nun ehrenamtlich engagierten, eine entscheidende Rolle bei der Organisation dieser Aufführungen.

---

370) Nachweise aus Zeitungsberichten existieren zu Franz Joseph I. (Wien), Ludwig II. (München) und Wilhelm I. (Berlin).

Eine ausführliche Dokumentation einer gemeinnützigen Produktion ist für Brünn gegeben, wo im Januar 1876 zwei Aufführungen stattfanden. Mithilfe eines Organisationskomitees, in dem die Pianistin und Kammersängerin Karoline von Gompertz-Bettelheim eine treibende Kraft war, wurde ein Klangkörper aus Musikern der Militärkapelle, des Musikvereins, des Operntheaters und zahlreichen Dilettanten zusammengestellt. Die Gemeindevertretung überließ unentgeltlich den Redoutensaal für die Aufführungen, deren Erlös mehreren wohltätigen Frauenvereinen zugute kam.<sup>371</sup> Ein vergleichbares Engagement lässt sich außerdem in Olmütz nachweisen, wo sich der Damenchor, der Männergesangsverein, die Lehrer- und Lehrerinnen-Bildungsanstalt, das städtische Orchester und die Militärkapelle für mindestens zwei Aufführungen im Mai 1876 zusammenschlossen.<sup>372</sup>

Eine sehr detaillierte Dokumentation liegt für eine Produktion in Salzburg vor, die in zwei Aufführungen im April 1876 mündete. Dort engagierte sich ein außergewöhnlicher Verbund aus Adel, Gesangsvereinen, Bildungsbürgertum und Militär, um eine Aufführung des Werkes zu ermöglichen. Alle Beteiligten legten ein außerordentliches Engagement an den Tag. Erstgenannte in den meisten Berichten ist die Gräfin Hedwig von Gatterburg, die sich in besonderer Weise für die Aufführung des Werkes engagierte und Mitwirkende und Unterstützer zusammenführte. Für den Chor wurden die Mitglieder der Salzburger Liedertafel und die Gesangskräfte des Gymnasiums, der Lehrerbildungsanstalt und der Oberrealschule vereint, während das Orchester aus der Mozarteums-Kapelle, der Regimentskapelle und weiteren »Kunstfreunden« zusammengestellt wurde.<sup>373</sup> Das Kaiserehepaar stiftete – wahrscheinlich vermittelt durch Gatterburg – einen Betrag von 100 Gulden für den Erwerb des Aufführungsmaterials. Otto Bach, der Direktor des Mozarteums, übernahm die musikalische Leitung. Die lokale Presse unterstützte die Organisation durch Ankündigungen wichtiger Termine und berichtete ausführlich über die Vorbereitungen und die Aufführungen. Auch die überregionale Presse nahm von der Produktion in Salzburg Notiz. Aufgrund des Erfolges wiederholte man die Aufführung eine Woche später.

### 7.3.2 Wirtschaftlichkeit

#### a) Produktionskosten

Die Aufführungen der *Messa da Requiem* unterlagen – ganz ähnlich wie heute – rechtlichen Bedingungen. Die Konditionen bestimmte der Inhaber, das italienische Verlagshaus Ricordi. Sowohl die Partitur als auch das Aufführungsrecht, welches üblicherweise für eine Saison galt, mussten von den Veranstaltern erworben werden. Für viele Opernhäuser, insbesondere für Gesangsvereine mit geringem Etat, lag in den hohen Kosten ein

371) Vgl. *Tagesbote aus Mähren und Schlesien*, 16.01.1876.

372) Vgl. *Tagesbote aus Mähren und Schlesien*, 20.04.1876.

373) Vgl. *Salzburger Volksblatt*, 14.03.1876.



wirtschaftliches Risiko, welches nicht alle einzugehen bereit waren. Dies hatte Konsequenzen für die weitere Aufführungsgeschichte. Wenn ein Opernhaus eine Aufführung auf sich nahm, kam es fast immer zu mindestens einer Wiederholung des Werkes innerhalb der Saison, da die Anzahl der Aufführungen für Ricordi nicht zählte. Häufig waren die Wiederholungen jedoch nicht geplant gewesen. So plante man in Hamburg zunächst vier Aufführungen, brachte dann aber insgesamt sieben. Auch in Wien gab es eine Zusatzaufführung. Derartige Sondervorstellungen wurden häufig als Benefizveranstaltungen gegeben.

Nach dem Ende einer Saison erschien das Werk – auch wenn es sich ggf. amortisiert hatte – so gut wie nie mehr auf den Spielplänen. Wer meinte, dass es sich bei dem Werk um eine Eintagsfliege handelte, fand sich dadurch wahrscheinlich bestätigt. Jedoch waren auch wirtschaftliche Faktoren im Spiel. Im Jahr 1888 schrieb Hermann Kretzschmar über das Werk: »Wir hören nur noch selten von ihm und sehen es nur ausnahmsweise auf den Programmen unserer Chorvereine. Die ungeheuren Kosten des Aufführungsrechts sind daran zum Theil schuld.«<sup>374</sup> Eine Ausnahme dieser Regel bestand in Österreich-Ungarn, wo das Hofoperntheater das Aufführungsrecht für einen längeren Zeitraum erworben hatte. Infolgedessen wurde das Werk bis 1878 mehrmals jährlich aufgeführt; danach wurde es bis 1919 jedoch nur noch dreimal gegeben.<sup>375</sup> Über die an Ricordi geflossenen Gebühren ist nur wenig überliefert. Relativ gut dokumentiert ist die Situation in Salzburg (→ 7.3.1), wo für die Partitur 100 Gulden und für das Aufführungsrecht 400 Francs (ca. 177 Gulden<sup>376</sup>) aufgewendet wurden.<sup>377</sup>

## b) Eintrittspreise

Eine stark wirtschaftlich orientierte Preispolitik – sowohl seitens des Musikverlages als auch des Veranstalters – konnte den Verdacht übermäßiger Gewinnsspekulationen wecken und den Aufführungen der *Messa da Requiem* dadurch einen pietätlosen Anschein geben. In diese Richtung ging die Kritik des *Neuen Wiener Tagblatts*, in der es hieß:

Herr Jauner nun scheint es mir darin versehen zu haben, daß er durch eine kirchliche Aufführung dem Theater den Zuspruch verschaffen will, welchen die Gratisbesucher der Kirche zuführen, daß er aber dabei die gewöhnlichen Theatereintrittspreise noch erhöht.<sup>378</sup>

374) KRETZSCHMAR 1888, S. 252. Über die Verleihpraxis ließ sich auch Ferdinand Hiller aus, der 1875 die *Messa da Requiem* erstmals in Köln aufgeführt hatte und 1881 eine Aufführung von Verdis *Pater noster* erwog: »Was unangenehm ist: Ricordi verleiht das gesamte Notenmaterial nur. In Deutschland ist man gewohnt, alle großen Werke zu kaufen und öfter zu spielen [...] Aber die Konzertdirektionen ziehen ein Gesicht, wenn sie genauso viel bezahlen müssen, um das Material zu leihen wie es zu kaufen, und das ist von großem Nachteil, weil man die gute Musik oft hören muß, um sie ganz zu verstehen.« – Ferdinand Hiller, Brief an Giuseppe Verdi, 21. Mai 1881; zitiert nach: KRAMER 1997, S. 717, Anm. 63.

375) Vgl. PRZISTAUPINSKY 1919, S. 108.

376) Umrechnung nach den Wechselkursen am 1. Januar 1875: 100 M (Mark) = 54,10 fl (Gulden).

377) Vgl. *Salzburger Volksblatt*, 10.02.1876 und *Signale*, Februar 1876.

Die nachstehende Übersicht zeigt eine Zusammenstellung der überlieferten Eintrittspreise (Tab. 5).<sup>379</sup> Im Vergleich zu Opernaufführungen, wo die Eintrittspreise zwischen der höchsten und niedrigsten Kategorie leicht um das Zehnfache schwanken konnten, ist die Preisspanne für konzertante Aufführungen moderat. Auffallend sind die gehobenen Preise in Wien, welche die Direktion des Hofopertheaters gerade heraufgesetzt hatte.

Ort	Jahr/ Monat	günstigste Kategorie	teuerste Kategorie	Textbuch	<i>in Gulden</i>	<i>in Gulden</i>	<i>in Gulden</i>
					günstigste Kategorie	teuerste Kategorie	Textbuch
Mailand	74/05	L 7 00	L 30 00		2 80	12 00	
Wien	75/06	*fl 0 60	*fl 25 00	fl 0 20	0 60	25 00	0 20
Wien	75/11	fl 0 60	fl 25 00	fl 0 30	0 60	25 00	0 30
Pest	75/12	*fl 1 00	*fl 10 00		1 00	10 00	
München	75/12	*M 0 40	*M 5 00		0 22	2 70	
Hamburg	76/01	*M 1 35	*M 5 25		0 73	2 84	
Dresden	76/01	*M 1 00	*M 5 00		0 54	2 70	
Aachen	76/03		M 4 00			2 16	
Salzburg	76/04	fl 1 00	fl 3 00		1 00	3 00	
Berlin	76/04	*M 1 50	*M 9 00	M 0 60	0 81	4 86	0 33
Weimar	76/04	M 0 50	M 3 00		0 27	1 62	
Wien	77/11	fl 0 60	fl 15 00	fl 0 30	0 60	15 00	0 30
Karlsruhe	78/04	M 1 50	M 4 00		0 81	2 16	

Tabelle 5: Eintrittspreise wie angegeben (links) und Vergleichspreise in Gulden (rechts)

### 7.3.3 Veranstaltungskontext

In der Regel wurde die *Messa da Requiem* ohne einen besonderen Anlass aufgeführt. Allerdings lagen in Einzelfällen besondere Umstände vor, etwa eine Aufführung an einem religiösen Feiertag, eine Benefizaufführung, der Besuch des Komponisten. Diese werden im Folgenden kurz beleuchtet.

#### a) Feiertagsaufführungen

Im untersuchten Zeitraum fielen Aufführungen in Wien und Graz auf Allerheiligen und Allerseelen (1875) und auf Karfreitag und Karsamstag in Hamburg, Berlin und Schwerin (1876). Hier standen besondere Regelungen für Veranstaltungshäuser im Hintergrund: In

378) *Neues Wiener Tagblatt*, 06.06.1875; am Vortag: »man ist angesichts der Lombardeinlage unseres Opernhauses zu jedem Kompromiß geneigt und opfert die Würde dem – Koupon.« – *Neues Wiener Tagblatt*, 05.06.1875.

379) Aufgrund fehlender Theaterzettel oder Anzeigen konnte der Preis häufig gar nicht ermittelt werden. Dies ist vor allem bei Aufführungen durch bürgerliche Gesangsvereine der Fall. Bei Opernhäusern wurde oft nur eine Preiskategorie (z. B. »Mittelpreise«) angegeben. Die Preise wurden dann von Angaben in BAEDER 1876A und BAEDER 1876B abgeleitet und in der Tabelle mit (\*) gekennzeichnet.

Österreich-Ungarn durften an bestimmten religiösen Feiertagen (sogenannte Normatage) die Opernbühnen nicht bespielt werden; allerdings waren mit besonderer Genehmigung z. B. konzertante Aufführungen, insbesondere von feiertagsbezogenen Werken, zulässig. Ähnliches galt im Deutschen Reich außerdem für die Bußtage (die von Land zu Land unterschiedlich waren). Von der Kritik wurde ein möglicher Zusammenhang zwischen religiösem Feiertag und dem aufgeführten Werk jedoch nicht nachweislich bewertet, zumal es sich um eine übliche Praxis handelte: Auch Johannes Brahms' *Deutsches Requiem* wurde im protestantischen Raum an Karfreitagen regelmäßig aufgeführt.<sup>380</sup>

### b) Benefizaufführungen

Im Jahr 1876 fanden an mehreren Orten Aufführungen statt, die einem wohltätigen Zweck dienten, z. B. in Brünn zugunsten des *Frauen-Wohlthätigkeits-Vereins* (2. und 6. Januar), in Hamburg zugunsten des Orchesterpersonals (12. Januar), in Leipzig zugunsten des *Orchester-Pensions-Fonds* und des *Orchester-Wittwen-Fonds* (13. März), in Hannover (14. April) sowie in Olmütz zugunsten mehrerer Frauen-Wohlthätigkeitsvereine (22. und 23. April). Hinsichtlich der Trägerschaft ist eine große Bandbreite erkennbar; eine Auswirkung auf die Kritik konnte lediglich bei den ehrenamtlich organisierten Produktionen festgestellt werden (→ 7.3.1).

### c) Anwesenheit des Komponisten

Zu zwei Produktionen war Verdi persönlich angereist, um sein eigenes Werk zu dirigieren: Erstens zur Wiener Erstaufführung 1875 und zweitens zum Niederrheinischen Musikfest 1877 in Köln. Verdis Aufenthalte waren gesellschaftliche Ereignisse, welche von den Tageszeitungen mit detaillierten Berichten von Festempfangen, Ehrungen, Besuchen etc. verfolgt wurden (auch über Verdis Besuch in Paris 1875 wurde ausführlich berichtet). Insbesondere Zeremonien, bei denen eine besondere Würdigung des Komponisten im Zentrum stand, wurden minutiös beschrieben: So verlieh ihm Kaiser Franz Joseph I. einen Orden, und im Konzerthaus wurde eine Verdi-Büste aufgestellt, die man eigens »aus Mailand kommen ließ, um dieselbe im Foyer des Opernhauses in den Reihen der Meister der Tonkunst, wo sie bisher noch gefehlt, aufstellen zu lassen.«<sup>381</sup> In den Opern- und Konzertsälen wurden stets mit Gold und Silber versehene Lorbeerkränze überreicht, oft begleitet von weiteren Prunkgeschenken.<sup>382</sup> Die Presse schilderte gern alle Details; Erwähnungen des Werkes waren in diesem Zusammenhang immer ausdrücklich positiv.

380) Vgl. BLUM 1971.

381) *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875c.

382) »Von Orchesterfanfaren und stürmischem Beifall begrüßt, mußte er zuerst aus den Händen einer Dame einen vom Chor verliehenen Tactstock entgegennehmen, dessen goldener Griff in einem Kranz von Lorbeerblättern auf blauem Email seine Initialen, ein V mit Diamanten besetzt, trägt.« – *Signale*, Mai 1877b.

## 7.4 Musikalisches Programm

Bereits die Zusammenstellung mehrerer musikalischer Werke zu einem Gesamtprogramm stellt eine Form der Rezeption dar. Aus funktionalen Zusammenhängen der Programmpunkte zueinander wird ersichtlich, in welchen Kontext ein Werk eingebettet wird bzw. welche Intention die Produzenten möglicherweise verfolgen. Jede Zusammenstellung begünstigt somit die Wahrnehmung spezifischer thematischer oder musikalischer Aspekte.

Da die *Messa da Requiem* abendfüllend ist, wurden nur sehr selten weitere Werke ins Programm mit aufgenommen. Nur sieben Aufführungen verzeichneten ein Vorprogramm (→ 7.4.2), und bei lediglich vier Aufführungen wurde ein weiteres großes Werk gespielt (→ 7.4.3). Noch seltener sind Programme überliefert, in denen nur Teile von Verdis *Messa da Requiem* in voller Besetzung gespielt wurden (einzig vom Niederrheinischen Musikfest 1877 ist überliefert, dass am dritten Festtag das *Agnus Dei* gespielt wurde). Manchmal kam es jedoch vor, dass Einzelnummern in Arrangements für kleinere Besetzungen gespielt wurden.

### 7.4.1 Einzelwerk

Vereinzelt wurde von der Kritik ganz grundsätzlich beanstandet, dass die *Messa da Requiem* überhaupt auf dem Spielplan eines deutschen Theaters stand. So hieß es z. B. in einem Leipziger Bericht der *Neuen Zeitschrift für Musik*, dass nur diejenigen Institutionen dem Werk Beachtung schenken sollten, »welche bereits alle hervorragenden Erscheinungen der Gegenwart, also die eines Liszt, Berlioz, Rubinstein, Brahms, Volkmann etc. hinreichend unbefangen, pietätvoll und vollständig gebracht haben«.<sup>383</sup> Allen hier genannten zeitgenössischen Kompositionen gestand der Referent somit den Vorrang zu und positionierte die *Messa da Requiem* erst hinter einem »etcetera«. Einen Bericht aus Wiesbaden kommentierte dieselbe Zeitschrift wie folgt:

Sind denn übrigens die in religiöser Beziehung viel gehaltvolleren und tieferen deutschen Kirchenwerke eines Bach, Beethoven, Liszt, Brahms, Rubinstein u. A. durch zahlreiche Aufführungen bei uns überall etwa schon so eingebürgert, daß man sich bereits dem Luxus von zwei so großartigen Kraftentfaltungen für ein dem deutschen Wesen so heterogenes Werk hingeben darf? Wann werden wir unsere eigene Nationalität zu achten anfangen?<sup>384</sup>

383) »B.«, NZfM, 31.03.1876.

384) NZfM, 10.03.1876<sup>b</sup>.

## 7.4.2 Vorprogramme

Musikalische Vorprogramme (z. B. eine Ouvertüre) dienten in den meisten Fällen der Sammlung des Publikums, damit dem Hauptwerk des Programms dessen volle Aufmerksamkeit zuteilwerden konnte. In diesem Sinne erklärte es z. B. Ferdinand Hiller in einem Brief an Verdi in Bezug auf die Zauberflöten-Ouvertüre, die er der Aufführung auf dem Niederrheinischen Musikfest voranstellen wollte:

Elle n'y introduit guère, mais elle fera que pour le commencement de votre oeuvre le public sera physiquement et moralement en ordre pour écouter.<sup>385</sup>

In Köln stand bei der Erstaufführung die Symphonische Einleitung zu Björnsterne Björnsons Drama »Sigurd Slembe« des Komponisten Johan Svendsen auf dem Programm. Weder das Publikum noch die Referenten konnten mit dem Stück etwas anfangen, da das Drama in Köln nicht bekannt war. Zudem war man derart auf das Hauptwerk des Abends gespannt, dass man der Ouvertüre kaum Beachtung schenkte.<sup>386</sup> Bei der zweiten Kölner Aufführung spielte man vorweg Johannes Brahms' *Variationen über ein Thema von Haydn*; in Aachen die Ouvertüre zu *Iphigenie in Aulis* von Christoph Willibald Gluck.

Anders ist das Vorprogramm der Hamburger und der Schweriner Erstaufführung zu bewerten.<sup>387</sup> An beiden Orten wählte man einen Trauermarsch von Franz Schubert in einem Orchester-Arrangement von Franz Liszt.<sup>388</sup> Als traditionelle musikalische Begleitung des Leichenzuges einerseits und »heroisches« Element der sinfonischen Musik andererseits<sup>389</sup> diente ein orchestraler Trauermarsch, wie er hier ausgewählt wurde, der thematischen Einstimmung auf die *Messa da Requiem*, das Hauptstück des Konzertabends.

Ein umfangreicheres Vorprogramm stellte man indessen für die zweite Hamburger Aufführung zusammen, die zum Wohle des Orchesterpersonals gegeben wurde: Dort erklangen die Ouvertüre aus Carl Maria von Webers *Euryanthe*, ein Duett aus Ferdinand Hillers *Die Zerstörung Jerusalems*, Robert Schumanns *Drei Ritornelle in canonischen Weisen* und ein Duett aus Joseph Haydns *Schöpfung*.<sup>390</sup> Diese Zusammenstellung ist zum einen als

385) Ferdinand Hiller, Brief an Giuseppe Verdi, 14. April 1877; zitiert nach: HILLER 1964, S. 33. Hiller kommunizierte mit Verdi stets auf Französisch.

386) »Trotz der sehr exacten und belebten Wiedergabe ließ die Composition doch gänzlich kalt; das erklärt sich aber wohl aus dem Umstande, daß die Zuhörer derselben nur geringe Aufmerksamkeit schenkten, weil Alles auf das nun folgende Requiem gespannt war.« – *Kölnische Volkszeitung*, 12.12.1875; vgl. außerdem August Guckeisen, *Kölnische Zeitung*, 12.12.1875 und NZfM, 01.01.1876.

387) *Mecklenburgische Zeitung* (Schwerin), 23.04.1876.

388) Franz Schubert: *Grand Marche mit Trio* von 1824, op. 40 (D 819), Nr. 5, arrangiert von Franz Liszt für Orchester (Searle 363/2).

389) Die Tradition des Trauermarsches geht bis in die Barockzeit zurück. Später integrierte die sinfonische Musik den Trauermarsch als »funktionales« Element; vgl. GMEINER 1991, S. 297.

390) Vgl. *Zwischenact-Zeitung* (Hamburg), 12.01.1876.

abwechslungsreiches Vorprogramm, zum anderen aber ebenfalls – da ausschließlich Werke deutscher Komponisten gespielt wurde – als stilistisches Gegengewicht zur *Messa da Requiem* zu verstehen.

### 7.4.3 Großprogramme

Bei größeren Programmen, in denen mehrere Hauptwerke aufeinander folgten, wurden die Aufführungen in der Regel getrennt voneinander beurteilt. Empörung seitens der Kritik löste jedoch die von Ferdinand Hiller gewählte Zusammenstellung des Programms für das Niederrheinische Musikfest 1877 aus. Hier erklang Verdis *Messa da Requiem* zwischen Mozarts Ouvertüre zur *Zauberflöte* und Beethovens *Neunter Symphonie*,<sup>391</sup> ohne Frage zwei maßgebliche Werke des klassischen deutschen Musikkansons. Dies forderte einen Eklat geradezu heraus: Josef Schrattenholz, der über das Musikfest für die *Neue Zeitschrift für Musik* berichtete, begriff darin eine verwerfliche Menage und beschwerte sich mit strengen Worten. »Dumas *père* und Shakespeare Arm in Arm! Eine Geschmacklosigkeit von bemerkenswerther Größe!« Die Zusammenstellung, hier allegorisiert als Verbrüderung des hochkultivierten englischen Theaterdichters mit Alexandre Dumas, dem populären Vorreiter des französischen Unterhaltungsromans,<sup>392</sup> konnte Schrattenholz nur als mutwillige Beschmutzung des musikalischen Kanons (→ 8.1) werten.<sup>393</sup> Ferdinand Hiller – offenbar kannte er seine Kritiker nur zu gut – hatte dies jedoch antizipiert und reflektierte in seinem Programmhefttext ausführlich über die Zusammenstellung.<sup>394</sup>

Aus der heutigen Perspektive erscheint die Zusammenstellung klug, wenn man die musikgeschichtliche Bedeutung der drei Werke für ihre jeweilige Gattung betrachtet: Mozarts *Zauberflöte*, Beethovens *Neunte Symphonie*, Verdis *Messa da Requiem*. In bemerkenswerter Weitsicht wurden hier drei Werke zusammengestellt, die ihre jeweilige Gattung in höchstem Maße auf die Probe stellten und an ihre Grenzen führten.

Weitere Doppelprogramme, zu denen jedoch keine Beurteilung überliefert ist, wurden in Hamburg, Frankfurt und Königsberg aufgeführt. Diese drei Fälle geben einen Aufschluss darüber, wie sich die jeweiligen Veranstalter selbst verorteten: Das Stadt-Theater in Hamburg gab im Anschluss die Opéra comique *Joseph in Egypten* von Étienne-Nicolas Méhul, im Museumsconcert in Frankfurt folgte die 4. Symphonie von Robert

391) Verdi dirigierte die *Messa da Requiem*, während Ferdinand Hiller die anderen Werke übernahm; vgl. HILLER 1877.

392) Alexandre Dumas der Ältere (1802–1870), bekannt als Autor historischer Abenteuerromane wie *Die drei Musketiere* (1844) und *Der Graf von Monte Cristo* (1845/46).

393) Ohnehin war Josef Schrattenholz der Meinung, dass man sich besser an die alte Musik halten solle: »Wir besitzen in den Werken eines Bach, von den älteren eines Palestrina, Astorga, Durante und den glücklichen Nachfolgern ganz zu schweigen, einen so unendlichen und werthvollen Schatz geistlicher Musik, daß wir Jahrzehnte lang davon zehren können, ohne ihn nur zum kleinsten Theile erschöpft zu haben.« NZfM, 1877, Extra-Beilage.

394) Vgl. HILLER 1877.

Schumann und in Königsberg ließ die musikalische Akademie das Oratorium *Das verlorene Paradies* von Anton Rubinstein hören – also drei unterschiedliche Fälle, die genau die drei unterschiedlichen Produktionsträger und deren typisches Repertoire (→ 7.3.1) repräsentieren.

#### 7.4.4 Arrangements

Aufführungen von Arrangements der *Messa da Requiem* im deutschsprachigen Raum sind lediglich für einzelne Teile überliefert (→ 7.4.5). Im Ausland hingegen fanden auch Gesamtauführungen des Werkes in arrangierten Fassungen statt: So wurde in New York – noch vor der orchestralen Erstaufführung – eine Version für Orgel und Chor aufgeführt.<sup>395</sup> In der deutschsprachigen Presse fand dies jedoch keine Erwähnung.

Arrangements waren allerdings nur rechtens, wenn sie von Verdi persönlich autorisiert worden bzw. bei seinem Verleger Ricordi erschienen waren. So war Verdi außerordentlich verärgert, dass man im Sommer 1874 in Ferrara ein Arrangement mit Blaskapelle aufgeführt hatte,<sup>396</sup> und eine Aufführung mit vier Klavieren, die in Bologna stattfinden sollte, ließ Verdi polizeilich unterbinden.<sup>397</sup> Der in Italien publizierte und nachfolgend auch in der *Neuen Freien Presse* (Wien) wiedergegebene Brief an Tito Ricordi offenbarte Verdis Selbstverständnis im Hinblick auf den persönlichen schöpferischen Wert seiner Komposition:

[...] der Ausdruck und die Färbung könnten nimmermehr dem entsprechen, was mir vorschwebte, der Geist wäre nicht mehr der meinige! Ich weiß nicht, ob das Gesetz zur Bestrafung solcher Sacrilegien gelangen kann; ist dies möglich, so rufe dessen vollste Strenge an. Dies ist nicht blos sein eigenes Interesse zu vertreten, sondern auch den Ruf der Autoren zu schützen und die Würde der Kunst aufrechtzuerhalten.<sup>398</sup>

Dies stand im Gegensatz zu dem im deutschsprachigen Raum teils verbreiteten Eindruck von Verdi als Komponist, der seine Werke zwar raffiniert, aber ohne nennenswerten persönlichen Ausdruck komponierte. Ricordi brachte nachfolgend autorisierte Arrangements heraus,<sup>399</sup> die prinzipiell Aufführungen in kleinerem, weniger kostenintensiven Rahmen ermöglichten und auch im deutschsprachigen Raum – wohl aber ohne nennenswerten Erfolg – vermarktet wurden.

395) Vgl. *New York Times*, 23.10.1874; möglicherweise bediente sich der Organist des Klavierauszuges, der bereits 1874 veröffentlicht worden war; siehe MESSA DA REQUIEM/SALADINO 1874.

396) Vgl. *Neue Freie Presse* (Wien), 22.08.1874.

397) Vgl. *Deutsche Zeitung* (Wien), 24.09.1874.

398) *Neue Freie Presse* (Wien), 22.08.1874.

399) 1875 erschien beispielsweise ein Arrangement für Chor und Orgel von Alfred Lebeau; siehe MESSA DA REQUIEM/LEBEAU 1875.

### 7.4.5 Auszüge

Programme, in denen nur Teile der *Messa da Requiem* gespielt wurden, sind nur vereinzelt überliefert; allerdings ist zu vermuten, dass Aufführungen von Auszügen deutlich häufiger stattfanden, als dies dokumentiert ist. Oft handelte es sich dabei um »Lieblingsnummern« des Publikums wie beispielsweise das *Agnus Dei* (→ 8.4.3). Hier werden zwei voneinander sehr verschiedene Beispiele vorgestellt: Eine Aufführung im Rahmen eines Trauergottesdienstes, und eine Aufführung im Rahmen einer Abendunterhaltung.

Im ersten Fall wurden arrangierte Teile der *Messa da Requiem* im musikalischen Programm eines Trauergottesdienstes für Altkaiser Ferdinand I. (→ 7.1.2) in der Wiener Salvatorkirche dargeboten.<sup>400</sup> Dort erklang am Freitag, den 9. Juli, die Trauermotette »Ewige Ruhe« für Chor und Orgel von Paul Richter und aus der *Messa da Requiem* die Nummern *Liber scriptus*, *Recordare*, *Confutatis* und *Libera me*, sowie eine Orgelbearbeitung des *Agnus Dei*, in dem bereits genannten Arrangement für Chor und Orgel von Alfred Lebeau.<sup>401</sup> Hier wurden tatsächlich Teile des Werkes im liturgischen Kontext verwendet – der einzige nachweisbare Fall –, während gerade erst vor zwei Wochen, zuletzt am 23. Juni, die *Messa da Requiem*, vollkommen aliturgisch, im Opernhaus gespielt worden war. Eine bemerkenswerte Transformation des Werkes, moduliert durch ein zweckdienliches Arrangement.

Im zweiten Fall fand am 9. März 1876 im Berliner Kronprinzenpalais eine Abendunterhaltung mit einem bunten musikalischen Programm statt.<sup>402</sup> Dargeboten wurden Werke internationaler Komponisten, an erster Stelle das *Libera me* und das *Agnus Dei* aus der *Messa da Requiem* – noch vor der Berliner Erstaufführung des gesamten Werkes am 15. April. Es folgte Klaviermusik von Scarlatti, Chopin und Liszt, Lieder von Gounod, Violinmusik von Miska Hauser, Opernarien von Mozart und Rossini, Harfenmusik von Felix Godefroid, volkstümliche Lieder von Pierre-Jean Garat u. a., schließlich eine Violinfantasie von Sigismond Thalberg und zum Abschluss zwei Lieder von Massenet und Sebastian de Yradier. Ein ausgesprochen vielfältiges, fast exotisches Programm, in dem die Auszüge aus der *Messa da Requiem* thematisch zunächst wie Fremdkörper erscheinen mögen. Insgesamt folgte das Programm dennoch einer erkennbaren Dramaturgie: Am Anfang standen mehrheitlich besinnliche Stücke, während gegen Ende hin vorwiegend volkstümliche, unterhaltsame Nummern geboten wurden. Möglicherweise dienten die Auszüge der Bewerbung der sehr bald stattfindenden Gesamtaufführung der *Messa da Requiem*; die Sopranistin Lilli Lehmann und der Tenor Heinrich Ernst sollten in der

400) *Neue Freie Presse* (Wien), 07.07.1875.

401) Vgl. MESSA DA REQUIEM/LEBEAU 1875.

402) *Berliner Börsen-Zeitung*, 11.03.1876.



folgenden Woche auch bei der Berliner Erstaufführung mitwirken. Verdis Musik rückt hier aber auch in den Kontext von Unterhaltungsmusik: möglicherweise ein Hinweis auf die Bewertung der Ernsthaftigkeit der Komposition – und der bevorstehenden Aufführung.

## 7.5 Inszenierung

Bereits die Entscheidung, welche Kostüme, welches Bühnenbild und welche Orchester-aufstellung bei einer Aufführung zum Einsatz kommen, ist ein Akt der Musikrezeption (→ 2.1.2). In der Darbietungsform – noch bevor musikalische Entscheidungen zum Tragen kommen – spiegeln sich bereits Facetten des Verständnisses eines Werkes. Selbst die vom Komponisten persönlich geleitete Aufführung unterliegt diesen Bedingungen. Ebenso beeinflusst der Raum, in dem eine Aufführung stattfindet, maßgeblich den akustischen und szenischen Eindruck und zeichnet damit einige Linien der Rezeption vor. Darüber hinaus ist die Konzeption einer Veranstaltung bereits ein Akt der Rezeption für sich.

Deshalb wird im Folgenden der Blick auf Aspekte gerichtet, die bei einer musikalischen Analyse normalerweise nicht in Betracht gezogen werden können, in Konzertrezensionen aber durchaus eine Rolle spielten: Raum, Ausstattung, Aufstellung, Noten, Sprache und Arrangements. All diese Mittel der Inszenierung heben bestimmte Aspekte des Werkes hervor, die bereits auf inhaltliche Kernthemen abzielen, und schaffen so Vorbedingungen für die Rezeption. Es bleibt anzumerken, dass die Quellendichte in dieser Hinsicht zwar nicht flächendeckend, aber immerhin ausreichend für einen konsistenten Eindruck ist.

### 7.5.1 Ort

Im Folgenden wird betrachtet, inwieweit der Aufführungsort – in Abgrenzung zur Trägerschaft (→ 7.3.1) – von der Kritik thematisiert wurde. Auffallend ist zunächst, dass Aufführungen in Kirchenräumen nur sehr vereinzelt – nachweislich nur in Heilbronn und in St. Gallen – stattfanden. Die Heilbronner Kirche St. Kilian wurde üblicherweise für Konzertproduktionen genutzt;<sup>403</sup> ähnlich verhielt es sich in der St. Laurenzenkirche in St. Gallen, die bis heute auch ein Versammlungsraum ist. Insgesamt dominierten in der Aufführungsgeschichte die Bühnen der Theater- und Opernhäuser, teilweise auch die Konzert- oder Vereinshäuser unabhängiger musikalischer Vereinigungen. Eduard Hanslick beschrieb treffend, wie sich der Ort für konzertante Kirchenmusik von den Kirchenhäusern in die Konzertsäle verschob:

Haydn und Mozart kam es niemals in den Sinn, daß ihre Messen anderswo als im Gotteshause aufzuführen seien. Sie schrieben ihre Kirchenmusik für den Gebrauch der Kirche. [...] wie Beethoven's Festmesse, haben auch die leicht aufzuzählenden Kirchen-

---

403) Vgl. WUNDER 1919, S. 106f.

Compositionen, welche wir von namhaften modernen Meistern besitzen, ihre Heimat im Concertsaal gefunden [...]. Auf zwanzig Concert-Produktionen dieser Werke kommt vielleicht Eine [sic] Kirchnaufführung, und diese gilt dann ausdrücklich als Concert in der Kirche, das sich zunächst an die Musikfreunde wendet, nicht an die Beter.<sup>404</sup>

Eine Wiener Satire aus dem Juni 1875 mit dem Titel »Musikalische Verwirrungen« (Abb. 21) thematisierte sehr treffend die Verschiebung der räumlichen Zuständigkeiten in der Musikproduktion. Es wird deutlich, dass es dabei nicht nur um Kirchenmusik in der Oper, sondern auch um Opernmusik in der Kirche ging (die dort gemeinten Personen Gustav Walter, Bertha Ehnn und Ernestina Gindele sind bekannte Wiener Sänger). Der Diskurs um die Vermischung von Kirchenmusik und Opernmusik – bei der die Kirche als Organisation belanglos war, aber entscheidende ästhetische Referenzpunkte lieferte – wurde somit bereits im Hinblick auf den Veranstaltungsort thematisiert.

Dass die Verschiebung der Zuständigkeiten sehr unterschiedlich bewertet werden konnte, zeigen mehrere musikkritische Kommentare. Besonders scharf äußerte sich das konservative *Grazer Volksblatt*, das sich nicht nur aufgrund stilistischer Vorbehalte grundsätzlich gegen eine Aufführung der *Messa da Requiem* in einer Kirche, also im liturgischen Kontext verwahrte:

Sollte das Requiem später je einmal in einer Kirche aufgeführt werden, so erbarmet uns der Priester, der den Statisten abgibt, und macht jeden Gläubigen der Gedanke traurig, daß die allerheiligste Handlung dazu Gelegenheit bieten muß, um Opernmusik zu Gehör zu bringen.<sup>405</sup>

Die *Neue Freie Presse* reagierte darauf umgehend mit einem zynischen Hinweis auf die repräsentative Funktion, die Kirchen- und Opernmusik historisch gesehen miteinander verband (→ 8.4.2):

Wir denken, die Kirche hat schon mehr vertragen, als den Verlust einer musikalischen Primeur. Allerdings sollte die Bühne gegen die Kirche, welche in pompösen Aufzügen und effectvoller Inszenierung seit jeher Mustergültiges geleistet hat, dankbarer sein.<sup>406</sup>

Hingegen konnte Eduard Schelle (Wien) eine Aufführung der *Messa da Requiem* am Allerseelentag in der Wiener Hofoper durchaus befürworten, da Opernhaus und Trauertag zusammen den idealen Kontext für das Werk lieferten:

Es entspricht auch der Bedeutung dieser Tage ein Requiem ungleich besser als eine Oper, und die Schöpfung Verdi's eignet sich schon deßhalb vorzüglich für derartige Zwecke, weil die Composition bei dem mehr oder weniger theatralischen Charakter der Musik sich mit den Räumen eines Theaters ganz wohl verträgt.<sup>407</sup>

404) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875b.

405) *Grazer Volksblatt*, 08.06.1875.

406) *Neue Freie Presse* (Wien), 09.06.1875b.

407) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 03.11.1875.

## Musikalische Verwirrungen.



- Was gibl's denn heute im **Opernhause**?  
 — Ein **Requiem**.



- Was gibl's denn heute in der **Michaeler-Kirche**?  
 — Es singen dort der **Walter**, die **Chun** und  
 die **Gindese**.

Abbildung 21: Karikatur aus dem *Kikeriki* (Wien)<sup>408</sup>

408) *Kikeriki* (Wien), 17. Juni 1875.

Der *Tagesbote* (Brünn) wies zudem darauf hin, man habe die *Messa da Requiem* zwar »meist nur in Konzertsälen zur Aufführung gebracht, wer aber glauben wollte, sie passe nicht auch in die Kirche, der täuscht sich gewaltig«,<sup>409</sup> und die *Allgemeine musikalische Zeitung* befand sogar, es sei »nicht der Concertsaal, sondern recht eigentlich die Kirche der geeignete Ort für die Aufführung dieses Werkes«. <sup>410</sup> Hier ging das Interesse in Richtung einer ganzheitlichen ästhetischen Erfahrung – der Begriff »Gesamtkunstwerk« drängt sich auf –, bei dem Raum, Stil und Kontext in einem Bedingungsgefüge stehen. Dies wird von besonderer Bedeutung für die folgenden Untersuchungen zur Szenerie sein.

### 7.5.2 Szenerie: Bühnenbild, Dekoration und Kleidung

Verdis *Messa da Requiem* steht ohne Frage auf der Schwelle zur szenischen Musik. In jüngster Zeit erfuhr sie mitunter choreografierte Aufführungen, so etwa durch Phyllida Lloyd an der English National Opera in London (2000), durch Achim Freyer an der Deutschen Oper Berlin (2001), durch Daniele Finzi Pasca am Mariinsky Theater (2012) und zuletzt durch Christian Spuck an der Oper Zürich (2016). Aus mehreren Hinweisen aus den Jahren der Erstaufführungen auf Bühnenbilder und Kostüme erwuchs die Frage nach ähnlichen Experimenten in der damaligen Zeit. Derlei ist nicht überliefert, jedoch war man an mehreren Orten durch suggestive Bühnenbilder nicht weit davon entfernt.

#### a) Imagination

Die Diskussion um die szenischen Qualitäten der *Messa da Requiem* drehte sich auch in der Zeit der Erstaufführungen nicht nur um musikalische Faktoren. August Guckeisen (Köln) befand, manche von den Effekten »erfordern geradezu scenischen Apparat, um zu ihrer beabsichtigten Wirkung zu gelangen«, denn sie streiften sonst »hart an der Grenze des Lächerlichen, weil nicht in Harmonie mit der Umgebung«. <sup>411</sup> Auch Ludwig Hartmann (Dresden) kritisierte, »so taktvoll die gleiche Kleidung des Chores bestimmt war, sollte man vorn statt der fröhlichen grün-weißen Draperien, doch lieber schwarz angebracht haben.« <sup>412</sup> Diese Zitate bezeugen, dass das Zusammenspiel von Szenerie und musikalischer Darbietung für die Rezeption des Werkes mit seinem hybriden Charakter aus Kirchen- und Opernstil durchaus von Relevanz war. Da man aber weitgehend auf Bühnenbilder verzichtete, fiel eine besondere Funktion der szenischen Imagination zu. So führte August Guckeisen an anderer Stelle aus:

Und dann denke man sich die nöthige Scenerie dazu: die schwarz behangene Kirche, die brennenden Wachskerzen, die Menge der Ministranten und Leidtragenden, und auf diesem Hintergrunde male sich die Phantasie das dramatische Leben: die Bilder des jüngsten

409) »C. W.«, *Tagesbote aus Mähren und Schlesien* (Brünn), 30.12.1875.

410) AmZ, 15.03.1876.

411) August Guckeisen, MWbl, 10.03.1876.

412) Ludwig Hartmann, *Dresdner Nachrichten*, 10.01.1876.

Gerichtes, die Wohnung der Seligen, den Ort der Verdammten – dann erst erhält die Musik ihre richtige Beleuchtung und dann darf sie auch ihres Sieges über den Zuhörer gewiß sein.<sup>413</sup>

Die musikalische Wirkung beim Hörer konnte somit verstärkt werden, wenn zusätzlich Bilder aus dem Kontext des Werkes assoziiert wurden. Dies verdeutlicht auch die Rezension von Wilhelm Frey (Wien), die mit der phantastischen Beschreibung einer Kirchenszene eingeleitet wird:

Der hohe und weite Marmorsaal ist erleuchtet, mit tausend und tausend Kerzen erleuchtet und die unzähligen heiteren Lichter brechen sich in tanzenden Linien an den kunstvoll gemeißelten Wänden und an der mit den anmuthigsten Kinderfiguren und Ornamenten geschmückten Decke und vervielfältigen ihren Schein in den mächtigen Spiegeln von Silber und Krystall. Und in der Mitte dieses märchenhaft blendenden Raumes, zu dessen Ausschmückung sich die Meister vieler Künste neidlos und im holden Wettstreit die kunstgeübten Hände gereicht, erhebt sich ein Lager, aus kostbarer Seide und kostbarem Sammt errichtet[,] dessen Farben und Arabeskenschmuck in strengster Harmonie mit der Umgebung stimmt und auf dem prächtigen Lager des von Wohlgerüchen aller Art erfüllten Saales ruht ein Mann, der mit dem Dasein abgeschlossen und seine Augen auf ewig geschlossen hat.<sup>414</sup>

Imaginationen von Musik und Raum wirkten hier auf das Engste zusammen und scheinen geradezu eine Bedingung der ästhetischen Erfahrung zu sein. Dies wurde allerdings auch kritisch gesehen. Der Wiener Rezensent und Hofrat Johann Georg Wörz (alias Florestan) entwarf eine sarkastische Vision einer ästhetischen Vereinigung von Oper und Kirche:

Manche glauben wohl, es wäre nicht so viel Absonderliches daran, wenn auf dem Theater, wo sich ja doch bekanntlich bereits das Requiem in Gounod's »Faust« u. dgl. eingebürgert hat, nun einmal eine complete Todtenmesse mit allen dazu gehörigen »Decorationen« zur Aufführung käme. Die Bühne stellt dann natürlich einen gothischen Dom dar, in dessen Mitte sich ein Castrum doloris, von brennenden Fackeln umgeben, erhebt; zur rechten und zur linken Seite ist der Sängerchor postirt, die Damen tragen die schon von Paris her signalisirten weißen Kleider mit schwarzen Schleiern, die Orchestermitglieder jedoch und der Dirigent nehmen die ihnen bei jeder Opernvorstellung zugewiesenen Plätze ein. Es fehlt dann nur noch die Clerisei in ihrem Ornate, um die Allianz der Kirchenmusik mit dem Theater »auf's Würdigste« in Scene zu setzen. Leider sind die auf solches Komödienspiel gerichteten Hoffnungen schwärmerischer Schöngelster bei uns nicht in Erfüllung gegangen [...]<sup>415</sup>

Anders als Wilhelm Frey, der eine romantische Idealvorstellung bediente, zielte Johann Georg Wörz auf die reale Kirche ab. Die hier durchscheinende antiklerikale Haltung äußerte sich auch im protestantischen Norden, dort allerdings mehr im Sinne einer Außenwahrnehmung des Katholizismus, der auf historisch tradierte Zusammenhänge

413) August Guckeisen, *Kölnische Zeitung*, 12.12.1875.

414) Wilhelm Frey, *Neues Wiener Tagblatt*, 12.06.1875.

415) Johann Georg Wörz, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 13.06.1875.

zwischen Sakral- und Bühnenräumen anspielt,<sup>416</sup> z. B. bezeichnete Adolf Lindgren (Stockholm) den katholischen Gottesdienst in seiner Rezension pauschal als »ausgedehntes Drama oder Mirakelspiel«. <sup>417</sup>

## b) Bühnenbilder

Abbildungen von Bühnenbildern konnten im Rahmen der Recherchen nicht gefunden werden, obwohl es durchaus möglich ist, dass in Stadtarchiven z. B. noch Skizzenblätter oder Tuschzeichnungen existieren. Insofern greift die Untersuchung hier lediglich auf die wenigen, meist lapidaren Beschreibungen zurück.

Als szenisches Vorbild für die Bühnendekoration war dem Anschein nach die Erstaufführung in Mailand maßgeblich: In Venedig wurde als Bühnenbild »das Innere einer gotischen Kirche« von dem dortigen Bühnenbildner eigens eingerichtet.<sup>418</sup> In Hamburg wurde als Bühnenbild »das Innere einer katholischen Kirche« gewählt, die Zeitungen sprachen hier von einem »szenischen Arrangement«, was als stehendes Bühnenbild zu verstehen ist; eine während der Aufführung wechselnde Szenerie gab es dort den Quellen zufolge nicht.<sup>419</sup> Ob auch bei anderen Aufführungen Bühnenbilder zum Einsatz kamen, ist nicht dokumentiert.

Von Bedeutung sind hier die deskriptiv gebrauchten Ausdrücke »gotisch« und »katholisch«. Die Gotik<sup>420</sup> – aus heutiger Sicht eine gesamteuropäische Kunstepoche – wurde im 19. Jahrhundert intensiv rezipiert und sowohl von Italien als auch von Deutschland<sup>421</sup> nationalistisch vereinnahmt. Zahlreiche italienische Kirchen erhielten neue Fassaden im regionalen gotischen bzw. neogotischen Stil, darunter z. B. in Florenz die Kirchen Santa Croce (1853–1863) und Santa Maria del Fiore (1871–1887) und in Mailand die Uraufführungskirche San Marco (1871). Das »katholische« hingegen verwies aber möglicherweise ebenfalls auf die Gotik, da dies der zeittypische Referenzstil war, durch den der Katholizismus geradezu romantisiert wurde. Insofern deutet vieles darauf hin, dass Bühnenbilder zur *Messa da Requiem* einen Versuch darstellten, die landläufige Vorstellung eines mittelalterlichen Katholizismus szenisch wiederzubeleben.<sup>422</sup>

416) Siehe dazu z. B. BROSSETTE 2002.

417) Adolf Lindgren, AmZ, 24.10.1877.

418) *Neue Freie Presse* (Wien), 15.07.1875. Kreuzer wies darauf hin, dass der Bühnenbildner Pietro Bertoja zunächst eine Ausgestaltung in italienisch-byzantinischem Stil intendiert hatte, die aber aus Platzgründen verworfen wurde; vgl. KREUZER 2005, S. 425, Anm. 112.

419) Vgl. *Berliner Tageblatt*, 11.01.1876.

420) Im 18. Jahrhundert noch negativ besetzt, wandelte sich »Gotik« im 19. Jahrhundert im Zuge der Abgrenzung vom Klassizismus und der Mittelalterbegeisterung zu einer positiv konnotierten Kategorie; vgl. NIEHR 2001, S. 862–864.

421) 1861 empfahl das »Eisenacher Regulativ«, das bis in die 1890er Gültigkeit besaß, den »sogenannten germanischen (gotischen) Styl« für protestantische Kirchenbauten; vgl. HERBST 1992, S. 209.

422) Zur Aufführungspraxis von Verdis geistlichen Werken im italienischen »revivalism«, insbesondere am Beispiel der *Messa da Requiem*, siehe BASINI 2003, S. 1–43.

### c) Kleidung

Auch hinsichtlich der Konzertkleidung orientierte man sich teilweise an der Uraufführung in Mailand (→ 7.1.1). Bei den von Verdi geleiteten Aufführungen in Wien trugen die Choristinnen weiße Kleider mit schwarzen Schleiern, während die Choristen und Solisten ganz in Schwarz gekleidet waren.<sup>423</sup> Diese Bekleidung wurde auch in Dresden und Berlin aufgegriffen; in Hamburg trugen die Damen außerdem weiße Kamelien im Haar.<sup>424</sup> Zur Kostümierung in anderen Konzerten sind jedoch keine Kommentare überliefert, weshalb anzunehmen ist, dass die dort übliche Konzertkleidung verwendet wurde.

Die Referenten waren sich weitgehend darüber einig, dass die schwarzen Schleier dem »Charakter der Todtenmesse«<sup>425</sup> entsprachen, ja sogar »trefflich zu der ernsten Haltung des Werkes paßten« und auch »zu den weißen Kleidern malerisch wirkten«.<sup>426</sup> Die Kleidung trug also zum Eindruck der Authentizität bei. Lediglich in einem Fall wurde belächelt, dass sie einen »etwas theatralischen aber doch günstigen Eindruck«<sup>427</sup> machten, und das Wiener Satireblatt *Die Bombe* ergriff die Gelegenheit, die Inszenierung genüsslich zu parodieren:

Bei der nächsten Reprise des Verdi'schen Requiems wird, um den feierlich düstern Eindruck zu verstärken, außer den schwarzgeränderten Mullkleidern der Choristinnen noch folgender Apparat zur Verwendung kommen: Anstatt des Gefrorenen wird in den Pausen schwarzer Kaffee von echten Mohren servirt. Die Trommeln und Pauken durchwegs mit Flor überzogen. In Logen und Parterre werden zwischen die Kreuze des uniformierten Publicums ausgemusterte Ballerinen vertheilt, übertünchte Gräber, um an die Vergänglichkeit alles Irdischen zu mahnen. Statt der Journalistik werden Mitglieder der Leichenbestattungsgesellschaft »Concordia« eingeladen, die Pflicht der Kritik zu üben. Um aber die Stimmung nicht gar durch zerstreuende Eindrücke abzuschwächen, bleibt der Theatersaal während des ganzen Abends unbeleuchtet.<sup>428</sup>

### 7.5.3 Aufstellung

An einigen Aufführungsorten wurde mit einer neuartigen Aufstellung experimentiert, die zuvor von Verdi selbst in Mailand, Paris und auch in Wien<sup>429</sup> eingeführt worden war.<sup>430</sup> Diese »amphitheatralische«<sup>431</sup> Aufstellung mit geteiltem Chor und Orchester wurde in

423) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 13.06.1875.

424) *Berliner Tageblatt*, 11.01.1876. – Die Kamelie (*camellia japonica*) wurde aus Ostasien importiert und war in den 1870ern sehr populär; vgl. MEYERS 1886, »Camellia«, Bd. 3, S. 754f. Ihre kulturgeschichtliche Rolle kam u. a. in Alexandre Dumas' Roman *La dame aux camélias* (1848) und Giuseppe Verdis darauf basierender Oper *La traviata* (1853) zum Ausdruck.

425) *Berliner Tageblatt*, 11.01.1876.

426) Richard Ferdinand Wüerst, *National-Zeitung* (Berlin), 22.01.1876.

427) NZfM, 25.06.1875<sup>a</sup>.

428) *Die Bombe* (Wien), 13.06.1875<sup>b</sup>.

429) Vgl. NZfM, 25.06.1875<sup>a</sup>.

430) Verdi beschrieb die Aufstellung in einem Brief an Ricordi; vgl. MESSA DA REQUIEM 1990, S. lxiv.

431) Richard Ferdinand Wüerst, *National-Zeitung* (Berlin), 22.01.1876.

Dresden, möglicherweise auch in Hamburg und Berlin<sup>432</sup> verwendet. Ferdinand Gleich (Dresden) beschrieb den Aufbau und die akustischen Vorzüge dieser Aufstellung am genauesten:

Das Orchester nahm auf mäßig aufsteigendem Podium die ganze linke Seite der Bühne ein. Rechts waren die Damen des Chors, hinter ihnen auf ziemlich steilem Podium die männlichen Chorsänger und hinter ihnen wieder in beträchtlicher Höhe die Schlaginstrumente und die Trompeten des *Dies irae*. Die vier Solisten hatten ihre Plätze ganz vorn in der Mitte, der Dirigent seitwärts rechts unmittelbar vor dem weiblichen Chor. [...] Dem Auge erscheint diese Ordnung sehr unsymmetrisch, aber da im Concert das Ohr dem Auge voran steht (wenigstens voran stehen sollte), so ist diese Aufstellung der sonst gebräuchlichen weit vorzuziehen, denn die Klangwirkung ist dadurch höchst wesentlich gefördert.<sup>433</sup>

Auch Ludwig Hartmann (Dresden) bestätigte die »sehr gute Klangwirkung« dieser Aufstellung und verwies auf die irritierende visuelle Asymmetrie.<sup>434</sup> Inwieweit dies die Beurteilung des Werkes beeinflusste, ist kaum nachvollziehbar; jedoch zeigt es, dass die künstlerische Leitung an verschiedenen Orten dem Experiment einer Aufstellung nach Verdis Vorbild durchaus geneigt war.

#### 7.5.4 Notenumschläge

Auf dem Titelblatt des italienischen Klavierauszuges der *Messa da Requiem* (Abb. 22, links) finden sich zahlreiche gotische Stilelemente. Eine blonde Engelsfigur in einem gotisch stilisierten Turmfenster, ausgestattet mit einem Schriftband »lux aeterna luceat eis« (Ewiges Licht leuchte ihnen, o Herr), dominiert einen von floralem Dekor überbordenden Rahmen, der die in Rot, Schwarz und Gold ausgeführten Schriftzüge in unzialartigen Lettern, typisch für die Verdi-Ausgaben von Ricordi, einfasst. Die Gestaltung verweist auf den Stil frühmittelalterlicher Buchmalerei und Schriftkunst. In der Partitur selbst sind Überschriften und sämtliche Majuskeln der Textzeilen in der Art einer Federkielschrift gestaltet; den Text mit italienischer Übersetzung zieren quadratische Initialen.

In der deutschen Ausgabe der Partitur dominiert hingegen der große schwarze Schriftzug »Requiem«, der in einer strengeren, gotisierten Frakturschrift wiedergegeben ist (Abb. 22, rechts). Erst danach fällt der Blick auf die runderen Lettern, die Komponist und Widmungsträger wiedergeben und der Schrift der italienischen Ausgabe ähnlich sind. Auch das deutsche Textbuch trägt Frakturlettern auf dem Titelblatt. Die deutschen Ausgaben sind insofern mit einem für die deutsche Typographie typischen Schriftbild versehen. Dies weckte möglicherweise Ansprüche an die Ästhetik des Inhalts.

432) Friedrich Hieronymus Truhn, *Berliner Tageblatt*, 16.04.1876.

433) Ferdinand Gleich, *NZfM*, 11.02.1876.

434) Ludwig Hartmann, *Dresdner Nachrichten*, 10.01.1876.





Abbildung 22: Titelblätter des italienischen und des deutschen Klavierauszugs

### 7.5.5 Sprachen

Hinsichtlich der Sprache der *Messa da Requiem* stellen sich einige Fragen, die vor allem die Verständlichkeit des Textes und das Zusammenwirken von Musik und Text betreffen. Das Werk wurde fast ausschließlich in lateinischer Sprache aufgeführt, also in einer Sprache, die nur dem gebildeten Zuhörer zugänglich war. Dass das Verständnis des lateinischen Requiem-Textes in der Tat nicht in allen Publikumsschichten gegeben war, offenbart ein Kurzdialog aus dem Wiener Satireblatt *Der Floh*.

- Du, Josef, Du hast ja Latein g'lernt. Was heißt denn das »Dies irae«?
- Da steht's ja am Theaterzettel: Dies irae (Soli und Chor).<sup>435</sup>

Auch aus einem mehrfach publizierten, anonymen Brief einer Schauspielerin, der über die Wiener Aufführungen der *Messa da Requiem* berichtet, geht hervor, dass Lateinkenntnisse keine Selbstverständlichkeit waren.<sup>436</sup> Zum einen spiegelt sich daran, dass insbesondere den Frauen der Zugang zu höherer Bildung weitgehend verwehrt blieb: An Universitäten wurden sie in Österreich erst 1877, im Deutschen Reich sogar erst 1893 zugelassen. Zum

435) *Der Floh* (Wien), 13.06.1875<sup>d</sup>.

436) »Von dem wunderschönen Requiem habe ich nach zweimaligem Anhören gleich die herrlichsten Stellen auswendig gewußt, ohne lateinischen Text natürlich. Es hat mir immer sehr gut gefallen, daß in der Kirche nur der Herr Pfarrer und der liebe Gott Lateinisch wissen, und wie sich die andächtigen Menschen darauf verlassen, daß die Beiden schon das Rechte treffen werden.« – *Nene Freie Presse* (Wien), 29.06.1875.

anderen wird hier auch eine einstige Schwäche im Schulsystem reflektiert: In Österreich waren lediglich Gymnasialabsolventen in Latein gut ausgebildet,<sup>437</sup> während alle anderen in dieser Hinsicht auf der Strecke blieben. Erst mit der Reform (1848–1853) änderte sich dies für die jüngere Generation.<sup>438</sup> Zudem unterscheiden sich Kirchenlatein und klassisches Latein maßgeblich voneinander. Selbst in katholischen Regionen, wo eine gewisse Grundkenntnis der liturgischen Texte vorausgesetzt werden darf, ist nicht ohne Weiteres davon auszugehen, dass die durchschnittlichen Lateinkenntnisse des Publikums für ein Textverständnis ausreichen. So wurde etwa im Programmheft zum Niederrheinischen Musikfest 1877 eine silbengetreue Übersetzung abgedruckt,<sup>439</sup> und sogar in Mailand verkaufte man Textbücher mit italienischer Übersetzung.<sup>440</sup> Die Übertragung der Kirchentexte galt allerdings als besondere Herausforderung.<sup>441</sup>

In Wien wurde sogar das Experiment unternommen, die *Messa da Requiem* in deutscher Sprache aufzuführen. Nach ihren Erstaufführungen unter Verdi wurde sie ab 1875 regelmäßig an den Allerheiligen- und Allerseelentagen gespielt. Die deutsche Übersetzung war zusammen mit dem lateinischen Originaltext in den von Ricordi herausgegebenen Klavierauszügen bereits den Noten unterlegt.<sup>442</sup> Die Kritik war allerdings mit der Übersetzung von Martin Roeder<sup>443</sup> wenig einverstanden. Ludwig Hartmann (Dresden) beklagte sich über die »jämmerlichen Worte«.<sup>444</sup> Ferdinand Gumbert (Berlin), der selbst als Opernübersetzer tätig war,<sup>445</sup> machte »in sprachlicher Hinsicht manche Sonderbarkeit« aus und hielt eine Aufführung in deutscher Sprache ohnehin generell für überflüssig, weshalb er lediglich einen Abdruck des Textes zur Verständnishilfe wünschte.<sup>446</sup> Das *Grazer Volksblatt* zeterte, »Thomas von Celano müßte sich im Grabe umkehren, wenn man an seiner Gruft solchen Galimathias<sup>447</sup> sänge« und mutmaßte, dass der Übersetzer Jude sei.<sup>448</sup>

437) Das in Österreich verbreitete Klassenlehrerprinzip brachte andere Mängel mit sich, wie Eduard Hanslick berichtete: »Einer meiner Professoren in den oberen Gymnasialklassen war ein vortrefflicher Lateiner, aber ein so schlechter Mathematiker, daß er keine halbwegs schwierige Gleichung auf der Tafel bis zu Ende führen konnte. Ein anderer, gut beschlagen in Geschichte und Geographie, schwankte so bedenklich im Griechischen, daß er sich über drei bis vier wohlgeübte Lesestücke nicht hinausgewagt hätte.« – Eduard Hanslick in *Aus meinem Leben*; zitiert nach STACHEL 2002, S. 3.

438) Vgl. STACHEL 2002.

439) HILLER 1877.

440) FAVA/BORRI 1874.

441) Insbesondere Übersetzungen der Sequenz wurden von der literarischen Kritik des 19. Jahrhunderts leidenschaftlich diskutiert. So findet sich beispielsweise in einer Wiener Rezension zu Johann Peter Silberts Textsammlung *Dom heiliger Sänger* (1820) ein Vergleich mit den Übertragungen von Schlegel, Fichte und Herder mit einer vollständigen Gegenüberstellung der Texte (und einem Hinweis auf Mozarts *Requiem*: »Dieser in der katholischen Kirche eingeführte Gesang ist auch durch Mozarts ergreifende Tondichtung bekannt«); vgl. *Literarischer Anzeiger* (Wien), 1822 (zwei Folgen).

442) Klavierauszug: MESSA DA REQUIEM/SALADINO 1875; Textbuch: ROEDER 1875.

443) Martin Roeder (1851–1895), u. a. Korrespondent der NBMz in Mailand; vgl. PORTER 1905.

444) Ludwig Hartmann, *Dresdner Nachrichten*, 10.01.1876.

445) Unter anderem übersetzte er Meyerbeers *L'Africaine*, die in 1865 Berlin ein großer Erfolg wurde.

446) Ferdinand Gumbert, NBMz, 20.04.1876.

447) Begriff aus dem Französischen, meint ungefähr »wirres Geschwätz«.

448) *Grazer Volksblatt*, 09.11.1875.

Somit blieb es klar bei Latein als bevorzugte Aufführungssprache, einerseits wohl aufgrund der Gewohnheit und der Qualität der Übersetzungen, andererseits aber auch, da Latein – eng assoziiert mit der römischen Kirche – sich am besten in den Gesamteindruck der Aufführungen einfügte und das ästhetische Erlebnis vergrößerte, selbst wenn das genaue Textverständnis beim Zuhörer nicht immer gegeben war.

### 7.5.6 Applausordnung

Die Erwartungshaltung der Rezeption spiegelt sich teilweise auch in Kommentaren zum Applaus wieder. Auffallend war, dass sich das Publikum anscheinend vor allem im Norden mit dem Beifall zunächst zurückhielt, dann aber aufgrund seiner Begeisterung doch applaudierte. In Berlin wurde entgegen der Sitte, »bei Werken religiösen Inhalts sich äußerer Beifallszeichen zu enthalten«, sowohl nach dem *Agnus Dei* und auch am Schluss des Werkes »lebhaft applaudirt«. <sup>449</sup> Auch der Referent der *Vossischen Zeitung* erinnerte an die Sitte, »in Aufführungen dieser Art nicht zu applaudiren« und verwies darauf, »daß in Norddeutschland scharf bestimmte religiöse und musikalische Grundsätze dem Erfolg des Verdi'schen Requiem entgegenstreben und das Publikum daran hindern, das Schöne und Wohlthuende, das dieses Werk in sich enthält, einfach in sich aufzunehmen und auf sich wirken zu lassen«. <sup>450</sup> Ähnliches geschah in Dresden, wo das Publikum zunächst »bestrebt war, dem kirchlichen Charakter der Musik entsprechend nicht zu applaudiren«, sich dann aber durch mehrere Nummern (*Rex tremendae*, *Lacrymosa* und *Hostias*) »zu lauten Beifallsstürmen« <sup>451</sup> hinreißen ließ, und zur Aufführung in Bremen hieß es: »nach dem raffinirten »dies irae« vergass sich unser kühles Publicum so weit, dass es stürmisch applaudirte«. <sup>452</sup> Diese Kommentare verdeutlichen, dass ein spontanes, durch Musik stimuliertes Beifallsbedürfnis zu unterdrücken war, da lauter Applaus oder gar Jubel als unangemessen galt. Dies gelang offenbar nicht immer, verdeutlicht aber umso klarer, dass die religiöse Sittlichkeit in diesen Regionen einer stärkeren gesellschaftlichen Kontrolle als in den katholischen Regionen unterlag.

Andernorts schien Applaus, auch in einem konzertanten Requiem, durchaus statthaft zu sein. Vor allem die Berichte zu den Wiener Aufführungen schilderten den stürmischen Applaus und den teilweise frenetischen Jubel, insbesondere als Verdi persönlich anwesend war; ähnliches war zuvor bereits von den italienischen Aufführungen gemeldet worden. Auch während der Salzburger Aufführungen wurde den Berichten zufolge außerordentlich begeistert applaudiert. In Köln verwarnten sich die Referenten allerdings gegenüber dem »Applaudiren in's Blaue hinein«, <sup>453</sup> das nach dem Empfinden der Referenten »nicht immer

449) »—n.«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

450) »G. G.«, *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung*, 19.04.1876.

451) Ludwig Hartmann, *Dresdner Nachrichten*, 10.01.1876.

452) August Spanuth, *MWbl*, 23.02.1877.

453) »O. K.«, *AdMz*, 03.03.1876<sup>a</sup>.

an den richtigen Stellen«<sup>454</sup> einsetzte. Hier ist Kritik am Laienpublikum zu erkennen: Im Kontext der Konzertkultur (anders als in der Oper) schien Applaus vielmehr den rational begründbaren Respekt eines Musikkenners auszudrücken als eine spontane, emotional bedingte Begeisterung des Publikums: letzteres solle »aus vernünftiger Ueberlegung hervorgehenden Beifall Platz machen, nur dann kann überhaupt von einem Zweck und Nutzen desselben die Rede sein«. <sup>455</sup>

---

---

454) NZfM, 01.01.1876.

455) »O. K.«, AdMz, 03.03.1876<sup>a</sup>.

## 8. Rezeptionsstrukturen

Die deutschsprachige Rezeption drehte sich vorrangig um die Vorstellungen von Opernmusik und Kirchenmusik sowie um die Frage nach deren prinzipieller Vereinbarkeit in einer Totenmesse. Was aber bedeuteten diese beiden – häufig polarisierten – Vorstellungen konkret für die *Messa da Requiem*? Handelte es sich um rein stilistische Maßgaben? Es war jedoch nicht die Kirche, sondern die bürgerliche Musikkritik, die einen normativen Musikstil einfordern konnte. Daher ist zu vermuten, dass die maßgeblichen ästhetischen Konzepte abstrakterer Art waren, die sich auf die Vorstellungen von Opern- und Kirchenmusik einfach übertragen ließen, aber nicht mit ihnen kongruierten. Im Folgenden werden daher die unterschiedlichen ästhetischen Konzepte, die in der deutschsprachigen Rezeption angewendet wurden, im Detail betrachtet und ihre Zusammenhänge untereinander beleuchtet.

Eine zentrale Dichotomie liegt dem Anschein nach im Gegensatz von Innerlichkeit und Äußerlichkeit. Dies ist eine These, der hier vorrangig nachgegangen wird: Es ist zu untersuchen, inwieweit andere Dichotomien und Kategorien (d. h. entweder negativ oder positiv konnotierte Begriffe, die aber keinen expliziten dichotomischen Gegenpart besitzen) darauf abgebildet wurden und wie sie semantisch im Verhältnis zueinander standen. Dazu gehören zunächst die aus der Musikhistoriographie bereits bekannten nationalen oder ethnischen Dichotomien (deutsch vs. italienisch, germanisch vs. romanisch), die allerdings nur sehr allgemein angewendet wurden, da sie musikalisch nicht ohne genauere Begründung verortet werden konnten. Das Gleiche gilt für die konfessionellen Kategorien, die im Deutschen Reich jedoch anders als in Österreich gelagert waren (protestantisch vs. katholisch bzw. klerikal vs. liberal) und neben denen auch jüdisch-liberale Positionen vertreten waren. Die ästhetischen Konzepte sind seltener dichotomisch wie z. B. Einheitlichkeit vs. Eklektizismus ausgeprägt, bilden aber dichotomische Gruppen, etwa Ernst–Tiefe–Schöpfergeist vs. Effekt–Realismus–Oberflächlichkeit–Nachahmung. Aus dieser Aufzählung geht bereits hervor, dass die nationalen und konfessionellen Begriffe mehr als Freiflächen fungierten, auf die ästhetische Konzepte projiziert werden konnten.

Im Folgenden wird der Blick zunächst auf Vergleiche der *Messa da Requiem* mit maßgeblichen zeitgenössischen Referenzwerken gerichtet (8.1), sowohl im Hinblick auf die Requiem-Tradition als auch auf die Opernmusik. Anhand mehrerer Beispiele wird anschließend aufgezeigt, wie Verdis Anwendung von stilistischen Bezügen zur kirchenmusikalischen Tradition rezipiert wurde (8.2). Damit eröffnet sich die Frage nach der Mimesis in der Musik, die maßgeblich mit dem Konzept des »Realismus« und der Metapher der »Tonmalerei« zusammenhängt (8.3). Dies führt weiter zur Debatte um die Kategorien »Dramatik« und »Theatralik«, die sowohl mit Abgrenzungsstrategien als auch

Wechselwirkungen zwischen Kirchenmusik und Opernmusik verbunden sind (8.4) und leitet über zur abschließenden Diskussion allgemeiner ästhetischer Kategorien deutscher Musik (8.5).

## 8.1 Einordnung in den Gattungskanon

Als Referenzwerke waren im Wesentlichen acht Werke aus der Gattungstradition des Requiems (→ 4.4.3) geläufig, deren Relevanz für die vorliegende Arbeit bereits im Korpusüberblick (→ 6.4.5) bestätigt wurde. Allen voran stehen Wolfgang Amadé Mozarts *Requiem* sowie Gioachino Rossinis *Stabat Mater* (und damit verbunden auch häufig seine *Petite Messe solennelle*), die oft für eine Gesamteinordnung der *Messa da Requiem* herangezogen wurden. Überraschend selten nannte man hingegen Luigi Cherubinis *Messe de Requiem* und Johannes Brahms' *Deutsches Requiem*. Daneben bezog man sich zur Illustration einzelner Aspekte auf Hector Berlioz' *Grande Messe des Morts* und Ludwig van Beethovens *Missa solemnis*. Im Folgenden wird an konkreten Beispielen erörtert, welche Rolle diese Werke in der Rezeptionsgeschichte der *Messa da Requiem* einnahmen.

### 8.1.1 Wolfgang Amadé Mozart: Requiem

Mozarts Requiem wurde als eines der bedeutendsten Referenzwerke im Requiem-Kanon (→ 4.4) besonders häufig zum Vergleich mit der *Messa da Requiem* herangezogen. Es entwickelte sich daran sogar ein Diskurs, der sich anhand der Quellen nachverfolgen lässt. Bereits die allerersten Berichte von den Mailänder Aufführungen des Jahres 1874 lassen erahnen, dass die folgenden Diskussionen um das Werk eine alte Streitfrage der Musikkritik, nämlich die Anwendung dramatischer Ausdrucksmittel in der Kirchenmusik, erneut aufgreifen würde.<sup>456</sup>

August Wilhelm Ambros, der die erste Kritik zu einer Aufführung im deutschsprachigen Raum verfasste, zitierte einen Brief Carl Friedrich Zelters an Johann Wolfgang Goethe, in dem dieser den Stil von Mozarts *Requiem* erörterte: »es zeige sich darin überall die Leidenschaftlichkeit des Operncomponisten, verbunden mit den Traditionen einer alten, grossen Schule.«<sup>457</sup> Man könne nicht sagen, die *Messa da Requiem* sei »Musik im Styl der ›Aïda‹, aber auf einen Kirchentext angewendet«, denn es sei »nicht mehr Verwandtschaft da als etwa zwischen Mozarts auch fast gleichzeitigen Werken: der ›Zauberflöte‹ und dem Requiem« festzustellen. Ambros nutzte den Vergleich mit den

---

456) Vgl. Franz Gehring, *Deutsche Zeitung* (Wien), 16.07.1874 und *Wiener Abendpost*, 26.05.1874.

457) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875.

Werken Mozarts somit zu Verdis Verteidigung. Diese Argumentationslinie übernahm das *Salzburger Volksblatt*.<sup>458</sup> Ludwig Speidel, dessen Rezension am folgenden Tag erschien, argumentierte in gleicher Weise und spannte den historischen Bogen noch etwas weiter:

Orlando di Lasso besang die biedere Martinsgans in nicht viel anderer Weise als die Dreifaltigkeit, Sebastian Bach pries den Tabak mit denselben musikalischen Mitteln wie den heiligen Geist, und in Mozart's Requiem klingen Töne herüber aus seiner »Zauberflöte.«<sup>459</sup>

Zeitgleich deutete Johann Georg Wörz an, dass es Leute gebe, »in deren Augen neben dem Mozart'schen Requiem kein anderes Gnade findet«,<sup>460</sup> was Eduard Kulke wenige Tage später genauer erläuterte: »Wer seinen Geiste ausschließlich mit Sebastian Bach, Beethoven und Mozart genährt hat, der wird das Verdi'sche Requiem vielleicht nicht hören können.«<sup>461</sup> Die nationalen Stile seien so fundamental voneinander verschieden, dass sie nicht miteinander vergleichbar seien. Er spezifizierte später seine Position, indem er Mozarts Kompositionen einen »erhabenen Geist« zusprach, den er in Verdis Werken jedoch nicht erkenne.<sup>462</sup>

Die Kritiken im Deutschen Reich entwickelten sich in eine etwas andere Richtung. Während Friedrich Stetter (München) meinte, die *Messa da Requiem* sei »nicht minder kirchlich als Mozart's oder Cherubini's »Requiem«,«<sup>463</sup> wies der Wiesbadener Bericht der *Neuen Zeitschrift für Musik*, darauf hin, man habe »doch selbst dem Mozart'schen Requiem sein Anrecht auf die Kirche bestritten, und wie mild und resignirt ist es doch im Vergleich mit dem Verdischen!«<sup>464</sup> Emil Naumann (Dresden) ging mit seiner Auslegung noch weiter und stellte fest, dass die *Messa da Requiem* nicht an die »gläubige Innigkeit Mozart's« heranreiche, denn Verdi habe an den Kompositionen Mozarts sowie Cherubinis nur den Effekt »bewundert und reproduziert.«<sup>465</sup> Ähnlich urteilte die *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), dass in Verdis Werk nur wenig von der »gläubigen Einfalt des Herzens und wahren Frömmigkeit« zu finden sei, und dies nur dort, wo er »sich deutsche Kunstbildung zu eigen zu machen« bestrebt gewesen sei.<sup>466</sup> In diesem Sinne ist wohl auch die Haltung der *Kreuzzeitung* zu verstehen, die – scheinbar ähnlich wie Ludwig Speidel in Wien – über Verdi urteilte: die »nämliche ernste Stimmung und musikalische Erhebung, aus welcher »Aida« hervorgegangen, ist auch in seinem »Requiem« wieder zu erkennen.«<sup>467</sup>

458) »emr.«, *Salzburger Volksblatt*, 25.04.1876<sup>a</sup>.

459) Ludwig Speidel, *Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875. Die genannten Titel von Orlando di Lasso und Johann Sebastian Bach sind *Audite Nova!* (»Der Bawr von Eselßkirchen«) bzw. *So oft ich meine Tabakspfeife* (BWV 515a).

460) Johann Georg Wörz, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 13.06.1875.

461) Eduard Kulke, *Das Vaterland* (Wien), 15.06.1875.

462) Eduard Kulke, *Das Vaterland* (Wien), 23.06.1875.

463) Friedrich Stetter, *AmZ*, 09.02.1876<sup>a</sup>.

464) *NZfM*, 10.03.1876<sup>b</sup>.

465) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

466) —n.«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

467) »§\*«, *Neue Preußische Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

Heinrich Adolf Köstlin (Heilbronn) wagte einen etwas ausführlicheren Vergleich, in dem er die Herangehensweise beider Komponisten metaphorisch auf die Malerei übertrug. Während nach seiner Vorstellung die Musik bei Mozart als eine Sprache des Gefühls fungiert, durch die die authentische innere Haltung des Komponisten zum Ausdruck gelangt, konstatiert er bei Verdi die Anwendung der Musik als Zweckmittel einer szenisch orientierten Ausgestaltung, die den Hörer nicht emotional mitreißt bzw. nur äußerliche, aber keine innerliche Resonanz auslöst:

Mozart's »Requiem« ist vorwiegend lyrisch gehalten, wo er realistisch malt, dient es nur zur Verstärkung des lyrischen Ausdrucks. Es ist die subjective Frömmigkeit, die hier zum vollen Ausdruck kommt, und es entspricht dies der ganzen Art Mozart's, dem die Musik wesentlich die Sprache der eigenen Empfindung ist, weil er nur in Tönen denkt und fühlt. Der Eklektiker Verdi, wie die Neueren überhaupt, stellt sich anders zur Musik: ihm dienen die Töne als Farben, um zu malen, um in decorativer Weise zu schildern. [...] Es ist uns zu Muth, als beschauten wir ein großartiges Gemälde des jüngsten Gerichts, voll greller Farben. Wir werden davon angefaßt, vielleicht auch ergriffen, aber es bleibt doch etwas äußerliches für uns, wir werden nicht so hineingezogen.<sup>468</sup>

### 8.1.2 Gioachino Rossini: *Stabat mater* und *Petite Messe solennelle*

Gioachino Rossinis *Stabat mater*, das am häufigsten genannte Werk in den deutschsprachigen Kritiken, stammte ebenfalls aus der Feder eines italienischen Komponisten, der wie Verdi ausschließlich für seine Opernmusik bekannt war, und sich erst in seinen späten Schaffensjahren der Kirchenmusik zugewandt hatte. Rossini hatte, nach großen Erfolgen mit seinen komischen Opern, im Jahr 1829 das Komponieren für die Bühne aufgegeben; erst später waren seine bekanntesten Kirchenwerke, das *Stabat mater* (1841) und die *Petite Messe solennelle* (1863) entstanden. Dies bot sich an, um eine Parallele zwischen Verdi und Rossini zu ziehen; teils wurde Verdi sogar unterstellt, er habe sich an Rossini orientieren wollen, wie z. B. Hieronymus Truhn (Berlin), der ausführlich schilderte, wie er die »Metamorphosen« beider Komponisten wahrnahm:

Eine gleich außerordentliche Metamorphose, wie sie die musikalische Welt in Rossini, nachdem er fast vier Dutzend Opern, ernst und komische, komponiert, beim Erscheinen seines »Telk mit größter Ueberraschung gewährte, vollzog sich in Bezug auf Verdi durch die Oper Aida, die man wohl für sein Meisterwerk auf dem Gebiete der dramatischen Musik erachten darf. Doch der »Schwan von Pesaro« hatte noch eine letzte, größere Ueberraschung in petto: – nachdem er seine letzte Partitur für's Theater geliefert, sang er sein Schwanenlied, das »Stabat mater« und vielleicht gab dieses Werk Verdi den Impuls zu seinem Requiem.<sup>469</sup>

Während diese biographische Interpretation noch schmeichelhaft ist, traten gerade in den Berichten aus dem Jahr 1874 noch andere Aspekte hervor. Verdis Komposition sei »wie alle modernen italienische Kirchenmusiken, und wie z. B. auch Rossinis *Stabat mater* und Messe

468) Heinrich Adolf Köstlin, *Enterpe*, Mitte 1876.

469) Friedrich Hieronymus Truhn, *Berliner Tageblatt*, 16.04.1876.



zu weltlich, zu theatralisch, zu materialistisch«.<sup>470</sup> Dies ist eine Paraphrase eines Pariser Berichts, der aber in mehreren Wiener Zeitungen und auch in der *Neuen Zeitschrift für Musik* nachgedruckt wurde.<sup>471</sup>

Jedoch wurden in späteren Besprechungen – die entstanden, nachdem man die *Messa da Requiem* tatsächlich gehört hatte – viel deutlicher die Unterschiede zwischen beiden Werken hervorgehoben, was meist zugunsten Verdis ausfiel. Die Wiener Kritik zumindest war sich in dieser Hinsicht weitgehend einig: August Wilhelm Ambros meinte, dass es unter anderem die kirchenmusikalischen Werke Rossinis seien, die für den schlechten Ruf der zeitgenössischen italienischen Kirchenmusik verantwortlich seien, und Verdi sich – auch wenn er als Ausnahmeerscheinung zu betrachten sei – sich positiv davon abhebe.<sup>472</sup> Eduard Schelle pflichtete bei, er habe bei den üblichen »theatralischen Trivialitäten«, die man von Rossini kenne, von Verdi »ein ganz anders geartetes Kunstgewächs erwartet«, denn es hebe »sich ganz eigenthümlich, ganz ernst und strenge gegen ähnliche Werke der modernen italienischen Kirchenmusik ab«.<sup>473</sup> Eduard Kulke schimpfte sogar, Rossinis *Stabat Mater* sei »trivial und unfähig, eine wirkliche Erhebung des Gemüthes hervorzubringen«, während Verdi »schon in seinen Opern eine ernste Natur verräth«,<sup>474</sup> und auch Eduard Hanslick stimmte ein, dass Verdi »ungleich ernster, strenger, als Rossini« verfare.<sup>475</sup>

Die darauf folgende Kritik im Deutschen Reich und in anderen Teilen Österreichs schrieb diese Linie in der Regel fort: Ferdinand Hiller, der in Köln für das Requiem warb, versuchte eine scharfe Trennung vorzunehmen, da die beiden Werke »nur die allgemeinsten Züge italienischer Melodik gemein«<sup>476</sup> hätten, drang mit dieser Position jedoch nicht durch. Emil Naumann (Dresden) befand, die *Messa da Requiem* sei »mit Rossini's »Stabat mater« verglichen, ein Schritt aus dem Theatralischen nach dem wahrhaft Kirchlichen zu«.<sup>477</sup> Auch in den Berliner Kritiken fiel der Vergleich zugunsten Verdis aus: Die *Kreuzzeitung* befand, er sei »mit tieferem Ernste, als Rossini, [...] von seinem katholischen Standpunkte aus an die Aufgabe des »Requiem« gegangen«<sup>478</sup> und er habe sich, so stimmte die *Vossische Zeitung* ein, »der deutschen Kunstauffassung noch beträchtlicher genähert [...] In weit höherem Maße, als Rossini's Stabat mater, kann daher Verdi's Requiem den Anspruch erheben, religiöse

470) *Neue Freie Presse* (Wien), 11.06.1874<sup>a</sup>.

471) Vgl. *Wiener Abendpost*, 11.06.1874; NZfM, 19.06.1874; Franz Gehring, *Deutsche Zeitung* (Wien), 16.07.1874.

472) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875.

473) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 13.06.1875.

474) Eduard Kulke, *Das Vaterland* (Wien), 15.06.1875.

475) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875<sup>b</sup>.

476) Ferdinand Hiller, *Kölnische Zeitung*, 24.08.1875.

477) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

478) »§\*«, *Neue Preussische Zeitung* (Berlin), 19.04.1876. Der Autor bezog außerdem Vincenzo Bellini und dessen *Dixit dominus*, Gaetano Donizetti und dessen *Ave Maria* und *Miserere* sowie schließlich Wolfgang Amadé Mozart und dessen *Requiem* in die Parallelisierung mit ein und interpretierte die Rückkehr »vom Theater zur Kirche« als allgemeine geschichtliche Entwicklung.

Stimmung zu erwecken [...]«. <sup>479</sup> In einigen seltenen Fällen wurde jedoch Rossinis Stil aufgrund seiner »Naivität« gegen den Stil Verdis, der von der »Frivolität und Lascivität unserer Zeit angekränkt« <sup>480</sup> sei und »nicht genug Effecte auf Effecte häufen« <sup>481</sup> könne, verteidigt.

Innerhalb des Requiem-Kanons wurde die *Messa da Requiem* zwar fast immer niedriger als die Kompositionen Mozarts und Cherubinis, aber meist höher als Rossinis *Stabat Mater* eingeordnet, <sup>482</sup> z. B. unter Berufung auf »religiöse Weihe und Vertiefung«. <sup>483</sup> Insofern wurde dem Werk ein bedeutender Platz im Requiem-Kanon durchaus zugestanden, allerdings fast nie ohne einen relativierenden Hinweis.

### 8.1.3 Luigi Cherubini: *Messe de Requiem*

Nur wenige Kritiken gingen jedoch – anders als bei den Kompositionen Rossinis – ausführlicher auf die *Messe de Requiem* (c-Moll) von Cherubini ein, das Verdi neben dem Mozarts besonders schätzte. <sup>484</sup> Auch die Tatsache, dass Cherubini als Verfasser eines Fugen-Lehrbuches in Deutschland und Österreich eine anerkannte Größe auf dem Gebiet des Kontrapunkts war, <sup>485</sup> fand keine besondere Erwähnung.

Eduard Kulke (Wien) beobachtete, dass Cherubinis Komposition zwar dem Kirchenstil gerecht werde, den Hörer aber nicht anrühre; Verdis *Messa da Requiem* sei hingegen »eine ernste, ergreifende Musik, die wenigstens in einzelnen Momenten auch auf ein feiner fühlendes Gemüth bedeutende Wirkungen hervorzubringen im Stande ist«. <sup>486</sup> Hingegen unterstellten Emil Naumann (Dresden) und Wilhelm Lackowitz (Berlin), dass der Tamtam-Schlag, den Cherubini in seiner Komposition angebracht hatte, <sup>487</sup> Verdi zu ähnlichen Effekten in seinem *Dies irae* inspiriert habe. <sup>488</sup> Insofern rief der Vergleich mit Cherubinis *Messe de Requiem* sehr unterschiedliche Urteile hervor.

### 8.1.4 Hector Berlioz: *Grande Messe des Morts*

Die *Grande Messe des Morts* von Berlioz wurde vorrangig aufgrund auffälliger kompositorischer Ähnlichkeiten des *Tuba mirum* genannt. Verdi kannte dieses Stück durch den Auszug aus der *Grande Messe des Morts* in Berlioz' *Grand traité d'instrumentation et*

479) »G. G.«, *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung*, 19.04.1876.

480) *Münchener Nachrichten*, 10.12.1875.

481) »B.«, NZfM, 31.03.1876.

482) Vgl. Emil Krause, AmZ, 09.02.1876b.

483) Ferdinand Gleich, NZfM, 11.02.1876.

484) Vgl. MESSA DA REQUIEM 1990, S. xvii.

485) Vgl. FEDERHOFER 2002.

486) Eduard Kulke, *Das Vaterland* (Wien), 15.06.1875.

487) REQUIEM (CHERUBINI), III. *Dies irae*, T. 7 (»Coup de Tamtam«, notiert in der Bassstimme).

488) Vgl. Wilhelm Lackowitz, *Neues Berliner Tageblatt*, 21.04.1876 und Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

*d'orchestration modernes* (1843/44).<sup>489</sup> Der Beginn des *Tuba mirum* ist in beiden Werken mit räumlich verteilten Bläserchören – bei Berlioz in vier Ecken, bei Verdi hinter der Bühne – und sich rhythmisch entwickelnden Fanfaren gestaltet. Die Kritik begriff dies meist als Reverenz Verdis an Berlioz und stellte dabei meist eine Weiterentwicklung von dessen Konzept fest: Verdi habe »wohl überlegt«<sup>490</sup> die Idee von Berlioz »neu und überaus wirksam verwerthet«<sup>491</sup> und, so Eduard Hanslick, zudem »nicht nur selbständig behandelt, sondern durch maßvolle Reducirung erst möglich gemacht«<sup>492</sup>. Die *Signale* äußerten jedoch eher kritisch, es handele sich um »eine wirkungsvolle, wenn auch mehr äußerliche Nachahmung«,<sup>493</sup> während das *Neue Fremden-Blatt* urteilte, dass in beiden Stücken »die Absicht, die Mache gar zu sehr auf der Hand« liege.<sup>494</sup> Die *Kölnische Volkszeitung* führte indessen die Verwandtschaft beider Stücke auf Mozarts *Requiem* zurück, und Verdi habe, um sich nicht »eines Plagiats schuldig zu machen [...] durch eine ganze Schaar himmlischer Boten den Ruf erschallen« lassen.<sup>495</sup> Einen Plagiatsvorwurf (→ 8.5.2) erhob lediglich die *Wiener Abendpost*, indem sie die Sichtweise des französischen Kritikers Ernest Reyer, der sich in seiner Rezension der Pariser Erstaufführung wortreich über die Ähnlichkeiten der beiden Kompositionen ausgelassen hatte,<sup>496</sup> paraphrasierte: Verdi habe das *Tuba mirum* »ziemlich ungenirt aus dem Requiem von Berlioz annectirt«.<sup>497</sup> Andere Referenten, die auf die französische Kritik hinwiesen, gingen nicht weiter auf den Vorwurf ein.<sup>498</sup>

### 8.1.5 Ludwig van Beethoven: *Missa solennis*

Die *Missa solennis* wurde mehrfach zum Vergleich mit Einzelteilen der *Messa da Requiem* herangezogen, um Verdis eigenständigen Umgang mit dem kirchlichen Stil zu umschreiben und zu bewerten. Es waren ausschließlich Wiener Referenten, die Parallelen zwischen beiden Werken zogen.

Verdi habe sich, so Wilhelm Frey, »von dem sogenannten ›Stik emanzipirt [...] wie es theilweise Beethoven in seiner ›Missa solennis‹ so kühn gethan«.<sup>499</sup> Ähnlich bemerkte August Wilhelm Ambros in Bezug auf eine Ähnlichkeit zwischen dem Beginn des *Libera*

489) Vgl. MESSA DA REQUIEM 1990, S. xviii, Anm. 98.

490) *Bayerischer Kurier*, 12./13.12.1875.

491) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875.

492) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse*, 24.06.1875<sup>b</sup>.

493) »P.«, *Signale*, Juni 1875<sup>c</sup>.

494) »h—«, *Neues Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875.

495) *Kölnische Volkszeitung*, 12.12.1875.

496) Ernest Reyer, *Journal des Débats* (Paris), 14.06.1874.

497) *Wiener Abendpost*, 18.06.1874.

498) So z. B. Wilhelm Frey: »Französische Kritiker haben zu wiederholten Malen [...] darauf aufmerksam gemacht, daß der Gedanke der aus den verschiedenen Ecken ertönenden und dann in Eins zusammenströmenden Posaunen zuerst von Berlioz in dessen Requiem ausgeführt worden sei und daß die Priorität der Idee dem Geiste des französischen Romantikers zukomme«, *Neues Wiener Tagblatt*, 12.06.1875.

499) Wilhelm Frey, *Neues Wiener Tagblatt*, 12.06.1875.

me und dem *Agnus Dei* der *Missa solennis*: »nur Meister durften so etwas wagen, es steht ganz haarscharf an der Grenze des für die Kirche Zulässigen«. <sup>500</sup> Und auch die *Morgen-Post* relativierte Verdis stilistische Freiheiten mit dem Hinweis, »zwischen Palästrina und Beethovens großer Messe besteht eine weite Kluft«. <sup>501</sup> Eduard Hanslick erinnerte daran, dass Beethovens *Missa solennis* das erste Werk war, mit dem ein Komponist die »Zuflucht zum Concertsaal nahm«, <sup>502</sup> um die musikhistorische Entwicklung der Konzertmesse, in deren Entwicklung er Verdis Werk sah, zu erläutern. Indessen vermisste das *Neue Fremden-Blatt* den »herzinnige[n] Ton der Gläubigkeit, dieses begeisterte Schaffen nur um der heiligen Sachen willen«. <sup>503</sup>

### 8.1.6 Johannes Brahms: *Ein deutsches Requiem*

Zieht man die große Bedeutung von Johannes Brahms' *Ein deutsches Requiem* (UA 1869) und die zeitliche Nähe zur *Messa da Requiem* in Betracht, so mag es zunächst erstaunen, dass dieses Werk nur selten zum Vergleich herangezogen wurde. Allerdings ist zu bedenken, dass Brahms' Komposition mit der Requiem-Tradition, vom Titel abgesehen, kaum etwas gemein hat (→ 4.4.2). Ein Vergleich konnte insofern nur vom Standpunkt der Konzertmusik gezogen werden. Die wenigen Nennungen des *Deutschen Requiems* – meist verbunden mit einem Hinweis auf Konfessionalität – belegen, dass es deutlich höher als die *Messa da Requiem* geschätzt wurde. So setzten die *Hamburger Nachrichten* die konfessionelle Unabhängigkeit der Kunst <sup>504</sup> als höchstes Kriterium an, denn wenn »das edle freie Menschenthum der brüderlichen Liebe ohne confessionelle Vorurtheile erst walten« werde, könne »die Kunst den gleichmäßigen Ausdruck für die geistige und sittliche Erbauung gewinnen«. Verdis Werk sei jedoch im Vergleich zum *Deutschen Requiem* »noch nicht auf diesen Standpunkt der Befreiung gehoben«. <sup>505</sup> Auch Eduard Hanslick betonte, »so kindlich wird wol Niemand sein, Verdi's Manzoni-Messe mit dem »Deutschen Requiem« von Brahms auf Eine [sic] Höhe zu stellen«. <sup>506</sup> Der *Bayerische Kurier* kommt indessen zu einem noch strengeren Ergebnis und nutzte die Gelegenheit, dem Ultramontanismus einen Hieb zu versetzen:

Daß Verdi eine andere Denkgungsart für den Ausdruck religiösen Gefühls an den Tag legt, als dieß im schroffen Gegensatz Johannes Brahms in seinem deutschen Requiem gethan, bedarf kaum des Hinweises; ist es doch auffällig wie die Kirchenmusik immer unkirchlicher wird, je mehr man sich dem Centralpunkt der katholischen Kirche nähert. <sup>507</sup>

500) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875.

501) »ahm.«, *Morgen-Post* (Wien), 13.06.1875.

502) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875b.

503) »h—«, *Neues Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875.

504) Zur Idee der Überkonfessionalität siehe BELLER-McKENNA 1998.

505) *Hamburger Nachrichten*, 11.01.1876.

506) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875b.

507) »— r.«, *Bayerischer Kurier* (München), 12.12.1875.

### 8.1.7 Weitere Referenzwerke

Weitere zeitgenössische Werke, darunter z. B. die damals hochgeschätzten Requiem-Kompositionen von Robert Schumann, wurden hingegen nur selten genannt und spielten daher nur eine untergeordnete Rolle im Diskurs. Zu erwähnen ist allenfalls das Requiem (f-Moll) von Friedrich Kiel, welches von mehreren Berliner Referenten aufgrund diverser vorbildlicher Eigenschaften genannt wurde und das besondere Lob der Kritik, anscheinend aber nicht unbedingt des Publikums fand.<sup>508</sup>

Auffallend ist, dass aus der Generalbasszeit und davor nur sehr wenige Werke oder Komponisten genannt wurden. August Wilhelm Ambros (Wien) war fast der einzige, der ältere Requiem-Kompositionen, darunter die von Brumel, Prioris, Anerio, Vecchi, Pitoni, Richafort, Monteverdi und Cavalli, erwähnte<sup>509</sup> (und dafür Spott von der Satirezeitschrift *Figaro* erntete<sup>510</sup>). Von Johann Sebastian Bach wurde lediglich in einem einzigen Fall die *Messe in b-Moll* genannt.<sup>511</sup> Bedeutender sind hier die allgemeinen stilistischen Referenzen, die in dem nachfolgenden Abschnitt (8.2) besprochen werden.

## 8.2 Kirchenmusikalische Formvorbilder

Ein wesentliches, allgemeines Merkmal der älteren kirchlichen Musik ist die imitatorisch arbeitende Polyphonie, auf der unter anderem die Personalstile von Palestrina und Bach wesentlich aufbauen. Letztere waren im 19. Jahrhundert maßgebliche musikalische Vorbilder und avancierten zu Musterstilen, die in Kirchen- und Kunstmusik als Nachweis kompositorischer Meisterschaft anerkannt wurden. Dabei ist zwischen dem historisierenden *stile antico*, der in der Musik der Renaissancezeit wurzelt, und dem artifiziellen »gelehrten Stil« der Generalbasszeit zu unterscheiden: Während die restaurativ orientierte Kirchenmusik sich auf die älteren Stile besann (→ 3.4.1), dominierte gerade in der Kunstmusik das Vorbild Bach. Sowohl in der deutschen als auch in der italienischen Musikkultur lässt sich aber eine gleichermaßen national und konfessionell orientierte Instrumentalisierung dieser Stile feststellen. Die national-religiöse Identität stand somit in einem engen Verhältnis zur musikalischen Form.

Verdis *Messa da Requiem* weist in mehreren Teilen Bezüge zu imitatorischen polyphonen Formen auf (→ 5.3.3). Zu nennen sind zunächst die Doppelchorfuge des *Sanctus*, die von der deutschsprachigen Kritik besonders kontrovers diskutiert wurde, und

508) Vgl. Friedrich Hieronymus Truhn, *Berliner Tageblatt*, 16.04.1876; Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876; »—n.«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

509) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875. Die zahlreichen historischen Bezüge lassen durchblicken, dass Ambros gerade am vierten Band seiner *Geschichte der Musik* arbeitete (die er jedoch nicht mehr selbst vollenden sollte, da er 1876 verschied).

510) »Kritik des Dr. O. W. Vielwieser über das Requiem Verdi's«, *Figaro* (Wien), 26.06.1875b.

511) Eduard Kulke, *Das Vaterland* (Wien), 15.06.1875.

das fugierte *Te decet hymnus* im ersten Satz, das indessen von vielen Seiten großen Zuspruch fand. Aber beispielsweise auch im *Quam olim Abrahae* und gerade auch in der abschließenden Chorfolge des *Libera me* sind Bezüge zu kirchenmusikalischen Stilvorbildern zu vermerken.<sup>512</sup>

Von Bedeutung für die deutschsprachige Kritik war insbesondere die Technik der Fuge, die eng mit dem Werk Johann Sebastian Bachs verbunden war (wenngleich sich die Entstehung der Fuge ursprünglich übernational vollzogen hatte). Insbesondere deutsch-protestantische Strömungen, vorangetrieben durch eine durch die Berliner Singakademie initiierte Bach-Rezeption, gestalteten den Topos der »Bach-Fuge« zu einem Sinnbild geistlich-musikalischer Vertiefung aus. Die an nationalen Kategorien orientierte Musik-historiographie des 19. Jahrhunderts vereinnahmte die Musik Bachs – ähnlich wie in der Architektur die Gotik – als Vorbild eines »deutschen« Stils (→ 8.5.3). Die Fuge wurde intensiv an den Konservatorien gelehrt, diente also zunächst als Qualifikationsnachweis eines Komponisten oder der Demonstration seiner Handwerkskunst.<sup>513</sup> In der deutschen Musikkultur avancierte die Fuge aber zum Symbol einer in Musik gelebten Spiritualität, und erfuhr auch außerhalb der kirchlichen Musik, d. h. in Kammer- und Konzertmusik, eine intensive Rezeption.

Der Palestrina-Stil besaß indessen ebenfalls eine wichtige Position, die jedoch gerade im protestantischen Raum völlig anders bewertet wurde. Besonders deutlich und ausführlich schilderte dies ein Berliner Referent, dessen Ausführungen hier anstelle einer Erläuterung vorangestellt werden:

Doch ist dabei nicht zu übersehen, daß, durch die Reformation hervorgerufen, das Streben nach innerer Reinigung auch die katholische Kirche eine Zeit lang beseelte; daraus entstand der Palestrina-Styl, die vollkommenste musikalische Versinnlichung der Gottes-Vorstellung nach der Seite ihrer unendlichen Erhabenheit, die wir überhaupt kennen. Als das einzig richtige Ausdrucksmittel für die unendliche Macht, welche über Zeit und Raum gebietet, mußte das musikalische Gefühl sofort den polyphonen Styl erkennen, der Alles in Melodie verwandelt und damit eben die endliche Beschränktheit der Melodie vernichtet. Aber in dieser leeren Erhabenheit vermag der Mensch eben so wenig auf die Dauer zu verweilen, wie in dem reinen Aether. Wenn man sich des Wesens der Religion nach seiner ganzen Fülle bewußt wird, so sieht man, daß der Palestrina-Styl selbst bereits einseitig war; die weitere Entwicklung der Kirchenmusik mußte daher darauf gerichtet sein, der Seite des endlichen wieder ihr Recht zu geben. Im Ganzen trat nun der eine Zeit lang verhüllte Gegensatz des Katholicismus und Protestantismus allmählich wieder schroffer hervor; der Katholicismus

512) Die Chorfolge des *Liber scriptus*, die Verdi 1875 durch eine Sopranarie ersetzte (→ 5.2.2), wurde im deutschsprachigen Raum nie aufgeführt und wird deshalb hier außer Betracht gelassen, da sie nur sehr selten erwähnt wurde. Der einzige qualifizierte Kommentar dazu stammt aus einem Bericht von Franz Gehring: »eine Fuge von vier Stimmen, so streng und knapp in der Form, wie seit den besten Mustern bei Bach nichts geschrieben worden ist«, *Deutsche Zeitung* (Wien), 16.07.1874.

513) Vgl. PLATEN 1995, Sp. 955.

neigte sich mehr dem sinnlich Aufpreschenden, leicht Faßlichen, gefühlvoll Berausenden zu, während der Protestantismus das Uebermenschliche, rein Geistige strenger festzuhalten suchte.<sup>514</sup>

Demnach wurde der Palestrinastil als Ideal einer vergeistigten Musik aufgefasst, das sich in der späteren Geschichte – gemäß dem zeittypischen musikhistoriographischen Verständnis (→ 3.4) – jedoch wieder der Sinnlichkeit zugewandt hatte, während die protestantische Musiktradition das vergeistigte Element zu erhalten gesucht habe. Vor diesem Hintergrund sind sowohl die zahlreichen Bezüge zu Johann Sebastian Bach (sowie Georg Friedrich Händel) und Giovanni Pierluigi da Palestrina, deren Personalstile einen normativen Rang besaßen, zu verstehen. Entsprechend bezogen sich die Erwähnungen Bachs oder Händels in erster Linie auf die Gattung der Fuge (8.2.1), während die Erwähnungen Palestrinas hingegen auf den polyphonen A-cappella-Satz der Renaissance und auf die damit verbundenen klanglichen Qualitäten abzielten (8.2.2).

Giuseppe Verdi hielt selbst das Studium der Fuge – wohl aber mehr auf die italienische Tradition bezogen – für außerordentlich wichtig. Als er 1871 einen Ruf an das Konservatorium von Neapel ablehnte, empfahl er:

[...] avrei detto ai giovani alunni: »Esercitatevi nella Fuga costantemente, tenacemente, fino alla sazietà, e fino a che la mano sia divenuta franca e forte a piegar la nota al voler vostro. Imparerete così a comporre con sicurezza, a disporre bene le parti ed a modulare senz'affettazione. Studiate Palestrina e pochi altri suoi coetanei [...]«<sup>515</sup>

Für Verdi, der Palestrina gegenüber Bach bevorzugte, besaß das Studium der Fugenform und der alten Meister eine Bildungsfunktion, mittels derer ein Komponist die Musik zu beherrschen lernte. Aus diesem Zitat lässt sich auch erahnen, dass die Ausbildung an italienischen Konservatorien im Vergleich zu anderen europäischen Einrichtungen ein Defizit aufwies – was man in Deutschland, wo man sich inzwischen als Vorreiter verstand, ebenso wahrnahm.

### 8.2.1 Der Bachstil

Viele Referenten verdeutlichten, dass sie die polyphone Tradition, die sich in den deutschen Regionen herausgebildet hatte, gegenüber der älteren italienischen Tradition, die mittlerweile verfallen sei, als überlegen ansahen. Sehr deutlich geht dies aus dem Bericht Emil Breslaur's (Berlin) hervor, der am Beispiel von Louis Spohr<sup>516</sup> ausführlich beschrieb, wie ein Komponist sich zunächst intensiven Kontrapunktstudien unterwerfen müsse, bevor er ein kirchenmusikalisches Werk komponieren könne:

514) »G. G.«, *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung*, 19.04.1876.

515) Giuseppe Verdi, Brief an Francesco Florimo, 4. Januar 1871; zitiert nach: VERDI 1913, S. 232.

516) Louis Spohr (1784–1859), Komponist und Violinist, u. a. in Frankfurt, London und Kassel.

Spohr erzählt in seiner Selbstbiographie, daß, bevor er an die Komposition seiner ersten großen geistlichen Werke ging, er monatelang ernste Studien im einfachen und doppelten Contrapunkt machte und sich in den Styl der geistlichen Werke der alten Meister einzuleben suchte, um sich Sicherheit in der Handhabung der strengen Form, wie die keusche Art des Ausdrucks anzueignen, die uns von dem Wesen echt kirchlicher Musik unzertrennlich erscheinen.<sup>517</sup>

Nur auf diesem Wege, so schloss er nach weiteren Ausführungen, werde »namentlich die katholische Kirchenmusik in ihrem gegenwärtigen Verfall aufgehalten werden können«, und stellte fest: »Von solch' ernsten Studien ist nun in Verdi's Requiem wenig zu merken«, konstatierte aber immerhin einen positiven Einfluss der deutschen Schule, »aber mehr [...] von Werken Mozarts und Beethovens, als Bachs, Händels und der Neueren«.<sup>518</sup> Ein sehr ähnliches musikgeschichtliches Verständnis äußerte z. B. Emil Naumann (Dresden), der auf die »gänzlich gesunkene Kirchenmusik des heutigen Italiens« verwies, in der *Messa da Requiem* aber den »bescheidenen Anfang« eines Anknüpfens an die »eigentlichen Großmeister unseres polyphonen Stils«<sup>519</sup> sah. Der Konservatoriumslehrer zog dabei eine Linie ausgehend von Schütz über Bach, Händel und Haydn bis hin zu Mendelssohn, dessen Schüler er gewesen war. Hieronymus Truhn (Berlin) begnügte sich indessen mit der Feststellung, dass Verdis Werk »keinen Vergleich mit den geistlichen Tondichtungen eines Sebastian Bach, oder unseres ausgezeichneten Mitbürgers Friedrich Kiel«<sup>520</sup> aushalte.

Diese hier aufgezeigten Aspekte werden im Folgenden anhand der beiden Fugen im *Sanctus* und *Libera me* weiter vertieft. Interessant ist in dieser Hinsicht der Kommentar Eduard Hanslicks (Wien), der das moderne Fugenschaffen – anders als die zuvor genannte, anscheinend vor allem in Berlin ausgeprägte Sichtweise – mehr als Pflichtübung begriff und den dabei zutage tretenden Schematismus, den er auch in der *Messa da Requiem* feststellte, beklagte:

[...] von solchem Zwang athmen die meisten modernen Fugen im Gegensatz zu jenen von Bach und Händel, welche fast immer schon in der Erfindung der Themen eine geniale Freiheit offenbaren und in der Durchführung eine überzeugende Gewalt und Natürlichkeit [...]<sup>521</sup>

### a) Beispiel 1: *Sanctus*

Für ein *Sanctus* (nicht aber für das *Hosanna*) ist die Fugenform eine ungewöhnliche Wahl (→ 5.3.2).<sup>522</sup> Verdi aber fügte die Texte des *Sanctus*, *Hosanna* und *Benedictus* zu einem Stück zusammen. Eingeleitet durch einen kurzen Prolog<sup>523</sup> beginnt das Thema dieser Fuge

517) Emil Breslaur, *Berliner Fremdenblatt*, 19.04.1876.

518) Emil Breslaur, *Berliner Fremdenblatt*, 19.04.1876.

519) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

520) Friedrich Hieronymus Truhn, *Berliner Tageblatt*, 16.04.1876.

521) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875b.

522) Vgl. ROSEN 1995, S. 49.

523) Rosen zufolge birgt der Prolog eine programmatische Qualität: »His exclamation mark at the end of the first line is indicative of his conception«, ROSEN 1995, S. 49.



für zwei Chöre im *alla breve* mit einem vom Grundton aufsteigenden, gebrochenen F-Dur-Dreiklang. Von der Oktave sinkt die melodische Linie nach und nach mit einigen Wechselnoten wieder hinab bis zum G, um sich anschließend in einem rhythmisch komplexen Kontrapunkt noch zweimal mit einem Sextsprung aufzubäumen, während die nachfolgende Stimme bereits mit dem Thema einsetzt. Das zweite Fugenthema beginnt rhythmisch komplementär und hebt sich durch zwei auftaktige Achtelbewegungen ab; zudem antizipiert es einen Sextsprung im ersten Thema um zwei Takte (NB 7).

Notenbeispiel 7: *Sanctus*, Beginn des Fugenthemas mit Gegenthema

Nach dieser Exposition geht der Text zum »Hosanna« (T. 33) bzw. »Benedictus« (T. 41) über. Das Thema wird nun nach und nach in seine Bestandteile zerlegt und tritt mehr in fragmentarischer Form, meist mit dem charakteristischen Themenkopf, hervor, während das zweite Thema – nach etwa sechs Wiederholungen – gar nicht mehr erklingt, und Verdi verlässt das übliche Schema.<sup>524</sup> Nun überwiegen Engführungen auf den Text »Benedictus«, und ab T. 69 stagniert der Satz für drei Takte homophon auf einem punktierten Rhythmus. Nach einer letzten kurzen Engführungspassage erklingt ein choralartiger, homophoner Satz (T. 79), zu dem ein Themenausschnitt in Augmentation die Melodie bildet. Während die Chöre sich abwechselnd Hosanna-Rufe zuwerfen, drängt sich das Orchester, das vorher mehr begleitend agierte, nun durch rasante chromatische Staccatoläufe immer mehr in den Vordergrund. Das *Sanctus* schließt mit einem affirmativen »Hosanna in excelsis« beider Chöre und mehreren Nachschlägen vom Orchester im *Fortissimo*.

Die Referenten beschrieben die Wirkung des Stückes unter anderem als »mächtig«,<sup>525</sup> »imposant«,<sup>526</sup> »prächtig« und »glanzvoll«,<sup>527</sup> aber auch »pomphaft«<sup>528</sup> – Attribute, die einerseits mit einer Fuge konform gehen, andererseits aber auch Ablehnung zum Ausdruck bringen. Die Kritik am *Sanctus* bezog sich jedoch meist weniger auf die Wirkung, sondern

524) »Verdi tosses the textbook aside«, ROSEN 1995, S. 50.

525) Ferdinand Gumbert, NBMz, 20.04.1876.

526) Adolf Lindgren, AmZ, 24.10.1877.

527) Friedrich Stetter, AmZ, 09.02.1876a.

528) »h—«, *Neues Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875.

vor allem auf kompositorische Aspekte. Das im deutschsprachigen Raum weit verbreitete Vorbild der Bach-Fuge, welches weitläufig als Beweisstück kompositorischer Meisterschaft galt, klang in zahlreichen Besprechungen explizit und implizit durch. Kritisiert wurden vor allem die thematische Anlage sowie deren kontrapunktische Behandlung. Bei aller Kritik regten sich aber auch Stimmen, die den dogmatischen Anspruch der Fugenform relativierten und das *Sanctus* deshalb nicht hinsichtlich formaler Aspekte, sondern anhand der – meist als beeindruckend beschriebenen – Wirkung beurteilten.

Unabhängig von diesem Streitpunkt wurde auch die Kirchlichkeit des *Sanctus* thematisiert. Die Meinungen, die in diesem Fall mehr auf die strukturelle Anlage des Stückes zielten, gingen weit auseinander: Während die Fuge für einige Referenten eine geistliche Atmosphäre in dem Gesamtwerk herstellte, bemängelten andere die weltliche Anlage. Unangemessen erschien insbesondere die Auflösung der Fugenform zugunsten eines homophonen Finales.

In diesen beiden Facetten der Beurteilungen des *Sanctus* überwogen in der norddeutsch-protestantischen Kritik die schärferen Stimmen. So bezeichnete Emil Naumann (Berlin) die Fuge als »ein vollständig verfehltes Experiment«, dessen Thema »mit seinen sich auf- und abwiegenden Terzenintervallen dem Charakter der Motive, die dieser Stil fordert, gradezu widerspricht«,<sup>529</sup> ein anderer Berliner Referent meinte, die Fuge sei »durch ihr etwas triviales Thema nicht dazu angethan, die Zustimmung deutscher Musiker zu gewinnen«.<sup>530</sup> Andere bemängelten die »Trivialität des Haupt- und die Nüchternheit des Gegenthemas«,<sup>531</sup> das »nur eine contrapunktische Nebenstimme«<sup>532</sup> sei. Nach Ludwig Speidel (Wien) gehörte »die ganze geniale Kraft Sebastian Bach's dazu«, um mit diesem Thema eine Fuge »interessant zu gestalten«.<sup>533</sup> Ferdinand Gleich (Dresden) beschrieb die Fuge insgesamt als »nicht gerade sehr geschickt componirt und [...] entsetzlich schwer in der Ausführung« und verwies auf die notwendige Erfahrung, die man brauche, um eine »glatte und sangbare Fuge fertig zu bringen«, und die bei Händel, Bach und Mozart vorhanden sei, bei Verdi aber fehle.<sup>534</sup> Lediglich Heinrich Adolf Köstlin (Heilbronn) lobte das *Sanctus* relativierend als ein Stück von »kräftiger Wirkung [...], wiewohl man dabei sich Händel's nicht erinnern darf«.<sup>535</sup> Diese Meinungen stammten, soweit bekannt, durchgehend von ausgebildeten Komponisten; der einstige Sänger Ferdinand Gumbert (Berlin) befand das Stück hingegen als »trefflich gearbeitet und von mächtiger Wirkung«.<sup>536</sup>

529) Und weiter: »[...] mehr als kindlich vollends ist, was er uns hier als Gegenthema bietet. Wollen und Können stehen an dieser Stelle in einem unlösbaren Widerstreit«, Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

530) »G. G.«, *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung*, 19.04.1876.

531) »—n.«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

532) *Hamburger Nachrichten*, 11.01.1876.

533) Ludwig Speidel, *Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875.

534) Ferdinand Gleich, *NZfM*, 11.02.1876.

535) Heinrich Adolf Köstlin, *Euterpe*, Mitte 1876.

536) Ferdinand Gumbert, *NBMz*, 20.04.1876.

Kritisiert wurde auch der relativ schematische Aufbau der Komposition, die laut der *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung* »durch die schablonenmäßige Ausarbeitung als verfehlt zu bezeichnen«<sup>537</sup> sei. Ebenfalls nur ablehnende Worte fand der Prager Referent der *Neuen Zeitschrift für Musik*, der verlauten ließ, das *Sanctus* sei »geeignet, Leibnitz's einseitige Ansicht vom Wesen der Musik zu bestätigen«.<sup>538</sup> Im Hintergrund steht der vielzitierte Satz: »Musik ist eine verborgene Rechenkunst des seines Zählens unbewussten Geistes«.<sup>539</sup> Die »einseitige Ansicht« steckt hier in der Lesart, dass Musik laut Leibniz ein quantifizierbares bzw. kalkulierbares Handwerk und eine Fuge somit das Resultat einer Formelanwendung sei. Der Referent verband dies außerdem mit einem Hinweis auf einen Satz von Ottaviano Petrucci, dass die Polyphonie für das Gotteslob unentbehrlich sei.<sup>540</sup> Diese konservative Haltung schließt an die zuvor erörterten Beurteilungen des norddeutsch-protestantischen Raumes an.

Eine Verbindung von Kirchlichkeit und musikalischer Form findet sich bei dem Kirchenmusiker Carl Piutti (Leipzig), der befand, dass dem *Sanctus* »die rechte Weihe und auch ganz und gar der echte Werth polyphoner Arbeit« abging.<sup>541</sup> Das Komponieren im polyphonen Stil begriff Piutti quasi als Sakrament, das er hier verletzt sah. Umfassender schilderte Emil Breslaur (Berlin), wie eine als spezifisch deutsch verstandene Praxis musikalischer Frömmigkeit mit der Ablehnung jeglicher Weltlichkeit in der religiösen Musik und geistigem »Ernst« einherging:

Mit ganz besonderem Ernst geht ein deutscher Komponist, der ein Requiem schreibt, an die Komposition des »sanctus«. Da hinein sucht er das Frömmste und Erhabenste zu legen, was sein Herz bewegt. Das »sanctus« in dem Verdi'schen Werke aber erscheint fast wie eine Blasphemie. Die Figuration der Geigen zu dem Chore klingt wie Balletmusik zu einem Tanzchor, den etwa Landleute in der Oper singen.<sup>542</sup>

Im protestantischen Coburg, wo 1877 die *Messa da Requiem* produziert wurde und wo die Coburger Zeitung ein halbes Jahr zuvor einen Bericht über Verdis Besuch auf dem Niederrheinischen Musikfest abgedruckt hatte, war der Befund eher desinteressiert. Der Referent urteilte, das *Sanctus* sei ein »compacter Tonsatz, in welchem Verdi [...] bewiesen hat, daß er auch in contrapunctischen Wendungen zu Hause ist«.<sup>543</sup>

537) »—n.«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

538) NZfM, 17.03.1876<sup>a</sup>.

539) Im Original: »Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi«, Gottfried Wilhelm Leibniz, Brief an Christian Goldbach, 27. April 1712.

540) »musicam vero illam numerosam sive discantum malis sine qua non deum optimum maximum propiciamus, non nuptiarum solennia celebramus, non convivia, non quicquid in vita jucundum transmittimus«, Ottaviano Petrucci, *Harmonice Musices Oddecaton*, Venedig 1501.

541) Carl Piutti, *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, 17.03.1876.

542) Emil Breslaur, *Berliner Fremdenblatt*, 19.04.1876.

543) *Coburger Zeitung*, 05.12.1877.

Insgesamt wird deutlich, dass die meist als Musiker ausgebildeten Referenten im norddeutsch-protestantischen Raum eine besonders enge Verbindung zum Erbe der durch das Werk Johann Sebastian Bachs geprägten Fugentradition aufrechterhielten. Anders verhielt es sich in katholischen Gegenden, wo der dogmatische Anspruch der Fugenkompotion häufig hinterfragt wurde. Die Wiener Kritik begriff die Fugenform mehr als kompositorische Pflichtübung und zollte Verdi entsprechenden Respekt. »Erhebt sich diese Fuge auch nicht zu der erhabenen Gothik einer Bach'schen Fuge, so flößt sie doch immer Hochachtung vor der Kunstfertigkeit des Meisters in diesem Genre ein«, schrieb Eduard Schelle,<sup>544</sup> und im *Fremden-Blatt* fragte ein Referent, der das Fugenthema für »ungeschickt disponirt« hielt: »Hat es etwa Beethoven gekonnt?«<sup>545</sup> Im Vergleich zur protestantischen Kritik schien hier der Idealstil der Bachfuge eher im Hintergrund zu stehen. Franz Gehring schilderte die Lage:

Mit der contrapunktischen Kunst im Sanctus ergeht es Verdi, wie es damit Sebastian Bach bei vielen Leuten zu gehen pflegt: sie lassen dieselbe gelten; im Uebrigen, denken sie aber, gehe sie die Sache nichts an.<sup>546</sup>

Noch ausführlicher kritisierte Eduard Hanslick den dogmatischen Anspruch der Fuge. Die Qualität des *Sanctus*, welches er als stark schematisch empfindet, führte er deshalb nicht auf ein generelles Unvermögen Verdis zurück. Stattdessen erklärte er die Degeneration der Fugenform von ihrem Höhepunkt zu einer schulischen Pflichtübung und lehnt auf dieser Grundlage einen Zusammenhang zwischen Form und Andachtswert vollständig ab. Insofern agierte Hanslick als Verteidiger Verdis. Gleichzeitig aber kritisierte er den dahingehend, dass dieser eine weitere Fuge unterbringen wollte, obwohl es ganz offensichtlich nicht seine Stärke sei (und dies im *Sanctus* ohnehin nicht üblich war): »Diese kleinen Sandstrecken in Verdi's Requiem liegen glücklicherweise inmitten eines blühenden Gartens.«<sup>547</sup>

In Köln war man positiver gestimmt. Dort hatte Ferdinand Hiller bereits im Sommer 1875 für die *Messa da Requiem* geworben. Er nahm dabei vorrangig auf den dogmatischen Aspekt Bezug und lobte Verdis Vermögen, sich in den Fugensätzen »mit einer Gewandtheit zu bewegen, die eben so natürlich ist, als entfernt von schulmeisterlichen Tintenklecksen«; beide »können manchem Contrepunktisten *ex professo*<sup>548</sup> zu denken geben.«<sup>549</sup> Der Referent der *Kölnischen Volkszeitung*, der Hillers Erstaufführung im Deutschen Reich miterlebt hatte,

544) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 13.06.1875.

545) Ludwig Speidel, *Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875.

546) Franz Gehring, *Deutsche Zeitung* (Wien), 16.07.1874.

547) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875b.

548) Lat. »von Amts wegen«, »berufsmäßig«.

549) Ferdinand Hiller, *Kölnische Zeitung*, 24.08.1875.

nahm auf diese Aspekte keinen Bezug, sondern hob »großen Wohlklang und Durchsichtigkeit« an der Sanctus-Fuge, die »man sonst bei Fugen oft schmerzlich vermißt«,<sup>550</sup> hervor.

Auffällig an der Rezeption im katholischen Raum ist zudem die Verbindung von polyphonem Stil und Kirchlichkeitsempfinden. So beklagte sich Wilhelm Frey (Wien) insgesamt über das »weltliche Gepräge« der *Messa da Requiem* und setzte hinzu: »[...] nur die größere Fuge des Sanctus erinnert den Hörer daran, daß er in einer Kirche sich befinden könnte.«<sup>551</sup> Ähnlich befand der Referent des *Bayerischen Kuriers*, dass das *Sanctus* »ganz der Situation gemäß die geeignete andächtige Stimmung zum Ausdruck«<sup>552</sup> brächte, und die *Brünner Zeitung* lobte die »herrliche Doppelfuge«, die »vollkommen kirchlich gehalten«<sup>553</sup> sei.

## b) Beispiel 2: *Libera me*

Die zweite Fuge in der *Messa da Requiem* füllt – abgesehen von Prolog und Epilog – den gesamten letzten Satz, das *Libera me*, aus. Der Themenbeginn ist eine Umkehrung des *Sanctus*-Themas: Anstelle des aufsteigenden F-Dur steht hier ein absteigendes f-Moll. Der Verlauf der Fuge ist ähnlich wie im *Sanctus* angelegt, auch das Tempo ist vergleichbar (alla breve, marginal schneller), jedoch ist das Thema deutlich länger und tonal komplexer, ebenso wie die anschließende Durchführung. Das Thema kehrt augmentiert im Solosopran wieder, anschließend wird in einen homophonen Satz übergeleitet.

Die deutschsprachige Kritik konnte sich mit der Fuge im *Libera me* enger anfreunden als mit ihrem Gegenstück im *Sanctus*. Insbesondere die Berliner Kritik lobte das »charakteristische«<sup>554</sup> bzw. »charaktervolle« Thema und dessen »geschickte und wirksame Verarbeitung«, die »in Rücksicht auf die allgemeinen kontrapunktischen Verhältnisse der italienischen Komponisten neuerer Zeit ganz besondere Achtung abgewinnt.«<sup>555</sup> Emil Breslaur sah als Ursache dafür vor allem den positiven »Einfluß unserer großen Kirchenkomponisten«,<sup>556</sup> ähnlich urteilte auch die *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, dass dies »vorzugsweise der Erkenntnis des Wesens deutschen Gemüthes und Geistes«<sup>557</sup> zu verdanken sei. Wilhelm Lackowitz lobte ebenfalls den »nach den strengsten Regeln der Kunst ernst und überaus wirkungsvoll« aufgebauten Satz, empörte sich aber, dass »schließlich Alles in tanzende Rhythmen und opernhafte Schablone«<sup>558</sup> mündete. Insgesamt

550) »†«, *Kölnische Volkszeitung*, 12.12.1875.

551) Wilhelm Frey, *Neues Wiener Tagblatt*, 12.06.1875.

552) — r.«, *Bayerischer Kurier* (München), 12.12.1875.

553) *Brünner Zeitung*, 03.01.1876.

554) Emil Breslaur, *Berliner Fremdenblatt*, 19.04.1876.

555) — n.«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

556) Emil Breslaur, *Berliner Fremdenblatt*, 19.04.1876.

557) — n.«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

558) Wilhelm Lackowitz, *Neues Berliner Tageblatt*, 21.04.1876.

verwiesen die Kritiken sämtlich auf einen strengen, normierten Stil, der vorrangig am Stil Bachs orientiert war und verwahrten sich gegen eine Dekonstruktion der Form, wie Verdi sie in dem Stück angelegt hatte.

Außerhalb Berlins war das Interesse an der Fuge geringer; jedoch ließ sich Emil Naumann zu dem Lob hinreißen, dass dieses Stück »hoffnungsreiche Ansätze zum wirklich fugierten Stil in jener organisch gegliederten und schwungvollen Weise gewahren läßt, wie wir sie in unserer klassischen deutschen Kirchenmusik gewohnt sind«,<sup>559</sup> und die *Signale* lobten in ihrer Wiener Kritik die Fuge als »meisterhaft durchgeführte[n] Schlußsatz«, auch wenn es Verdi noch sichtlich schwerfalle, »sich in der neuen Sphäre stilvoll zu bewegen«.<sup>560</sup> Hans von Bülow bemerkte sogar, sie sei eine »so fleißige Arbeit, daß mancher deutsche Musiker eine große Ueberraschung daran erleben«<sup>561</sup> werde. Dies ist ein beachtliches Kompliment, wenn man sich Bülows insgesamt abschätziges Urteil über das Werk in Erinnerung ruft (→ 1.3.1).

### 8.2.2 »Palestrinastil« als Metapher für kirchliche Musik

Im Folgenden wird an den Beispielen des *Te decet hymnus*, des *Domine Jesu Christe* und des *Quam olim Abrahae* aufgezeigt, wie – im Gegensatz zum Fugenstil – der »Palestrinastil« betrachtet wurde. Obwohl dieser Stil im Tonsatz der *Messa da Requiem* praktisch keine Rolle spielte (→ 5.3.3), wurde er als Metapher für »kirchliche Musik« herangezogen. Dass der Palestrinastil in der Restaurationsbewegung allgemein eine große Hochschätzung genoss, wird aus vielen Kritiken zur *Messa da Requiem* deutlich. Aus einigen Kommentaren geht jedoch hervor, dass gerade in Wien der Palestrinastil, zumindest im strengen Sinne, umstritten war: Während Eduard Kulke bemängelte, man werde die »erhabene Einfachheit eines Palestrina, eines Allegri«<sup>562</sup> in dem Werk vergebens suchen, fragte Ludwig Speidel provokant: »Sollte nun Verdi nach dem Vatikanum so asketisch singen, wie Palestrina nach dem Tridentinum?«<sup>563</sup> Eduard Hanslick stimmte ein:

Wir müßten, um auf die ungetrübte, unverweltlichte Reinheit katholischer Kirchenmusik zu gelangen, bis auf Palestrina zurückgehen oder vielmehr – da ja auch Palestrina vom streng kirchlichen Standpunkt manchen Vorwurf erfahren – bis auf den nackten gregorianischen Kirchengesang.<sup>564</sup>

559) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

560) »P.«, *Signale*, Juni 1875c.

561) Hans von Bülow, *Allgemeine Zeitung* (Augsburg), 28.05.1874.

562) Eduard Kulke, *Das Vaterland* (Wien), 15.06.1875.

563) Ludwig Speidel, *Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875.

564) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875b.

Hier zeichnet sich eine Gegenposition zur teilweise streng puristischen Ästhetik der Restaurationsbewegung und des Cäcilianismus ab, die in Österreich – möglicherweise durch eine stärkere Assoziation mit dem Klerikalismus – deutlich stärker ausgeprägt war als im Deutschen Reich.

### a) Beispiel 1: *Te decet hymnus*

Das *Te decet hymnus* steht als Psalmvers an zweiter Stelle im Introitus *Requiem aeternam*. Verdi vertonte es a cappella in imitatorischem Satz und ließ diesen überraschend auf der letzten Silbe des vorhergehenden Satzes von »luceat eis« (es leuchte ihnen) einsetzen, wobei die Harmonie einen Trugschluss in Moll vollzieht. Rosen deutete diesen a cappella-Satz zu Beginn des Requiems als Positionsbestimmung, da Verdi sich klar für kirchenstilistische Merkmale entschied.<sup>565</sup> In dieser Richtung kann auch der trugschlüssige Einsatz interpretiert werden: Schöpfte das Kyrie noch aus vollen orchestralen Mitteln, so steht der unerwartet einsetzende A-cappella-Satz als Zeichen dafür, dass es sich eben nicht um ein Opernwerk handelte.

Der Satz schien den Ansprüchen der deutschen Kritik zu genügen. Zahlreiche satztechnische Freiheiten, die sich Verdi gegenüber den strengen Regeln des alten Stiles erlaubte, wurden ihm (anders als z. B. im *Sanctus*) nicht angekreidet. Stattdessen wurde der Satz auffallend gelobt, denn er sei »fließend und wohlklingend durchgeführt« (Wien),<sup>566</sup> »sehr fein« (Dresden)<sup>567</sup> sowie »mit künstlerischer Feinheit« ausgeführt (Berlin)<sup>568</sup> und entfalte »eine kirchliche Färbung« (Wien).<sup>569</sup> Er gehöre zu den »in meisterhaften Tonstrahlen leuchtenden Gipfeln des Werkes« (Berlin)<sup>570</sup> und zu den Partien, die »selbst für den strengeren deutschen Geschmack als wahre musicalische Perlen bezeichnet werden müssen« (Köln).<sup>571</sup> Dies belegt, dass es in der Tat nicht um den Palestrinastil als Satztechnik ging, sondern dass ganz die Wirkung im Vordergrund stand. Dessen ungeachtet lobte Franz Gehring (Wien) ausführlich, wie Verdi den eigentümlichen Palestrinastil für seine Zwecke angeblich transformiert hatte:

Wie bei Palestrina der Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen sich die Harmonie derartig unterordnen muß, daß diese Musik uns bisweilen befremdlich klingt, so ist in Verdi's Werk, das ein Compromiß zwischen der modernen und antiken Schreibweise zu nennen sein dürfte, diese Selbstständigkeit wieder zum Stylprincipe gemacht.<sup>572</sup>

565) »The a cappella scoring, imitation, and severe melodic material – all evoking the stile antico – again serve to distance Verdi's Requiem from the profane world of opera: Verdi makes the point early on«, ROSEN 1995, S. 19.

566) Ludwig Speidel, *Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875.

567) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

568) »—n.«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

569) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 13.06.1875.

570) »§\*«, *Neue Preußische Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

571) August Guckeisen, *Kölnische Zeitung*, 12.12.1875.

572) Franz Gehring, *Deutsche Zeitung* (Wien), 16.07.1874.

Die meisten Referenten begnügten sich allerdings mit der Feststellung, dass es sich um ein Stück im A-cappella-Stil<sup>573</sup> handelte, womit nicht nur auf die Besetzung, sondern auch auf den damit assoziierten Palestrinastil verwiesen wurde. Insofern steht der »strengere deutsche Geschmack« hier nicht mit regelkonformen Satztechniken in Zusammenhang, sondern mit der klanglichen Wirkung des Stiles.

Dass der Palestrinastil im Blick auf Kompositionstechniken weniger verankert war als der Bachstil, aber durchaus phantasievolle Assoziationen hervorrufen konnte, geht besonders deutlich aus der enthusiastischen Kritik August Wilhelm Ambros' hervor, in der sich die Begriffe von Frömmigkeit und Kunstschaffen idealtypisch verbinden. Der Referent übertrug eine bekannte kunstgeschichtliche Anekdote zu Raffael auf Verdi:

Als Michel-Angelo die Stanzen Raphaels im Vatican erblickte, soll er ausgerufen haben: »Sanzio war in der sixtinischen Capelle.« Beim »Te decet hymnus« fühlt man sich versucht, auszurufen: »Verdi war in der sixtinischen Capelle!«<sup>574</sup>

Der hier zitierten Anekdote zufolge hatten Michelangelos Deckenfresken von der biblischen Schöpfungsgeschichte in der Sixtinischen Kapelle den Maler Raffaello Sanzio zu seinen Wandgemälden im Apostolischen Palast des Vatikans inspiriert.<sup>575</sup> Der Inspirationsgedanke setzt sich aus mehreren Ideen zusammen: Erstens dem unmittelbaren Kunsterlebnis, zweitens einer darin erlebten religiösen Erfahrung und drittens dem beides vermittelnden Geniekünstler Michelangelo. Ambros schrieb Verdi durch die Parallelisierung mit Raffael eine künstlerisch-spirituelle Erleuchtung im Geiste der Renaissance zu.<sup>576</sup> Ambros, der zu jener Zeit am vierten Teil seiner »Geschichte der Musik« über das Zeitalter Palestrinas arbeitete, war sich der Unterschiede zwischen dem Stil Palestrinas und dem im *Te decet hymnus* durchaus bewusst. Es ging insofern viel weniger um die exakte stilistische Nachahmung als um die Erzeugung einer Atmosphäre, die bereits durch die Wahl ähnlicher Mittel erreicht wird – ganz im Unterschied zur Fuge im *Sanctus*, wo die grammatisch korrekte Ausführung, insbesondere in den Berliner Kreisen (→ 8.2.1), von großer Relevanz für die Kritik sein konnte.

Es besteht jedoch noch eine zweite Auslegungsmöglichkeit dieser Anekdote, da der Begriff der »Sixtinischen Kapelle« nicht nur die päpstliche Hauskapelle, sondern auch den päpstlichen Sängerkorps bezeichnete. Mit dieser Institution stehen das Wirken Palestrinas und das gegenreformatorische Kirchenmusikideal in unverbrüchlicher Verbindung. »In der sixtinischen Capelle« kann daher auch institutionell – gerade im Hinblick auf Ambros' intensive Beschäftigung mit der Palestrina-Zeit – verstanden werden: »Verdi war in der Sixtinischen Kapelle« als Chorist und Zeitzeuge Palestrinas.

573) So etwa Friedrich Stetter, AmZ, 09.02.1876<sup>a</sup> und Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

574) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875.

575) Hingegen entstand das Weltgericht (→ 8.3.1) erst nach Raffaels Tod.

576) Die Raffael-Rezeption war nicht zuletzt durch E. T. A. Hoffmann (→ 3.4.1) vorbereitet worden; vgl. GÖTTING 1992, S. 72f.



## b) Beispiel 2: *Domine Jesu Christe* und *Quam olim Abrahae*

Im *Offertorium*, mit dem der zweite große Abschnitt der *Messa da Requiem* beginnt, reihen sich mehrere Ensemblestücke nahtlos aneinander. Darin fielen insbesondere die Teile *Domine Jesu Christe* und *Quam olim Abrahae* der deutschsprachigen Kritik mehrheitlich positiv auf – meist mit einem Verweis auf die dort angewendete Satztechnik.

Gerade die Referenten aus Berlin und Dresden lobten das *Domine Jesu Christe*, das »von ergreifender Gewalt«<sup>577</sup> sei und eine »gediegene polyphone Führung und würdige Haltung«<sup>578</sup> aufweise und »mit Recht durch stürmischen Beifall seitens [sic] des Publikums ausgezeichnet«<sup>579</sup> wurde. Sowohl Wilhelm Lackowitz als auch Emil Breslaur lobten – mit auffallend ähnlichem Wortlaut – wie die Stimmen »so edel und dabei so melodios mit und in einander zu arbeiten beginnen«, bemängelten aber den Übergang zur Textstelle »sed signifier sanctus Michael«, wo »dann die Violinen, ganz pianissimo anhebend, hinzutreten und der Eindruck in einen vollständig opernhafte umschlägt.«<sup>580</sup> Die *National-Zeitung* (Berlin) schrieb der Wirkung eine »vollkommen erhabene Bedeutung« zu, die »allerdings weder an die gläubige Innigkeit Mozart's noch an die Tiefe Beethoven's heranreicht, aber immerhin das Bestreben zu erkennen giebt, dem Charakter deutscher Musik nahe zu treten.«<sup>581</sup> Lediglich Heinrich Adolf Köstlin (Heilbronn) beschwerte sich über die Imitation des »Pfaffengesangs«<sup>582</sup> (→ 8.3.2).

Im *Quam olim Abrahae* (Nr. 3, T. 89–118, verlängerte Wiederholung in T. 163–198) spielte Verdi mit rasch aufeinanderfolgenden imitatorischen Einsätzen auf den *stile antico* an,<sup>583</sup> ganz entgegen den Gepflogenheiten, hier eine Fuge anzusetzen. Im Gegensatz zum *Te decet hymnus* enden die Imitationen bereits nach acht Takten; daran knüpft sich eine weitgehend chromatisch absteigende Melodie im Sopran, die zunächst vom Tenor und abschließend mit einer sequenzartigen Harmonisierung in Sextakkorden (quasi Fauxbourdon) vom Soloquartett wiederholt wird. Insgesamt erregte dieses Stück kein so großes Aufsehen wie das *Te decet hymnus*. Allerdings ließen es sich August Wilhelm Ambros (Wien) und, diesen paraphrasierend, das *Salzburger Volksblatt* nicht nehmen, die kompositorischen Mittel als schülerhaft abzuwerten.<sup>584</sup> In dieser Haltung spiegelt sich –

577) »§\*«, *Neue Preussische Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

578) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

579) Ludwig Hartmann, *Dresdner Nachrichten*, 10.01.1876.

580) Wilhelm Lackowitz, *Neues Berliner Tageblatt*, 21.04.1876. Der Wortlaut bei Emil Breslaur: »Dann das [...] »domine Jesu Christe«, das sich durch die edel und melodios gehaltene Selbständigkeit der vier Stimmen auszeichnet, bis zu der Stelle, wo die Geigen, ganz leise beginnend, hinzutreten und den schönen Eindruck durch opernhafte Gebahren fast wieder zerstören.«, Emil Breslaur, *Berliner Fremdenblatt*, 19.04.1876.

581) »A. G.«, *National-Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

582) Heinrich Adolf Köstlin, *Euterpe*, Mitte 1876.

583) Vgl. ROSEN 1995, S. 47.

584) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875; »emr.«, *Salzburger Volksblatt*, 25.04.1876<sup>a</sup>.

ähnlich wie bei der Fuge im *Sanctus* – die Ablehnung musterhafter Formen (und damit auch barocker Stilmittel wie z. B. Sequenzierung). Für Eduard Hanslick war das Stück indessen »ein Satz von schön gegliederter Architektur und ungemeinem Klangzauber«. <sup>585</sup>

### 8.2.3 Stilkopie und schöpferischer Wert

Verdis Umgang mit den Mitteln des traditionellen Kirchenstiles fand zwar nicht durchgehend die Befürwortung der Musikkritik, wurde aber auch mehrfach gegen streng restaurative Ansichten verteidigt. Das Werk könne, so die *St. Galler-Zeitung*, »mit den Werken Bach's, Händels etc. [...] schon darum nicht verglichen werden, weil es modernen Styles ist«. <sup>586</sup> Des Weiteren wurden diverse kunstgeschichtliche Analogien gebildet, die stilgetreue Nachahmung ad absurdum führen sollten. So verwahrte sich ein Referent des *Musikalischen Wochenblattes* grundsätzlich gegen das sture Imitieren der Stile älterer Meister:

So wenig es unseren modernen Malern einfallen wird, eine Mutter Gottes Albrecht Dürer's nachschaffen zu wollen, so wenig kleidet es unsere gegenwärtigen Componisten, wenn sie mit zugedrückten Augen und zugestopften Ohren ganz »im alten Stil« dichten wollen; was damals wahr empfunden gewesen, müsste jetzt gemacht, heuchlerisch erscheinen. <sup>587</sup>

Demzufolge hatte eine bloße restaurativ intendierte Imitation eines Kunststils – ohne persönliche oder zeitgemäße Note – keinen wahrhaftigen Wert. Etwas weiter ging das *Salzburger Volksblatt*, das rhetorisch nach der Gleichberechtigung zwischen den Malern der älteren Kunstgeschichte und den Zeitgenossen fragte (und dabei eine Reihe von Beispielen aufzählte) und sich von einem Kunstverständnis, das sich streng auf einen klassischen Kanon beschränkte, distanzierte:

Sollte man in der Malerei neben Rubens, Rembrandt, Raphael und Titian keinen Makart, Gauer mann, Achenbach, Piloty gelten lassen? Soll in der Musik neben Mozart kein Verdi, neben Beethoven kein Wagner existiren, d. h. als gleich ruhmber eichtigt gelten dürfen? Der orthodoxe Dilettantismus wird es verneinen [...]. <sup>588</sup>

Dies führt zur komplexen Frage nach dem Verhältnis Nachahmung und Authentizität, die sich hier im Feld zwischen Stilkopie und Eigenschöpfung bewegt und damit zur Realismus-Debatte überleitet (→ 8.3) und später nochmals in den Diskussionen um diverse Reminiszenzen auftauchen wird (→ 8.5.2).

585) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875b.

586) »W.«, *St. Galler-Zeitung*, 13.04.1878.

587) »b«, *MWbl*, 31.12.1875.

588) »emr.«, *Salzburger Volksblatt*, 25.04.1876a. Die genannten Zeitgenossen sind: Hans Makart (1840–1884), österreichischer Maler u. a. der sogenannten Ringstraßenepoche; Friedrich Gauer mann (1807–1862): österreichischer Landschaftsmaler der Biedermeierzeit; Gebrüder Andreas und Oswald Achenbach (1815–1910 und 1827–1905): deutsche Landschaftsmaler der Romantik; Carl Theodor von Piloty (1826–1886), deutscher Genre- und Historienmaler. Es ist auffallend, dass der Referent vorwiegend Persönlichkeiten aus dem Bereich der Landschaftsmalerei anführte.

### 8.3 Realismus und Tonmalerei

Die Nachahmung von Sinneseindrücken und Emotionen durch Musik ist ein wiederkehrendes Thema der Musikgeschichte. Die bereits in der antiken Musikästhetik verwurzelte Affektenlehre des 17. Jahrhunderts übertrug unter anderem Emotionen auf musikalische Intervalle; auch die Nachahmung von Naturereignissen (wie etwa die Imitation von Gewittern) spielte in dieser Zeit eine bedeutende Rolle. Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts wich die Lautmalerei jedoch dem Ausdruck von individuellen Empfindungen.<sup>589</sup> Der Titelzusatz zur 6. Symphonie Ludwig van Beethovens »mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey« ist ein bekanntes Beispiel für diesen Paradigmenwechsel (auch die Vogelstimmen – zunächst als Imitation erscheinend – wollen somit als musikalisch autonom verstanden werden). Die damit verbundene Abwertung von Bildhaftigkeit in der Musik war für die Rezeption der *Messa da Requiem* – deren Musik starke visuelle Assoziationen hervorrief – auch in den 1870er Jahren noch von entscheidender Bedeutung für ihre Bewertung als Kunstwerk.

In den Diskussionen um die *Messa da Requiem* steht dies im Zusammenhang mit dem Begriff des »Realismus«, der mit Verdis Schaffen seit *La traviata* (1853) bereits in enger Verbindung stand.<sup>590</sup> Der Terminus stammt – zumindest in seiner hier ausschlaggebenden Entsprechung – aus der Literatur und wurde dort vorwiegend als ein Gegensatz des »Subjektivismus« verstanden.<sup>591</sup> Daneben bezeichnete er in der Ästhetik die Nachahmung von Gegenwärtigem (»niedrige Wirklichkeit«)<sup>592</sup> in Abgrenzung zu idealisierten Darstellungsarten. Als philosophischer Begriff durch verschiedene Umformungen bereits stark ausgeprägt, erlangte dieser eine weitere Dimension als ästhetisches Konzept,<sup>593</sup> und floss so nicht nur in die Bereiche der Kunst- und Literaturkritik ein, sondern fand auch in der Musikkritik Anwendung.<sup>594</sup> Der Begriff wurde im 19. Jahrhundert oft negativ verwendet, da man darunter – so geht es beispielsweise aus *Pierers Universal-Lexikon* hervor – eine »Beschränkung der künstlerischen Darstellung auf die treue Auffassung u. Nachahmung des Wirklichen im Gegensatz einer idealisirenden Umbildung«<sup>595</sup> verstand,

589) Vgl. SULZER 1771/1774, Bd. 2, »Musik«, S. 780–792: »Dadurch [d. h. Gesang] also kann die Sprache der Leidenschaften in unartikulirten Tönen nachgeahmt werden« (S. 783).

590) Vgl. GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 332f sowie DAHLHAUS 1982, S. 82–89.

591) Zu den begrifflichen Facetten des Realismus siehe KLEIN 2003.

592) Vgl. KLEIN 2003, S. 170.

593) »Der Begriff ›realistisch‹ gehört eher in eine Gruppe mit Begriffen wie ›klassisch‹ oder ›manieristisch‹, die nicht nur an bestimmte Epochen gebunden sind, sondern zugleich zum Vokabular einer allgemeinen ästhetischen Begriffsbildung gehören.« – GRIMM/HERMAND 1975, S. 8.

594) Dahlhaus beschrieb die zentralen Eigenschaften des musikalischen Realismus des 19. Jahrhunderts als »Akzentuierung des Wahren statt des Schönen als Ziel der Kunst und das Moment von Aufsässigkeit und Opposition, das in der Wahl von Sujets aus früher verpönten und ausgeschlossenen Stoffbereichen steckt, [...] und die durch Stilisierungstendenzen ungehinderte Rückhaltlosigkeit der Affektdarstellung und der Tonmalerei.« – DAHLHAUS 1982, S. 154.

595) PIERER 1861, »Realismus«, Bd. 13, S. 867.

also mehr im heutigen Sinne von »Naturalismus«. <sup>596</sup> Dies weist darauf hin, dass Realismus nicht nur als Phänomen der Schaffensästhetik, sondern auch der Wirkungsästhetik zu verstehen ist. <sup>597</sup>

Die Anwendung des Begriffs »Realismus« war vielseitig und bezog sich nicht nur auf die visuelle Ebene, sondern unter anderem auch auf die Nachbildung von Klängen und Emotionen. Im Vergleich mit anderen ästhetischen Begriffen, in denen Abbildung oder Nachbildung eine zentrale Rolle spielt, bedeutete »Realismus« – sofern er als Selbstzweck gesehen wurde – so gut wie nie ein positives Urteil, während z. B. bei »Tonmalerei« die Wertung stärker vom Kontext abhing. In den folgenden Beispielen wird aufgezeigt, dass die Konzepte »Realismus« und »Tonmalerei« diverse Streitpunkte anschnitten: Zunächst ging es auch hier um das angemessene Verhältnis von Kirchenmusik zu Bühnenmusik. Während der Realismus, für sich allein genommen, fast ausschließlich negativ belegt war, konnte durch Verweise auf Vorbilder in der Kunst- oder Musikgeschichte – je nach Wertungsabsicht – diese Qualität umgekehrt werden. Somit wäre zwischen verschiedenen Spielarten des Realismus zu unterscheiden: Einem unmittelbaren Realismus einerseits, dessen Sinn auf der Oberfläche bzw. in einer Nachbildung lag, und einem vermittelnden Realismus andererseits, dessen Oberfläche hingegen eine äußere Hülle darstellt und der mehr auf die dahinterstehenden Inhalte verwies. Zudem ist auf den »Realismus« in Verbindung mit stereotypen Volkscharakteren einzugehen.

### 8.3.1 Malerische Abbildung

Die Abstufung zwischen Realismus und Tonmalerei sei hier zunächst am Beispiel des Zusammenspiels zwischen »Malerei« und »Dekoration« erläutert. So befand Heinrich Adolf Köstlin (Heilbronn), Verdi dienten »die Töne als Farben, um zu malen, um in decorativer Weise zu schildern«. <sup>598</sup> Aufschluss über die musikalische Bedeutung des Ausdrucks »Dekoration« gab der gegenüber Verdi grundsätzlich positiv eingestellte Ferdinand Hiller (Köln): Er verwies auf die »Nachahmung kirchlichen Psalmodierens« im *Libera me* (→ 5.3.3) und räumte ein, »die Vorführung des äußerlich Kirchlichen bekommt stets etwas Dekoratives«. <sup>599</sup> Dekoration wurde damit weniger als gefälliges Ornament, sondern mehr im Sinne eines Bühnenbildes <sup>600</sup> verstanden, das in Analogie zum Realismus keine autonome

596) Theodor Fontane verstand Realismus hingegen mehr als ästhetisches Konzept und definierte ihn als »Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst« (1853). Zur Unterscheidung des politischen und des ästhetischen Realismus siehe z. B. KLEIN 2003, S. 173f.

597) Vgl. GRIMM/HERMAND 1975, S. 12.

598) Heinrich Adolf Köstlin, *Euterpe*, Mitte 1876.

599) Ferdinand Hiller, *Kölnische Zeitung*, 24.08.1875.

600) PIERER 1858, »Dekoration«, Bd. 4, S. 788: »1) Verzierung, Ausschmückung eines Gegenstandes, um demselben ein gefälligeres Ansehen zu geben; 2) bes. die Verzierung des Theaters durch die Malerkunst (Decorationsmalerei), wodurch die Zuschauer an den Ort versetzt werden, wo das Stück vorgeht.«

künstlerische Qualität, sondern lediglich Funktionalität besaß. Auf die Entwicklung des Komponisten Verdis anspielend, meinte das *Echo der Gegenwart* (Aachen), dieser habe »damals nur Decorations-Malerei mit gar groben Pinselstrichen« geliefert, sich aber »sowohl in der Faktur, als im Charakter gewaltig verfeinert, wenn es auch noch immer Dekorations-Malerei ist.«<sup>601</sup> Verdi ist demnach, trotz enormer Fortschritte, der Bühnenmusik grundsätzlich treu geblieben.

Die Nähe der Malerei zur Bühnenmusik geht zudem aus mehreren Kommentaren hervor, die konkrete Teile des Werkes – insbesondere das *Dies irae* – als »effektiv« oder »theatralisch« beschrieben. Verdi habe darin »die Farben etwas theatralisch, jedoch äußerst effectvoll gemischt«,<sup>602</sup> befand die *Kölnische Volkszeitung* nach der Erstaufführung im Deutschen Reich; die *Mecklenburgische Zeitung* bestätigte, er habe es »mit sehr starken Pinselstrichen gezeichnet« und es fänden sich darin »sehr grelle Kontraste, die uns diese Nummer zu theatralisch erscheinen lassen«,<sup>603</sup> ein Berliner Referent urteilte indessen: »Gluth und Gewalt ist diesem Abschnitt des Werkes nicht abzuspochen, aber die Malerei ist allzu realistisch.«<sup>604</sup>

»Malerei« hingegen scheint als metaphorischer Ausdruck nicht *per se* negativ belegt zu sein, sondern nur im Zusammenspiel mit realistischen Tendenzen eine Abwertung zu erfahren. Als weiteres Beispiel sei hier eine Besprechung aus Köln zitiert, die in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschien:

Die Behandlung der ersten Strophe dieses Hymnus [Dies irae] und des »tuba mirum« ist so derb realistisch, wie die alten Gemälde vom jüngsten Gericht, auf denen flammenspeiende Teufel, feiste Mönche, liederliche Bischöfe und Päpste, und üppige Nonnen an Stricken in die Hölle schleifen, während im Hintergrunde einige fromme Seelen durch die schmale Pforte in das himmlische Zion eingehen.<sup>605</sup>

Der Referent zog hier eine Parallele zu Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, wie sie etwa seit dem 15. Jahrhundert üblich waren (→ 8.3.1). Angesichts der Mittelalter-Begeisterung der Restaurationszeit ist die Ablehnung dieser Kunst verwunderlich, aber offenbar war es auch im Bereich der Malerei von Bedeutung, ob eine Darstellung auch ideelle Inhalte vermitteln konnte oder sich auf die realistische Wiedergabe beschränkte. Bildliche Schilderungen waren außerdem – von der Diskussion um den Realismus abgesehen – ein weit verbreitetes Mittel, um musikalische Wirkungen in Worte zu fassen.<sup>606</sup> Einige Referenten beschrieben mit Analogien zur Kunstgeschichte und mit ausufernden Metaphern aus dem Bereich der Malerei,<sup>607</sup> was sie in der Musik wahrnahmen und erlebten. Die negative Qualität des Realismus konnte dadurch sowohl verstärkt als auch entschärft

601) *Echo der Gegenwart* (Aachen), 19.03.1876.

602) »†«, *Kölnische Volkszeitung*, 12.12.1875.

603) *Mecklenburgische Zeitung*, 23.04.1876.

604) »G. G.«, *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung*, 19.04.1876.

605) AmZ, 29.03.1876<sup>a</sup>.

606) Vgl. STUMPF 1996, S. 199f.

werden. Dies könnte den Eindruck erwecken, dass Analogien zur Malerei tendenziell negativ ausfielen. Eduard Schelle (Wien) war jedoch einer von denjenigen, die dies ins Positive wendeten, indem er auf kunstgeschichtliche Topoi verwies:

[...] man kann ihm [Verdi] vielleicht den Vorwurf machen, daß er sich häufig mehr als billig in malerischen Effecten verliert [...] Man nehme dieses Requiem nur als das, was es sein will, als ein großartig angelegtes und al fresco ausgemaltes Stimmungsbild [...]<sup>608</sup>

»Al fresco« bezieht sich auf eine Technik der Wandmalerei, bei der Farbpigmentgemisch auf frischen Kalkputz aufgetragen wird. Dabei ist ein zügiges und gekonntes Vorgehen notwendig ist, bevor der Malgrund trocknet; grobe Züge und breite Pinselstriche sind daher nicht untypisch. Schelle vermied indessen die geläufige Assoziation der Freskotechnik mit der italienischen Kunst der Renaissancezeit und deren Vertretern wie Michelangelo, Raffael oder Ghirlandaio. Das »Stimmungsbild« verweist hingegen auf eine dramatische Form der Landschaftsmalerei, die im 19. Jahrhundert populär war (aber bereits im 16. Jahrhundert ihre Ursprünge hat). Solche und andere Parallelen zu Stilen oder Techniken der Malerei – oder aber auch Werken und Persönlichkeiten, wie im Folgenden am Beispiel des *Dies irae* gezeigt wird – neutralisierten zumindest die pejorativen Implikationen des Ausdrucks »Malerei«. In diesem Sinne drückte es das *Salzburger Volksblatt* aus: Manche Passagen des Werkes berührten zwar »das Opernhafte, Theatralische; der Fehler ist freilich reichlich aufgewogen durch die geniale und maßvolle Malerei des Weltuntergangs«,<sup>609</sup> und der Pariser Referent Henry Blaze verglich in seinem Bericht aus Paris das *Lux aeterna* mit dem Hell-Dunkel-Kontrast<sup>610</sup> eines Rembrandt-Gemäldes.<sup>611</sup>

Vermöge des Gegensatzes von Licht und Schatten, erinnert es ganz an Rembrandt. In der Höhe des himmlischen Azurs girren die Saiten-Instrumente, zitternd, knisternd und mystisch: *lux aeterna!* In der Tiefe dumpf, verhüllt und düster psalmodiert das Blech: *requiem aeternam!* Alles ist schön, wie von Mozart, und furchtbar wie ein Grabgesang.<sup>612</sup>

### a) Beispiel: Michelangelo und Dante im *Dies irae*

Mehrere Referenten zogen eine Parallele zu dem italienischen Renaissancekünstler Michelangelo Buonarroti und dessen berühmter Darstellung des Jüngsten Gerichts: das *Giudizio Universale* (Abb. 23).<sup>613</sup> Eine besondere Aufladung des Michelangelo-Vergleiches wurde 1875 durch die Feiern zum 400. Geburtstag Michelangelos genährt. Zu dessen

607) Hingegen waren die oben genannten Analogien zwischen Fugenkompositionen und gotischer Architektur überraschend selten und tauchten vor allem in Bezug auf die Beständigkeit eines Kunstwerkes auf (→ 8.5.3).

608) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 13.06.1875.

609) »emr.«, *Salzburger Volksblatt*, 25.04.1876<sup>a</sup>.

610) Vgl. ROSEN 1995, S. 57.

611) Zu Vergleichen von Werken der Musik mit Nachtstücken Rembrandts siehe STUMPF 1996, S. 203.

612) Henri Blaze, *AmZ*, 26.08.1874.

613) Vgl. die Äußerung zum *Te decet hymnus*: »Verdi war in der sixtinischen Capelle!« (→ 8.2.2).

Geburtstag am 6. März erschienen umfangreiche Artikel in diversen Tageszeitungen, und bereits 1874 war die Michelangelo-Biographie von Ascanio Condivi in deutscher Übersetzung erschienen.<sup>614</sup> In zwei Fällen wurde außerdem der italienische Dichter Dante Alighieri einbezogen. Die *Hamburger Nachrichten* schrieben:

Verdi's großes Verdienst [...] beruht in dem Adel der Empfindung, in dem reichen üppigen Walten der Fantasie, die namentlich im *Dies irae* so mächtig sich ausweitete, wie in Dante's Inferno oder in Michel Angelo's Bildern vom Weltgericht, in der glühenden Farbenpracht, die sich in geläuterter Sinnlichkeit über das ganze Werk, über alle Sätze namentlich durch die Orchestrierung ergießt.<sup>615</sup>

Das *Giudizio Universale*, welches nach dieser Auffassung die Sinne in ähnlichem Maße überwältigte wie Verdis musikalische Ausgestaltung, diente hier nicht nur einem anschaulichen Bild-Musik-Vergleich mit dem *Dies irae*. Aufschlussreich ist hier vor allem die Argumentationskette, die ausgehend vom »Adel der Empfindung« zur »geläuterten Sinnlichkeit« gelangt und somit die negative Qualität des Realismus (→ 8.3) ins Positive umkehrt. Dies wird durch die Referenz auf zwei zentrale Werke der Kunst- und Literaturgeschichte unterstützt, die außerdem auf bedeutende epochale Umbrüche verweisen: Dante, dessen literarische Werke aus dem mittelalterlichen Bildungskanon schöpfen, und Michelangelo, der eines seiner Hauptwerke in den Wirren der Reformationszeit schuf. Nebenbei waren dies auch musikgeschichtlich bedeutende Bezugsepochen: Zum einen hinsichtlich der Entstehung des Requiem-Formulars (→ 4.2), zum anderen hinsichtlich des Palestrinastils (→ 3.4.1).

Die Argumentation des *Salzburger Volksblatts* stützte sich indessen stärker auf musikalische Konzepte, kam jedoch zu einem vergleichbaren Ergebnis. Verdi habe zwischen Moderne und Tradition vermittelt, indem er Instrumentierung und Melodik in ein ausgewogenes Verhältnis setzte:

Verdi erscheint uns in dieser seiner neuesten Komposition, in welcher ihm das Fresko-Gemälde des Michel Angelo in der sixtinischen Kapelle, das letzte Gericht vorstellend, vorgeschwebt haben mag, [als] ein Vermittler zwischen der sogenannten modernen Musikrichtung und der älteren klassischen Schule, weil er über die Fortschritte der Instrumentation die Hauptbedingung musikalischen Effektes – Melodie – nicht vergaß, daher auch jene Stellen, wo er mit dem kräftigen Pinsel eines Michel Angelo die Schrecknisse des allgemeinen Auferstehungstages malt, doch wieder in den melodischen Fluß zurückkehrt, der das Tonwerk verklärend umgibt, und [ihn] in seiner Eigenthümlichkeit zu einem nationalen des »Dante« macht.<sup>616</sup>

---

614) CONDIVI 1874.

615) *Hamburger Nachrichten*, 11.02.1876.

616) *Salzburger Volksblatt*, 25.04.1876b.



Abbildung 23: Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale* (Cappella Sistina, Vatikan)



Darin deutet sich an, dass Malerei in der Musik auch auf Orchesterklangfarben bezogen sein konnte. Eindrücklich geht dies aus einer Beschreibung Adolf Lindgrens (Stockholm) hervor, der das *Dies irae* in seiner Werkbesprechung für die *Allgemeine musikalische Zeitung* als erhabenes Gemälde von Naturereignissen beschrieb:

Der Instrumente volle Kraft [...] wird jetzt zu einem wilden Sturme losgelassen, der in den infernalischen Trillern des Piccolo nicht weniger rast als in den heftig niederstürzenden Unisonen der Violinen und in den einsamen Schlägen der Pauke. Klagende Menschenstimmen übertönen diesen Sturm mit herzerreißendem chromatischen Jammergeschrei in unruhig schwankenden Triolen, mit ihrem *Dies irae*, dies illa sich und allen Anderen Schrecken einjagend. In allen möglichen Veränderungen, bald als heulender Orkan, bald mit gewitterähnlichem Rollen oder heftigen, von plötzlicher Windstille gefolgt Stößen fährt der Sturm fort, bis er sich dann in ein dumpfes, entferntes Rauschen verliert.<sup>617</sup>

Auch ein Bericht aus St. Gallen stellte einen ausgiebigen Vergleich mit dem *Giudizio Universale* an, wobei hier betont wird, wie die gedankliche Vertiefung des Künstlers in eine geniale Ausdruckskraft übergeht, die den Betrachter oder Zuhörer fesselt und in seinen Bann zieht:

Wie die Künstlerhand Michel Angelos [...] im »letzten Gerichte« an der Hauptwand sich gleichsam selbst übertreffend in der Farbenkunst schwelgte, so ist es [...] ein Schwelgen des Künstlergeistes, im Genusse des verstandenen und bis in seine Tiefen erfaßten Gedankens, das da aus diesen Harmonien austönt und mit Orpheusgewalt selbst das nicht musikalische Ohr in dasselbe Schwelgen hineinbannt.<sup>618</sup>

Eduard Hanslick (Wien) wagte einen Vergleich mit einer anderen Weltgerichts-Darstellung: dem *Trionfo della Morte* des Freskenzyklus aus dem Trecento im *Camposanto Monumentale* zu Pisa.<sup>619</sup> Anschaulichkeit in der Kunst bzw. in der Musik schien für Hanslick bereits durch die Wirkung gerechtfertigt zu sein:

Das »Dies irae«, effectvoll mit ziemlich grellen Farben gemalt, erinnert an die bekannten Fresken im Campo Santo zu Pisa, welche alle Schrecken des jüngsten Gerichtes, des Fegefeuers und der Hölle mit so erbarmungsloser Anschaulichkeit darstellen.<sup>620</sup>

### 8.3.2 Klangliche Abbildung

Dass man unter Realismus nicht nur eine visuelle, sondern auch eine musikalische Mimesis verstehen konnte, lässt sich am Beispiel von Heinrich Adolf Köstlin (Heilbronn) aufzeigen, der sich über die »realistischen Effecte« im *Agnus Dei* beklagte; auch im *Domine Jesu»* fand er den »Pfaffengesang« theilweise zu realistisch imitirt: das gehört auf den Altar, nicht auf den Chor.«<sup>621</sup> Ein Blick in die Partitur zeigt, worauf Köstlin anspielte: Im *Agnus Dei* erzeugt der

617) Adolf Lindgren, *AmZ*, 24.10.1877.

618) *Die Ostschweiz* (St. Gallen), 18.04.1878.

619) Gilt als Werk des Pisaners Francesco Traini (1321–1365), wurde vereinzelt aber auch dem Florentiner Buonamico Buffalmacco (ca. 1262–1340) zugeschrieben.

620) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875b.

621) Heinrich Adolf Köstlin, *Enterpe*, Mitte 1876.

Quartambitus der ersten melodischen Phrase und die unregelmäßige Phrasenstruktur eine Nähe zu gregorianischen Melodien (→ 5.3.3).<sup>622</sup> Zudem wird die Melodie zunächst nur von Sopran- und Mezzosopransolo allein gesungen: Hier hatte Köstlin möglicherweise eine Verbindung zur einstimmigen Vortragsweise von Psalmen wahrgenommen. Auch im *Domine Jesu* lässt sich ausmachen, auf welche musikalischen Mittel Köstlin mit dem »Pfaffengesang« anspielte. Ein denkbarer Bezug ist das antiphonale Verhältnis zwischen den Solostimmen: Sowohl ab T. 32 und später ab T. 130 nimmt der Solobass eine Art Vorsängerrolle ein, während die drei anderen Solostimmen wiederholen. Hervortretende klangliche Effekte, die ebenfalls eine Nähe zur Kirchenmusik suggerieren, sind sowohl das *sotto voce parlando* ab T. 160 als auch die Unisono-Passagen ab T. 200. Die Melodie des *Hostias* ab T. 120 weist zudem, wie das *Agnus Dei*, mit ihrem Quartambitus eine Verwandtschaft zum *cantus planus* auf.<sup>623</sup> Vor dem Hintergrund, dass sich der evangelische Theologe Köstlin seit 1875 für eine Wiedererstarkung des Kirchengesanges im Gottesdienst engagierte, wird seine Distanzierung von einer Nachahmung der Kirchenmusik verständlich. Köstlins Vorstellung vom Kirchengesang zielte auf eine integrierte Position im Gottesdienst, welche über dekorative Funktion hinausging, und ein auf ursprüngliche (lutherische) Traditionen zurückgeführtes Repertoire.<sup>624</sup>

Dem gegenüber urteilte Ferdinand Gleich (Dresden), der – anders als Köstlin – im Theater beschäftigt war, über ein weiteres Merkmal der liturgischen Musik, nämlich die Textrezitation auf gleichbleibendem Ton, wie sie Verdi unter anderem im *Libera me* verwendet hatte, dass sie »dem katholischen Ritual nachgebildet« sei und »zu den genialsten Zügen«<sup>625</sup> des Werkes gehöre. Daran zeigt sich, wie unterschiedlich sich der berufliche Hintergrund der Referenten auf das Urteil auswirken kann.

### 8.3.3 Emotionale Abbildung

All dies bedeutet jedoch nicht, dass Bildlichkeit in der Musik von der Musikkritik grundsätzlich abgelehnt wurde. Ein Zitat des genannten Heinrich Adolf Köstlin gibt Aufschluss über seine Differenzierung zwischen Realismus und Tonmalerei:

Mozart's »Requiem« ist vorwiegend lyrisch gehalten, wo er realistisch malt, dient es nur zur Verstärkung des lyrischen Ausdruck's. Es ist die subjective Frömmigkeit, die hier zum vollen Ausdruck kommt, und es entspricht dies der ganzen Art Mozart's, dem die Musik wesentlich die Sprache der eigenen Empfindung ist, weil er nur in Tönen denkt und fühlt. Der Eklektiker Verdi, wie die Neueren überhaupt, stellt sich anders zur Musik: ihm dienen die Töne als Farben, um zu malen, um in decorativer Weise zu schildern. So auch im

622) Vgl. ROSEN 1995, S. 53.

623) Vgl. ROSEN 1995, S. 47. Rosen konstatiert außerdem eine Verwandtschaft des *Hostias* zum dritten Akt der *Aida*, der mit der religiösen Szene »O tu che sei d'Osiride« eröffnet wird.

624) Vgl. MAHRENHOLZ 2003.

625) Ferdinand Gleich, NZfM, 11.02.1876.

Requiem. Es ist uns zu Muth, als beschauten wir ein großartiges Gemälde des jüngsten Gerichts, voll greller Farben. Wir werden davon angefaßt, vielleicht auch ergriffen, aber es bleibt doch etwas äußerliches für uns, wir werden nicht so hineingezogen.<sup>626</sup>

Laut Köstlin diene die Tonmalerei bei Mozart – quasi der Idealfall – mehr dem Ausdruck der individuellen Emotion, während sie bei Verdi vielmehr Selbstzweck war. Tonmalerei war somit nicht grundsätzlich negativ belegt, wenn man annahm, dass sie der inneren Motivation des Komponisten entsprang; im umgekehrten Fall jedoch griff die Kategorie des »Realismus«. Insofern war die Beurteilung vorwiegend eine Frage der Wahrnehmung einer inneren Intention, die durch musikalische Mittel, welche auf mehr oder weniger seriöse Absichten schließen lassen konnten, beeinflusst wurde.

Ähnlich wie bei Köstlin – jedoch mit einem anderen Ergebnis – hatte zuvor Eduard Schelle<sup>627</sup> (Wien) in seiner umfassenden Beschreibung der *Messa da Requiem* einen Brückenschlag zwischen vordergründigem Realismus und hintergründiger Transzendenz versucht:

Den öden Quinten, in welchen gleich anfangs Tenore und Bässe das Wort: Requiem ganz leise, aber hastig ausstoßen, entsteigt eine Fülle üppiger musikalischer Bilder, in denen die verschiedenen Affecte bald im weltlichen, bald im geistlichen Gewande, nicht selten im Theatercostume, durcheinander wogen und wühlen, und es sind nicht etwa uniforme, transparente Bilder über sinnliche Beziehungen, wie sie die Todtenmesse im echten Kirchenstyle verlangt, sie sind vielmehr in ein glühendes realistisches Colorit getaucht – es ist, als ob das blühende Leben mit seinen Leiden und Freuden, seinen Schmerzen und Wonnen auf den Wogen dieser Harmonien an uns vorüberzöge, um endlich am Schluß nach dem »Libera« unter den schauerlichen Klängen der alten katholischen Psalmodie eingesargt zu werden. Die Psalmodie, dieser monotone düstere Todtengesang der Kirche, welcher das Libera und die ganze Todtenmesse mit einem Trauerflor umrahmt, berührt wie Grabesluft, der Odem der Vernichtung weht uns aus diesen Tönen entgegen. Die Psalmodie in dieser Anwendung bildet den wirksamen transcendentalen Hintergrund zu dem realistischen Gemälde, welches der Tondichter in diesem Werke aufgestellt hat.<sup>628</sup>

Aus beiden Zitaten geht hervor, dass »Realismus« nicht *per se* negativ belegt war. Doch er konnte in den Augen der Referenten nur der Vermittlung dienen und keinen Kunstwert für sich allein beanspruchen. Von ausschlaggebender Bedeutung sind die im Hintergrund stehenden Emotionen, die Schelle und Köstlin allerdings sehr unterschiedlich bewerten, während Realismus allenfalls als Nebenprodukt des Kunstschaffens relevant ist.

Ebenfalls im positiven Sinne schilderte die *St. Galler-Zeitung*, dass gerade die Musik die Mittel besitze, den Text des *Dies irae* zu einer noch größeren emotionalen Entfaltung zu führen, als die Malerei es vermöge, und spannte dabei einen kunsthistorischen Bogen von der Renaissance bis in die Gegenwart:

626) Heinrich Adolf Köstlin, *Euterpe*, Mitte 1876.

627) Der aus Brandenburg stammende Pfarrerssohn war in Berlin bei Adolf Bernhard Marx in der Lehre gewesen und hatte nach seiner Emigration im Jahr 1848 in mehreren europäischen Ländern gelebt, bis er schließlich 1864 die Nachfolge Hanslicks als Musikreferent der Wiener »Presse« übernahm.

628) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 13.06.1875.

Die Schrecken des jüngsten Gerichtes sind ein Thema, welches der Phantasie ein außerordentlich fruchtbares und dankbares Feld bietet; es ist d'rum auch sehr natürlich, daß sich die Kunst desselben von jeher mit Vorliebe bemächtigte. Man denke nur der genialen Schöpfungen, welche die Malerei über diesen Gegenstand aufzuweisen hat – von Michelangelo bis zu Rubens und Kornelius! In noch höherm Grade indeß stehen der Musik die Mittel zu Gebote, das Gemüth zu erfüllen mit den Schauern, welche die Majestät des Weltenrichters ausgießt über alles Fleisch [...]<sup>629</sup>

Es ist anzumerken, dass der hier erwähnte Peter von Cornelius der Hauptvertreter des stark klassizistisch orientierten Nazarenerstils war, der im engen Zusammenhang mit der Restaurationsbewegung zu sehen ist.

### a) Beispiel: Der staunende Tod im *Mors stupebit*

Am Beispiel des *Mors stupebit* lässt sich demonstrieren, wie musikalisch dargestellte Emotionen durch die Begriffe »Realismus« und »Tonmalerei« eine negative Bewertung erfuhren. Der Text dieses Stückes beschreibt das Erschauern von Tod und Natur<sup>630</sup> (»mors stupebit et natura«) angesichts des Richters des Jüngsten Gerichts (»cum resurget creatura«). Verdi unterlegte den Text mit einer stockenden rhythmischen Figur, die jeweils auf der letzten Zählzeit mit einem Nachschlag von Pauke und Kontrabass endet. Am Ende ließ er das Wort »mors« noch dreimal wiederholen und nochmals die rhythmische Figur folgen (T. 153, 155, 157). Die Generalpausen vor dem Wort »mors« geben jeweils Zeit für den Nachhall der Pauke (NB 8). Rosen beschrieb das quasi szenische Agieren des Solisten: »The bass soloist both acts out and, in the persona of a narrator, describes the amazement of Death«.<sup>631</sup>

Notenbeispiel 8: *Mors stupebit* (Auszug)

Diese Stelle wurde von fast allen Referenten stark kritisiert. Wie Verdi »den leibhaftigen Tod vor lauter Schrecken fast sprachlos dastehen läßt«, schilderte Johann Georg Wörz (Wien), sei »derartig übertriebene Tonmalerei« und stehe »nicht im richtigen Verhältnisse zu Charakter der Messe, selbst wenn diese nicht unmittelbar den kirchlichen Zwecken dienen

629) *St. Galler-Zeitung*, 15.04.1878.

630) Lat. »natura« wird gelegentlich auch als »Leben« übertragen, so beispielsweise auch in dem (stark kritisierten) deutschen Textbuch, welches von Ricordi zur *Messa da Requiem* herausgegebenen worden war: »Tod und Leben, starr erdrohnend / Wird die Welt sich, seh'n, erheben, / Antwort vor Gericht zu geben.« ROEDER 1875, S. 7.

631) ROSEN 1995, S. 27.

soll«.<sup>632</sup> Auch Friedrich Stetter (München) bestätigte, dass das »Stutzen und Staunen des Todes« als »zu derb realistisch ausgedrückt«<sup>633</sup> sei, und die *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin) war den »humoristisch wirkenden Schlägen der großen Trommel«<sup>634</sup> sogar völlig abgeneigt. Einen ausgesprochen albernen Eindruck hatte die Stelle anscheinend bei der *Kreuzzeitung* hinterlassen: »Den Eindruck einer Tongrimmasse macht das wiederholte Bum! der großen Trommel bei dem aus dem Zusammenhange gerissenen Worte: »Mors« (stupebit).«<sup>635</sup> Drastische Worte fand Alfred Dörffel (Leipzig):

[...] beim »mors« stockte das Athmen des Tonkörpers, wie es handgreiflicher gar nicht zu machen war; überall drängte sich die Absicht der Darstellung in den Vordergrund. Wer das genial findet, mag das Requiem als Ausfluß des Genies ansehen: uns war es nur ein Abfluß.<sup>636</sup>

Aufschlussreich ist die Bewertung Emil Naumanns (Dresden), der sich nicht nur ausdrücklich »gegen so realistische Effekte« verwahrte, sondern mit mehreren Klischees über europäische Volkscharaktere nachlegte und dies mit schauerlichen Bildern illustrierte:

Bei uns im Norden wird man bei diesem drastischen Realismus sicherlich keinen eine Gänsehaut hervorrufenden kalten Schauer empfinden, sondern vielmehr ausrufen: »Bange machen gilt nicht!« Ich kann mir aber sehr wohl denken, daß dieser stark aufgetragene Effekt auf die leicht erregbar entzündliche Phantasie des Südländers ungefähr die Wirkung hervorbringe, als wenn sich das offene Grab aufthue und die Erdschollen, welche die Hinterbliebenen dem Gestorbenen als letzte ihm zu erweisende Ehre nachsenden, dumpf auf den Sarg aufschlügen.<sup>637</sup>

Naumann zufolge sei das südländische Gemüt für bestimmte musikalische Effekte besonders empfänglich, während das nordische Gemüt diese tapfer abtun könne. Noch spezifischer drückte sich die *National-Zeitung* (Berlin) aus, die jenen »gesuchten Effekt« als »gar zu äußerlich und auf leicht entzündbare italienische Gemüther berechnet«<sup>638</sup> beurteilte; dieser Aspekt der Volkscharaktere wird am Ende dieses Abschnittes – und auch später noch unter dem Schlagwort des Authentizismus (→ 8.5.1) – zu vertiefen sein.

August Guckeisen (Köln) fand eine andere Erklärung, warum die Musik an dieser Stelle ihre Wirkung nicht befriedigend entfalten könne: der Effekt erfordere »geradezu scenischen Apparat«, aber »so trocken und nüchtern im Concertsaale mit brillanter Beleuchtung ausgeführt« streife es die »Grenze des Lächerlichen«<sup>639</sup> (→ 7.5.2). Guckeisen stellte damit eine starke Abhängigkeit von Musik und der Aufführungsumgebung fest und vermied so eine pauschale Abwertung. Auch August Wilhelm Ambros (Wien) fiel die

632) Johann Georg Wörz, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 13.06.1875.

633) Friedrich Stetter, *AmZ*, 09.02.1876<sup>a</sup>.

634) »—n.«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

635) »§\*«, *Neue Preußische Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

636) Alfred Dörffel, *Leipziger Nachrichten*, 11.03.1876.

637) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

638) »A. G.«, *National-Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

639) August Guckeisen, *MWbl*, 10.03.1876.

»merkwürdige schauerliche Stelle« mit den »nachschlagenden Pulsen« auf: Seiner Meinung nach habe der Komponist diesen Effekt »in glücklicher Weise aus Beethovens neunter Symphonie herübergenommen«. <sup>640</sup> Ähnlich wie bei den Malerei-Vergleichen kann die Referenz auf ein Hauptwerk des musikalischen Kanons durchaus als Adellung verstanden werden. <sup>641</sup>

### b) Beispiel: Schluchzer im *Lacrymosa*

Eine in diesem Sinne dramatische Wirkung entfaltete das ursprünglich für eine Oper komponierte *Lacrymosa* (→ 5.2.2), welches von mehreren Referenten zu den hervorragendsten Partien des Werkes gezählt wurde. <sup>642</sup> Wenngleich einige gestalterische Mittel mit Realismus und Sentimentalität in Verbindung gebracht wurden, wurde das *Lacrymosa* längst nicht so negativ wie das *Confutatis* beurteilt. Dass Verdi es aber zunächst für eine Oper geschrieben hatte, macht deutlich, dass der Verwendungszweck für die Hörer nicht zwingend aus dem musikalischen Material ableitbar war. »Opernmusik« funktionierte als musikalisches Konzept daher mehr über Parameter der Wirkung und weniger über konkrete kompositorische Techniken, wie es in der Kirchenmusik der Fall war.

Ein charakteristisches Merkmal der musikalischen Gestaltung des *Lacrymosa* besteht zum einen in dem Prozessionsrhythmus, der auf schweren Zählzeiten betont ist und etwa die erste Hälfte des Stückes begleitet, und zum anderen in synkopischen melodischen Einwüfen, die sich als »Schluchzerfigur« bezeichnen lassen (NB 09). <sup>643</sup>

633

Mezzo S. La - cry - mo - sa, la - cry - mo -

Basso La - cry - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la

#### Notenbeispiel 9: *Lacrymosa*, Melodie und synkopierte Gegenstimme

Beides ließe sich als Anklang auf den gleichnamigen Satz in Mozarts *Requiem* verstehen, was jedoch von den Referenten nicht aufgegriffen wurde. Viele hoben indessen die Wirkung der synkopierten Gegenstimme hervor, die sie als »schluchzende Accente« <sup>644</sup> oder

640) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875. Der Bezug zu Beethovens *Neunter Symphonie* zielt auf den Einsatz der Pauken im zweiten Satz.

641) Die Zusammenstellung der *Messa da Requiem* und Beethovens *Neunter Symphonie* zu einem Festtagsprogramm wurde in einem Fall jedoch als Sakrileg bewertet (→ 7.4.3).

642) So beispielsweise Friedrich Hieronymus Truhn, *Berliner Tageblatt*, 16.04.1876; Ferdinand Gumbert, *NBMz*, 20.04.1876 und Friedrich Stetter, *AmZ*, 09.02.1876<sup>a</sup>.

643) Vgl. die Vortragsbezeichnung für die Instrumente: *come un lamento* (»wie eine Klage«) und für die Solostimme: *piangente* (»weinend«), II. *Dies irae*, T. 634.

644) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875; vgl. auch »emr.«, *Salzburger Volksblatt*, 25.04.1876<sup>a</sup> und »C. W.«, *Tagesbote aus Mähren und Schlesien* (Brünn), 30.12.1875.

»Gesangsseufzer«,<sup>645</sup> welche »ganz die Rührung der Textworte abspiegeln«,<sup>646</sup> beschrieben. Keineswegs führte dies in diesem Kontext aber zum Vorwurf, Verdi habe realistische Gestaltungsmittel eingesetzt. August Wilhelm Ambros (Wien) wandte zunächst ein, Verdi gehe dort »vielleicht zu weit«, um dann auszuführen: »[...] der Satz ergreift aber aufs tiefste und da hören alle kritischen Bedenken auf.«<sup>647</sup> Das *Salzburger Volksblatt* echote: »[...] wenn Verdi realistisch wird [...] so ergreift dies ebenso tief und mächtig wie die weihevollen ceremonielle Stimmung [...] erhebt.«<sup>648</sup> Die *Coburger Zeitung* nannte das *Lacrymosa* sogar »ein zartes, Andacht erregendes Quartett«. <sup>649</sup> Emotion und Kirchlichkeit schlossen sich daher nicht zwangsläufig aus: Vielen Berichten zufolge war es ausschlaggebend, dass eine zugrundeliegende Empfindung wahrhaftig zum Ausdruck kam.

Die Gegner überbordender Emotionalität – so beispielsweise Heinrich Adolf Köstlin (Heilbronn) – kategorisierten das *Lacrymosa* jedoch als »fast sentimentale«. <sup>650</sup> *Pierers Universal-Lexikon* zufolge war unter diesem Ausdruck vor allem »das Übergewicht des Subjectiven über das Objective in der poetischen Darstellung« zu verstehen. <sup>651</sup> Als übermäßige Empfindsamkeit stand die Sentimentalität dem Realismus im Prinzip sehr nahe, wie auch aus den äußerst kritischen Stimmen einiger Berliner Referenten zu entnehmen ist: Die *Vossische Zeitung* lobte zwar, dass die Melodie »so edel, als stimmungsvoll« sei, jedoch verliere sich das Stück »in seinem weiteren Verlauf in theatralischem Realismus« <sup>652</sup> oder der *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung* zufolge, »in das oberflächlich Sentimentale«. <sup>653</sup>

### c) Stereotype Temperamente

Von mehreren Seiten gab es Versuche, in der *Messa da Requiem* das stereotype »italienische« Temperament als Ursache des Realismus zu identifizieren und es im Zuge dessen von einem anders gearteten »deutschen« Selbstverständnis abzugrenzen (→ 2.2.2). Dies bezog sich zum einen auf Verdi und seine *Messa da Requiem*, zum anderen auf das Selbstverständnis der Referenten im deutschsprachigen Raum. Ein deutliches Befremden, in dem sich ein Bedürfnis nach Abgrenzung ausdrückte, trat insbesondere bei mehreren Berliner und Leipziger Referenten zutage.

645) Ludwig Hartmann, *Dresdner Nachrichten*, 10.01.1876.

646) Ludwig Hartmann, *Dresdner Nachrichten*, 10.01.1876; vgl. auch »ahm.«, *Morgen-Post* (Wien), 13.06.1875.

647) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875.

648) »emr.«, *Salzburger Volksblatt*, 25.04.1876<sup>a</sup>.

649) *Coburger Zeitung*, 05.12.1877.

650) Heinrich Adolf Köstlin, *Euterpe*, Mitte 1876.

651) PIERER 1862, »Sentimentale«, Bd. 15, S. 853. Das Lexikon verweist ferner auf den Gegensatz zum Naiven (→ 8.4.1) und auf die Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* von Friedrich Schiller.

652) »G. G.«, *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung*, 19.04.1876.

653) »—n.«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

Carl Kipke (Leipzig) gehörte zu denjenigen, die mithilfe von Stereotypen den Versuch unternahmen, ein Verständnis für die Stilistik der *Messa da Requiem* zu entwickeln. Das Stichwort »realistisch« erschien hier in Kombination mit Metaphern der Malerei als Sammelbegriff für den übermäßigen Einsatz tonmalerischer Mittel:

Man bleibe nur stets eingedenk, dass Verdi ein Vollblutitaliener ist und dass er zunächst nur für Italiener schrieb. Mag uns Deutschen auch gar mancher Theil des Requiems [...] mit zu brennenden Farben colorirt, mit zu grellen Contrasten ausgestattet, kurz zu realistisch erscheinen, – der Italiener denkt und fühlt eben anders als wir. Ihm erscheint noch Manches als natur- und sachgemässe Ausdrucksweise, was wir nur noch als äusserliches Blend- und Flitterwerk betrachten; ihn stimmt zur reinsten Frömmigkeit, was uns nur weltlich sentimental berührt; aber auch er wendet sich verständniss- und theilnahmslos ab, wenn wir grüblerisch uns in uns selbst versenken und die verborgensten Tiefen des Menschengemüths uns zu erschliessen trachten.<sup>654</sup>

Zudem bemühte er sich, trotz der Abgrenzung eine möglichst ausgewogene Position einzunehmen, und verurteilte die Abwertung des Fremden:

Dürfen wir den Italiener tadeln, weil er nicht unseres Sinnes ist? Dürfen wir uns unterfangen, unser Denken und Fühlen als das allein maassgebende hinzustellen? Suum cuique!<sup>655</sup>

Das Zitat des Gerechtigkeitsprinzips verdeutlicht seine Absicht, die jeweiligen Ausdrucks- und Empfindungswelten als unterschiedlich anzuerkennen und zu respektieren. Wenig später – möglicherweise sogar als direkte Reaktion darauf – verwahrte sich Wolfgang Lackowitz (Berlin) gegen eine »realistisch« orientierte Musik und sprach ihr schroff jede günstige Wirkung auf nordische oder norddeutsche Gemüter ab. Lackowitz verwies auf Verdis »von der Oper mit hinübergenommene Streben, möglichst grell zu färben, Kontraste gegenüber zu stellen, so realistisch wie möglich zu Werke zu gehen«, was »namentlich den Norddeutschen nie für dieses Requiem erwärmen« könne.<sup>656</sup>

## 8.4 Kirche und Drama

Die Verwendung von Stilmitteln der Bühnenmusik in einer Totenmesse (→ 4.3) ist das wohl am ausführlichsten debattierte Thema in der Rezeptionsgeschichte der *Messa da Requiem* insgesamt. Die Begriffe, mit denen dabei argumentiert wurde, reichen von Theatralik, Effekt und Opernhaftigkeit bis hin zur Dramatik. Analog zur Realismus-Debatte, wo ideelle Qualitäten gegenüber rein äußerlichen meist positiver bewertet wurden, unterschied eine feine Trennlinie zwischen Wahrhaftigkeit und Vorspiegelung das ästhetisch Akzeptable vom Verwerflichen.

654) Carl Kipke, MWbl, 24.03.1876.

655) Carl Kipke, MWbl, 24.03.1876.

656) Wilhelm Lackowitz, *Neues Berliner Tageblatt*, 21.04.1876.



### 8.4.1 Dramatik und Theatralik

Wie diese Trennlinie verlief und wie sich die vielen unterschiedlichen Begriffe zueinander verhielten, geht unter anderem aus dem Bericht von Ferdinand Gleich (Dresden) hervor. Er platzierte die *Messa da Requiem* auf einer Skala, auf deren unterster Stufe das Theatralische und auf deren höchster das (evangelisch-)Kirchliche standen. Das Dramatische und das Religiöse bildeten indessen Zwischentöne:

Kirchlich im üblichen Sinne ist dieses Requiem nicht, am Allerwenigsten nach evangelischer Anschauung, aber man würde auch Unrecht thun, es »theatralisch« zu nennen, wenn man es auch als »dramatisch« bezeichnen kann und ihm vor Allem das Prädikat »religiös« nicht vorenthalten darf.<sup>657</sup>

Ebenso betonte das *Salzburger Volksblatt*, die *Messa da Requiem* entbehre »des dramatischen Grundzuges nicht, welcher wohl verschieden ist vom Theatralischen.«<sup>658</sup> Zwischen diesen beiden Begriffen zeichnet sich eine wichtige Unterscheidung ab: »Theatralisch« bedeutete grundsätzlich zwar nicht mehr als »bühnenmäßig, schauspielmäßig, schauspielerisch«, konnte aber (je nach Kontext) auch negative Qualitäten wie etwa »auf Effect berechnet, gaukelhaft«<sup>659</sup> meinen. Noch Anfang des 20. Jahrhundert lautete die Definition in *Meyers Großem Konversations-Lexikon*, dramatisch seien »diejenigen Inhalte poetischer Darstellung, in denen ein leidenschaftliches Begehren, Wollen und Tun zur Darstellung kommt«,<sup>660</sup> während das Theatralische als »gesucht, übertrieben, unnatürlich«<sup>661</sup> beschrieben wurde. Das Theatralische besaß somit eine oberflächliche, artifizielle Qualität, wohingegen das Dramatische einem inneren Drang entsprang und, so führt die zitierte Definition weiter aus, »den Konflikt verschiedener Willenskräfte vorführt.«<sup>662</sup> Mit anderen Worten drückt das Dramatische einen inneren Zwiespalt aus, während das Theatralische diesen vorspiegelt und unglaubwürdig darstellt. Diese kategorische Unterscheidungslinie, die subjektiv stark unterschiedlich gezogen werden konnte, entkräftete der Dirigent Ferdinand Hiller (Köln), indem er zwischen die beiden Pole eine Grauzone des Geschmacks einzog:

Hat es der Componist auch fortwährend auf dramatischen Ausdruck abgesehen, wird derselbe auch hier und da auf eine Spitze getrieben, die vielleicht über jene Linie hinausgeht, welche in einem derartigen Werke der geläuterte Geschmack innegehalten sehen möchte, so kann man doch nicht sagen, daß es im schlimmen Sinne theatralisch sei.<sup>663</sup>

657) Ferdinand Gleich, NZfM, 11.02.1876.

658) »emr.«, *Salzburger Volksblatt*, 25.04.1876<sup>a</sup>.

659) PIERER 1863, »Theatralisch«, Bd. 17, S. 455.

660) MEYERS 1906, Bd. 5, S. 174.

661) MEYERS 1909, Bd. 19, S. 459.

662) MEYERS 1906, Bd. 5, S. 174.

663) Ferdinand Hiller, *Kölnische Zeitung*, 24.08.1875.

Auch Eduard Schelle (Wien) verteidigte die *Messa da Requiem* gegen die zahlreichen Vorwürfe, dass es sich um theatralische Musik handele. Nach seiner Einschätzung war das Werk klar auf der Bühne zu verorten, während es aber die dort sonst häufig anzutreffende Theatralität und Effekte durchaus vermeide:

Der Styl trägt allerdings vorwiegend, sozusagen ein weltlich dramatisches Gepräge; er verleugnet keineswegs das Pathos der Bühne, aber wahrt sich immerhin gegen profane Ausschreitungen in theatralische Frivolität. Der Ausdruck athmet stets die Stimmung, welche Text und Situation bedingen und wirkt sich nie mit erheuchelten Schein-Effecten in die Brust.<sup>664</sup>

Somit ist festzustellen, dass die Trennlinie im Wesentlichen zwischen den Begriffen »Theatralik« und »Dramatik« verlief. Ersterer war zudem eng mit Bühnenhaftigkeit und Effekt verbunden; indessen war das Dramatische mit Religiosität vereinbar.

#### a) Rechtfertigung der Dramatik

Sogenannte »dramatische« Stilmittel wurden zwar nur selten grundsätzlich abgelehnt. Bemerkenswert ist aber, dass mit einem Zuspruch stets eine Rechtfertigung mitgeliefert wurde. Oft geschah dies mithilfe einer Analogie zu der Musik älterer Meister. Ferdinand Gleich (Dresden) befand beispielsweise, dass das »dramatische Element in der religiösen Kunst seine vollste Berechtigung« habe, und fragte rhetorisch: »[...] wo blieben dann Raphael, Correggio etc. etc., Händel's und Haydn's Oratorien, Bach's Passionen und nach ihnen vorzugsweise die größten Erscheinungen der Kirchenmusik bis zu unseren Tagen!«<sup>665</sup> Dies lässt auf zweierlei schließen: Zum einen war Dramatik in der geistlichen Musik nicht die Norm, und zum anderen wurde diese Norm gerade aufgrund der *Messa da Requiem* infrage gestellt. Friedrich Hieronymus Truhn (Berlin), der als Beispiel für die Durchlässigkeit der Sphären von geistlicher und weltlicher Musik die Werke Georg Friedrich Händels anführte, ging mit dem Vergleich noch etwas weiter, indem er die Gelegenheit zu einem Seitenhieb auf die Kirchenmusik nutzte:

Hat unser großer Meister Georg Händel nicht ganze Arien und andere Stücke aus einigen seiner, nicht von Erfolg gekrönten italienischen Opern, Note für Note in seine Oratorien hinübergenommen, ohne daß wackere deutsche Kantoren und Sonatenmusiker auch nur die Spur von solchen musikalischen Sakrilegien bemerkt hätten?!<sup>666</sup>

Der Musikhistoriker August Wilhelm Ambros (Wien) versuchte es indessen mit einem Verweis auf die Entwicklungsgeschichte des Sequenztextes, dem »gerade die großen musikalischen Dramatiker sich mit sichtlicher Vorliebe der Aufgabe zuwandten, diesen Text in Musik zu setzen«, während die Komponisten der polyphonen Tradition häufig auf diesen Text verzichtet hätten, da sie »gleichsam die Unmöglichkeit, den Weltuntergang mit

664) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 13.06.1875.

665) Ferdinand Gleich, *NZfM*, 11.02.1876.

666) Friedrich Hieronymus Truhn, *Berliner Tageblatt*, 16.04.1876.

bloßen Menschenstimmen zu schildern«,<sup>667</sup> fühlten. Das *Salzburger Volksblatt* übernahm diese Gedanken und führte aus: Im »Kirchenstil [...] herrscht ein objektiver Ton [...] während die dramatische subjektive Empfindung voraussetzt«, was erkläre, warum die »Meister des Kirchenstils so selten Tottenmessen komponierten, während die großen Dramatiker sich gerade dieser Gattung mit Vorliebe zuwandten«. Deshalb sei in der Totenmesse »die subjektive Empfindung, das dramatische Element erlaubt und wirksam«, denn eine Totenmesse könne »formrichtig, gehaltvoll, kunstvoll komponiert sein«, aber »doch kalt lassen, wenn ihr das geheimnisvolle Etwas, der Zug nach dem Himmel, der Duft des Weihrauchs fehlt.«<sup>668</sup> Nach dieser Argumentation stellte die Dramatik die Funktion der Kirchenmusik, eine andächtige Haltung zu unterstützen, in den Schatten, indem sie von sich aus Transzendenz herstellte.

### b) Abgrenzung zu Rossini

Die Unterscheidung zwischen Dramatik und Theatralik wurde außerdem häufig in Werkvergleichen verwendet, um die *Messa da Requiem* in Relation zu den Referenzwerken Mozarts und Rossinis zu setzen (→ 8.1). Die Charakterisierung der geistlichen Kompositionen Rossinis als »opernhafte« und »theatralisch«, als Gegenentwürfe eines wahrhaft religiösen, kirchlichen Kunstmusikideals, wie man es in Mozarts *Requiem* verwirklicht sah, war offenbar stark verankert: Verdis Werk sei, so Emil Naumann (Dresden), »mit Rossini's »Stabat mater« verglichen, ein Schritt aus dem Theatralischen nach dem wahrhaft Kirchlichen zu, obwohl ihm [...] noch bei weitem zu viel des Opernhafte bleibt.«<sup>669</sup> Sein lokaler Kollege Ferdinand Gleich stimmte zu, man dürfe dabei »nicht an die Totenmessen Mozart's und Cherubini's denken«, aber auch nicht an Rossinis geistliche Kompositionen, »im Vergleich zu welchen es mehr religiöse Weihe und Vertiefung hat.«<sup>670</sup> Auch die *Kreuzzeitung* schrieb, dass »Verdi jetzt mit seinem »Requiem« die vielmehr theatralische und opernhafte geistliche Musik Rossini's«<sup>671</sup> übertreffe. Bemerkenswert ist dies insbesondere im Hinblick auf einen Bericht über die Erstaufführungen aus Paris, in dem es 1874 noch hieß, man fand die *Messa da Requiem* »wie alle moderne italienische Kirchenmusik und wie z. B. auch das Stabat Mater und die Messe von Rossini, zu weltlich, zu theatralisch, zu materialistisch«<sup>672</sup> (→ 8.1.2). Von dieser Gleichsetzung mit Rossini hatte die deutschsprachige Kritik somit durchaus Abstand genommen.

667) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875.

668) »emr.«, *Salzburger Volksblatt*, 25.04.1876<sup>a</sup>.

669) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

670) Ferdinand Gleich, NZfM, 11.02.1876.

671) »§\*«, *Neue Preußische Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

672) *Wiener Abendpost*, 11.06.1874.

In einer Hinsicht jedoch besaß Rossini für manche Referenten auch eine positive Qualität. Dem Komponisten wurde im Verlaufe seiner Rezeptionsgeschichte nicht nur das Attribut »theatralisch«, sondern auch ein gut gemeintes »naiv« (→ 8.3.3) angeheftet. Die Unverfälschtheit der Empfindung, wie sie sich auch im Naiven wiederfindet, war von großer Bedeutung für die Abgrenzung zum Theatralischen. In einem Bericht über eine Aufführung in Leipzig schrieb die *Neue Zeitschrift für Musik*:

»Besäße dieses *Requiem* nur eine jener üppigen naiv oberflächlichen Melodien aus Rossini's *Stabat mater*, letztere würde in ihrer nationalen Unverfälschtheit bereits eine wahrhaft wohlthuende Oase zwischen all der fieberhaften Unruhe und verzehrenden Leidenschaft bilden, welche nicht genug Effecte auf Effecte häufen kann.«<sup>673</sup>

Dies war allerdings nicht mit einer allgemein hohen Wertschätzung Rossinis verbunden, denn derselbe Referent äußerte über dessen *Stabat mater*, es sei »über Gebühr in den Himmel« gehoben.

### c) Der Opernbösewicht im *Confutatis*

Vielfach in Ungnade der Referenten fiel der Mittelteil des *Confutatis*.<sup>674</sup> Der Text »confutatis maledictis / flammis acribus addictis« wird dort vom Solobass mit punktiertem Rhythmus auf einen liegenden Ton in höherer Lage deklamiert, begleitet von kurzen Einwüfen des Orchesters, die von einer aufwärts rasenden Figur der Piccoloflöte charakterisiert ist. Dies provozierte u. a. Assoziationen mit böartigen Operncharakteren. Emil Naumann (Dresden) formulierte radikal:

[...] mit seinen die züngelnden Flammen malenden Piccolos erinnert [das *Confutatis*] wieder zu sehr an den Bösewicht der Oper, der hier etwa die Mitte zwischen Bertram, Kaspar und Pizarro innehält [...]<sup>675</sup>

Die hier zum Vergleich herangezogenen Figuren – Bertram, der Teufel aus Meyerbeers *Robert le diable*, dann der mit dem Teufel verbündete Kaspar aus Webers *Freischütz* und schließlich der skrupellose Pizarro aus Beethovens *Fidelio* – sind allesamt niederträchtige Charaktere. Hieronymus Truhn (Berlin) fügte diesem Reigen noch eine weitere Figur hinzu: das *Confutatis* erinnere »an den Fluch des alten Marchese gegen Rigoletto«.<sup>676</sup> Das Schema setzte sich auch bei anderen Berliner Referenten fort: die *Kreuzzeitung* befand, die Stelle berühre »ungefähr so, wie das »unglückselige Flötenspiel, von dem Ferdinand in »Cabale und Liebe« sagt, daß es ihm nie hätte einfallen sollen«,<sup>677</sup> und die *Norddeutsche Allgemeine*

673) »B.«, NZfM, 31.03.1876.

674) Die Aufmerksamkeit gebührte in diesem Teil auch oft der Textzeile »Oro supplex« aufgrund der Parallelführung der Begleitstimmen (→ 8.5.3).

675) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

676) Friedrich Hieronymus Truhn, *Berliner Tageblatt*, 16.04.1876.

677) »§\*«, *Neue Preussische Zeitung* (Berlin), 19.04.1876. Das Zitat stammt aus Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* (5. Akt, 3. Szene).

*Zeitung* beurteilte die Nummer als »vollkommen opernhaft«. <sup>678</sup> Im gesamten Werk ist dies jedoch die einzige Stelle, an der tatsächlich ein spezifischer Rollentyp thematisiert wurde (→ 5.3.1).

#### d) Die Rolle der Interpretation

Die Begriffe »dramatisch« und »theatralisch« wurden zudem verwendet, um die Interpretation der Sänger zu charakterisieren. So äußerte sich beispielsweise Johann Georg Wörz (Wien) negativ über die theatralisierende gesangliche Ausdrucksweise der Solisten:

Nur schlägt das »Dramatische« ihrer Gesangsweise öfter als uns lieb ist, in's entschieden »Theatralische« über und interpretirt somit die Absichten des Componisten nicht selten in einer Weise, welche mit dem Charakter einer Totenmesse, selbst wenn sie im Theater aufgeführt wird, schlechterdings unvereinbar erscheint. <sup>679</sup>

Merkwürdig ist vor allem die Auffassung von Wörz, dass die »Absichten« Verdis durch den Vortrag der Sängerin verzerrt würden, zumal es bekannt war, dass Verdi die Sänger persönlich ausgewählt hatte. <sup>680</sup> Quasi umgekehrt befand indessen das *Wiener Salonblatt*, das Solisten-Ensemble sei »so vollendet, so herrlich, so ideal-schön, daß man durch die zauberhafte Wirkung, welche die Aufführung ausübte, vielleicht sogar hie und da über den Werth der Composition getäuscht werden konnte«. <sup>681</sup> Diesem Bericht zufolge hatte die Interpretation den Wert des Werkes also gesteigert. Beide Berichte unterlagen der Auffassung, dass dem Interpreten die Aufgabe zufiel, die Absichten des Komponisten möglichst unverzerrt umzusetzen.

Eduard Hanslick (Wien), der das Zusammenspiel von Komposition und Interpretation ausführlich reflektierte, beurteilte den »theatralischen« Vortrag der Solisten ebenfalls als unpassend für eine Totenmesse, jedoch lag es nach seiner Auffassung gerade in der Verantwortung des Interpreten, eine dem Inhalt angemessene Vortragsweise zu wählen:

[...] ihr Vortrag war häufig zu theatralisch. Gewisse Schluchzer, Bebungen und leidenschaftliche Accente passen (selbst im Concertsaale) nicht für kirchliche Musik, nicht zu dem Texte des Requiems. Wenn eine Sängerin Jesum Christum anruft, so darf man nicht meinen, sie schmachte nach ihrem Geliebten. [...] Man wird vielleicht einwenden, daß Verdi's Musik dazu verleite. Dann wäre es Pflicht der Sänger, durch strengeren Vortrag die Melodie zu festigen, anstatt sie durch theatralische Sentimentalität noch zu lockern und zu verweltlichen. <sup>682</sup>

678) »—n.«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

679) Johann Georg Wörz, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 13.06.1875.

680) Weniger bekannt war, dass Verdi die Komposition sogar individuell für die Stimmen der beiden Solistinnen angelegt hatte (→ 5.3.1).

681) »J. K.«, *Wiener Salonblatt*, 19.06.1875.

682) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875b.

## 8.4.2 Kirche und Oper

### a) Opernstil und Kirchenstil

Die Begriffe »Kirche« und »Oper« bezogen sich nicht nur auf die Aufführungsräume (→ 7.5.1), sondern auch – und vor allem – auf ein spezifisches musikalisches Stilverständnis. Im Umfeld der Restaurationsbewegung des 19. Jahrhunderts, die eine klare Trennung beider Sphären anstrebte (→ 3.4.1), riefen Versuche, die gesetzten Grenzen zu durchbrechen, eine starke Irritation hervor, die vor allem im protestantischen Raum geäußert wurde.

Zwei Zitate mögen die Schwierigkeiten illustrieren, die bei den Versuchen, die *Messa da Requiem* in eine der Kategorien einzuordnen, zutage traten: »Verdi verpflanzt das Theater von der Scene in die Kirche«,<sup>683</sup> schrieb Emil Naumann (Dresden), während die *Kölnische Volkszeitung* meinte, Verdi möge »wohl auch selbst fühlen, daß der Stil desselben bei allem künstlerischen Ernste doch nicht kirchlich sei; er verpflanzte es [das Werk] deshalb aus der Kirche in den Concert-Saal«.<sup>684</sup> Beide Referenten verwendeten den metaphorischen Ausdruck »verpflanzen«, um zu suggerieren, dass die Kirche nicht die natürliche Umgebung für die *Messa da Requiem* sei. In einem Fall wurde das »Theater« als natürlicher Ort festgestellt, im anderen der »Konzertsaal«. Beides zusammen betrachtet ergibt einen Prozess, bei dem die Kirche als Durchgangsstation auf dem Weg vom Theater in den Konzertsaal fungierte. Dies verdeutlicht zum einen, dass im Laufe der Rezeptionsgeschichte zu den stilistischen Referenzpunkten »Oper« und »Kirche« noch eine dritte Instanz hinzutritt, nämlich die des bürgerlichen Konzerts, in dessen Umfeld das Werk fast ausschließlich präsentiert wurde. Zum anderen wird daraus deutlich, dass diese drei Institutionen sehr eng mit ihren assoziierten Musikstilen und den damit einhergehenden gesellschaftlichen Funktionen verbunden sind. Heinrich Adolf Köstlin (Heilbronn) verdeutlichte dies in Verbindung mit einer Malerei-Metapher (→ 8.3.1): Die *Messa da Requiem* gab »viel zu viel dramatische Effecte: die Färbung ist zu grell, die Charakteristik [...] zu dick aufgetragen, so daß man da und dort nicht mehr in der Kirche, sondern im Theater sich zu befinden meint«.<sup>685</sup>

Zuweilen regten sich jedoch auch andere Stimmen. Beispielsweise betonte die *Morgen-Post* (Wien), dass letztlich die Wirkung ausschlaggebender als die Mittel sei:

Wenn man aber unter »Kirchenmusik« Dasjenige [sic] versteht, was den Menschen zur Andacht stimmt und erbaut, dann ist Verdi's »Requiem« gewiß echte Kirchenmusik, wenn man auch hie und da ein wenig an das – Theater gemahnt wird.<sup>686</sup>

683) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

684) »†«, *Kölnische Volkszeitung*, 12.12.1875.

685) Heinrich Adolf Köstlin, *Enterpe*, Mitte 1876.

686) »ahm.«, *Morgen-Post* (Wien), 13.06.1875.

Etwas weiter in der Argumentation ging Carl Piutti (Leipzig), der sich auf die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks berief und betonte, dass ein Werk, das musikalische Mittel aus der Oper verwendete, vor allem im katholischen Kontext, nicht zwingend der Oper zugehörte:

Der Kunst sind alle Mittel dienstbar; deren Verwendung aber ist als eine so mannichfache denkbar, daß mit gewissen, in der Oper notorisch mit Vorliebe gebrauchten Mitteln durchaus noch nicht ein Styl nothwendig verbunden sein muß, den man als einen opernhafte[n], mit der Idee einer kirchlichen (noch weniger katholisch-kirchlichen, wie sie hier vorliegt) Composition unvertraglich bezeichnen müßte.<sup>687</sup>

Indem Piutti zwischen »Mitteln« und »Stil« der Oper differenzierte, verdeutlichte er, dass sich nach seiner Auffassung der Opernstil weniger durch konkrete musikalische Formen oder Gestaltungsmittel definierte, sondern vielmehr durch die Intention, die zu deren Verwendung führten. Als negatives Beispiel führte er ausgerechnet das *Lacrymosa* an,<sup>688</sup> welches Verdi tatsächlich für eine Oper intendiert hatte (→ 5.2.2).

#### b) Kirche in der Oper: Parallelen zur Zauberflöte

Überschneidungen zwischen den Sphären von Kirchen- und Opernmusik wollten einige Referenten im Falle der *Messa da Requiem* allerdings durchaus gelten lassen und verwiesen zu diesem Zweck auf die Verwandtschaft zwischen Mozarts *Requiem* und der *Zauberflöte*. Diese Analogie war bereits in dem viel rezipierten Pariser Bericht von Henri Blaze angelegt worden: »Das *Lacrymosa* des *Requiem*s, das *Incarnatus* der *Missa solemnis* spricht die nämliche Sprache, wie die *Zauberflöte* und die *Symphonien*«, hieß es dort, und Verdi habe »in seiner Messe kein anderes System befolgt.«<sup>689</sup> Vor allem die Wiener Kritik griff diese Argumentation auf: »[...] in Mozart's *Requiem* klingen Töne herüber aus seiner ›*Zauberflöte*«,<sup>690</sup> meinte Ludwig Speidel (Wien). Gegen eine Überbewertung der Parallelen wandte sich August Wilhelm Ambros, unter zusätzlicher Berufung auf den zeitgenössischen Mozart-Forscher Otto Jahn:<sup>691</sup>

[...] schreiend ungerecht aber ist es, sagen zu wollen: »es [sic] sei Musik im Styl der ›*Aïda*«, aber auf einen Kirchentext angewendet«. Es ist nicht mehr Verwandtschaft da als etwa zwischen Mozarts auch fast gleichzeitigen Werken: der ›*Zauberflöte*« und dem *Requiem* [...]»<sup>692</sup>

687) Carl Piutti, *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, 17.03.1876.

688) Carl Piutti, *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, 17.03.1876: »Als Sätze, die mit den Mitteln der Oper zugleich in den Styl der Oper verfallen, möchte ich eigentlich nur das *lacrymosa* und den Theil des *lux aeterna* nennen, welcher von den chromatischen Läufen in der Begleitung heimgesucht ist [...]«.

689) Henri Blaze, *AmZ*, 28.07.1875. Einen Vergleich zum »*Incarnatus*« aus der *Missa solemnis* hatte auch der Wiener Referent Franz Gehring in Bezug auf das *Agnus Dei* (→8.4.3) gezogen.

690) Ludwig Speidel, *Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875.

691) Vgl. JAHN 1859, S. 709.

692) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875.

Die gleiche Argumentation fand sich auch später im *Salzburger Volksblatt* wieder.<sup>693</sup> Die *Kreuzzeitung* griff diese Argumentation ebenfalls auf, jedoch trügen ihr zufolge »die ›Zauberflöte‹ in ihrem ersten Theile und das ›Requiem‹, diese beiden letzten Werke Mozarts, manche Zeichen verwandter Gemüthsverfassung«.<sup>694</sup>

### c) Oper in der Kirche: Parallelen zum römischen Katholizismus

Die *Messa da Requiem* als Ausdruck einer Verschmelzung von katholischer Kirchenmusik und Opernmusik zu begreifen, konnte auch Teil einer Abgrenzungs- und Abwertungsstrategie sein. Dies zielte insbesondere auf den Katholizismus, der sich zu jener Zeit in einer Krise oder Neufindungsphase befand und sowohl von protestantischer als auch von katholisch-antirömischer Seite angegriffen wurde (→3.2). Die Verbindung zwischen katholischer Kirchenmusik und Bühnenmusik wurde im Zuge der Restaurationsbewegung meist als dekadente Entwicklung interpretiert, allerdings existierten auch andere Perspektiven, die genau diese Verbindung gelten lassen wollen und eine puristische Haltung ablehnten. Es bleibt anzumerken, dass diese Kritik sich nie auf einen konkreten Teil der *Messa da Requiem* bezog, sondern stets auf das Werk insgesamt. Des Weiteren wurde diese Frage nur im Deutschen Reich, aber weder in Österreich noch in der Schweiz diskutiert.

Pointiert stellte der *Bayerische Kurier* (ein katholisches, der Zentrumsparterie nahestehendes Blatt) fest, dass »Verdi eine andere Denkungsart für den Ausdruck religiösen Gefühls an den Tag legt, als dieß [...] Johannes Brahms in seinem deutschen Requiem gethan«, und es sei »auffällig wie die Kirchenmusik immer unkirchlicher wird, je mehr man sich dem Centralpunkt der katholischen Kirche nähert«.<sup>695</sup> Konkreter formulierten die *Hamburger Nachrichten* ihre Ablehnung, die vor allem in der repräsentativen Fassade das verbindende Element zur Bühnenmusik sahen. Ein »so entschieden katholisches Land verbraucht zu seinem religiösen Cultus Massen von decorativer Musik [...], die in verdächtiger Verwandtschaft mit der auf der Bühne üblichen stand«.<sup>696</sup> Noch ausführlicher äußerte sich die *Allgemeine musikalische Zeitung*, die – im Versuch, zwischen mehreren unterschiedlichen Positionen zu vermitteln – in ihrem Bericht zur Leipziger Erstaufführung auf diverse Stereotype zurückgriff:

Verdi's Requiem will ebensowenig einseitig vom absolut-musikalischen Standpunkte, wie von dem Standpunkte einer nüchternen religiösen Anschauungsweise, welcher der moderne Nordländer zuneigt, beurtheilt sein, denn es steht ganz und gar auf katholischem Boden und ist eine getreue Abspiegelung jenes Phantasielebens, welches speciell die katholische Glaubenslehre in Verbindung mit ihrem sinnbestrickenden Ritual im Menschen anzuregen vermag.<sup>697</sup>

693) »emr.«, *Salzburger Volksblatt*, 25.04.1876<sup>a</sup>.

694) »§\*«, *Neue Preußische Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

695) »— r.«, *Bayerischer Kurier* (München), 12.12.1875

696) *Hamburger Nachrichten*, 11.01.1876.

697) AmZ, 15.03.1876.



Der Referent führte zunächst zwei Positionen ein: das bürgerliche Konzertwesen und die protestantische Kirchenmusik, die über den musikalischen Wert und über den religiösen Gehalt der Musik zu urteilen hatten. Davon Abstand nehmend, versuchte der Referent das Selbstverständnis des Werkes zu erläutern, indem er auf die sinnliche Komponente katholischer Rituale verwies. Dieselbe Richtung schlug Emil Breslaur (Berlin) ein: Aus der *Messa da Requiem* – ebenso wie aus den Werken Mozarts und Beethovens – spreche »der Geist sinnlicher, modern-katholischer Kirchenmusik«, und »trotz mancher würdigen, von keuscher und inniger Empfindung zeugenden Stelle, überwiegt doch in seinem Werke der Styl und die Ausdrucksart der großen Oper«. <sup>698</sup>

August Guckeisen (Köln) kam indessen zu einem ganz anderen Urteil, indem er sich gerade gegen den – beispielsweise von Emil Breslaur postulierten – orthodoxen Palestrinastil, der »leidenschaftslos und abgeklärt über dem Irdischen schwebend« wendete und klarstellte, dass die Musik der Kirche durchaus Dramatik benötige, da der Mensch nur »durch das Sinnliche zum Uebersinnlichen hinangezogen« werden könne. Er illustrierte dies mit einem Vergleich zur Osternacht im Petersdom:

Wenn man uns erzählt, wie am Charsamstag in der Peterskirche zu Rom die sogenannten Lamentationen von einem unsichtbaren Chor eintönig psalmodierend gesungen werden, wie während des Gesanges eine Kerze nach der andern verlöscht, bis tiefste Dunkelheit herrscht, wie dann unter plötzlichem Aufflammen eines glänzenden Lichtmeeres ein jubelnder Auferstehungschor in die Hallen hineinbricht – ist das vielleicht etwas Anderes als dramatischer Effect? <sup>699</sup>

Dass Guckeisen zwischen einem deutschem und einem italienischem Katholizismus unterschied, machte er anderthalb Jahre später in seinem Bericht zum Niederrheinischen Musikfest deutlich. Dabei war er durchaus bereit, nationale Vorlieben dem Werk nicht anzulasten und es stattdessen vor seinem kulturellen Hintergrund zu begreifen:

Man sieht, daß der Componist möglichst viele Aeußerlichkeiten des katholischen Trauergottesdienstes in sein Werk aufzunehmen bemüht war, so daß jedenfalls im schönen Lande Italien das Requiem von Verdi für vollständig kirchlich gelten muß. Daß wir Deutsche darüber anders denken, ändert nicht an dem Werthe der Composition an und für sich betrachtet. <sup>700</sup>

Eduard Schelle (Wien) schlug derweil einen größeren argumentativen Bogen, in dem er grundsätzliche Unterschiede zwischen der deutschen und der italienischen Kirchenmusiktradition aufzeigte. Bemerkenswert ist dabei, dass er nicht auf die schematische Verfallstheorie zurückgriff. Hingegen meinte er, die Italiener hätten sich »eine Naivetät in Glaube wie in Kunst erhalten, die uns längst verloren gegangen ist«, und das »weltliche wie

698) Emil Breslaur, *Berliner Fremdenblatt*, 19.04.1876.

699) August Guckeisen, *Kölnische Zeitung*, 12.12.1875.

700) August Guckeisen, *Kölnische Zeitung*, 23.05.1877<sup>a</sup>.

geistliche Element in der Kunst sind bei ihnen nicht durch eine so weite Kluft geschieden wie bei uns«. In der Musik jedenfalls, so schloss er, »fraternisieren Theater und Kirche ganz gemüthlich mit einander«. <sup>701</sup>

Auf der anderen Seite waren katholische Pressestimmen, die eine Vermischung von Kirchen- und Opernmusik ausdrücklich ablehnten, nur selten zu finden. Lediglich das *Grazer Volksblatt* äußerte sich abschätzig gegenüber der »Theater-Nachricht« und lehnte eine Verwendung der *Messa da Requiem* im liturgischen Kontext (was nicht zur Debatte stand) rundheraus ab (→ 7.5.1). <sup>702</sup>

#### d) Liturgie als Libretto: Das Verhältnis von Text und Musik

Auch die Rolle des Requiem-Textes wurde zum Teil scharf diskutiert, insbesondere dahingehend, ob seine Verwendung als eine Art Libretto statthaft oder verwerflich sei. Ein protestantischer oder katholischer Hintergrund schien in dieser Hinsicht allerdings nicht entscheidend zu sein, sondern mehr die grundsätzliche Frage, ob in der Vertonung eines religiösen Textes eine dramatische, bildhafte Musik, die den Text in den Hintergrund stellt, verwendet werden durfte. Viele Referenten sahen die Heiligkeit des Textes verletzt, da er nach ihrer Auffassung mehr als Material für ein dramatisch durchgestaltetes Musikwerk verwendet und dadurch in seiner Bedeutung herabgesetzt worden war.

Im *Echo der Gegenwart* (Aachen) hieß es beispielsweise, »daß der herrliche Kirchentext [...] hier als Folie zu einer theatralischen, bald excessiv lärmenden, bald hypersentimentalen Musik dient«. <sup>703</sup> Die *Morgen-Post* (Wien) bemängelte konkret, dass der Raumeffekt im *Tuba mirum* (→ 8.1.4) »zu dem gewaltigen Bilde des Textes nicht würdig genug passen will«. <sup>704</sup> Emil Naumann (Dresden) befand, es habe den Komponisten wohl gelüftet, »die dramatischen Schauer seiner Opern auch einmal an einem andern Stoffe zu versuchen«. <sup>705</sup> Emil Breslaur (Berlin) äußerte drastisch, man fühle »sich von dem opernhafte[n] Flitterstaat, mit dem der fromme ergreifende Text behängt ist, abgestoßen« und man erhalte »den Eindruck einer *mater dolorosa* im Schleppekleid mit Chignon <sup>706</sup> und Panzertaille«. Er ging aber noch deutlich weiter:

»Herrscht in dem, was wir bisher erwähnten, zumeist ein würdiger Ton, so haben wir in dem Uebrigen fast nur einen Zwiespalt zwischen Wort und Ton, eine Vergewaltigung der Textworte zu beklagen. [...] Man würde jeden deutschen Requiem-Komponisten bittre Vorwürfe machen, wenn er sich je so etwas zu Schulden kommen ließe.« <sup>707</sup>

701) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 13.06.1875.

702) *Grazer Volksblatt*, 08.06.1875.

703) *Echo der Gegenwart* (Aachen), 19.03.1876.

704) »ahm.«, *Morgen-Post* (Wien), 13.06.1875.

705) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

706) Französische Haarmode des 18. Jahrhunderts, in den 1860er Jahren aktuell.

707) Emil Breslaur, *Berliner Fremdenblatt*, 19.04.1876.

Dies war eine Position, die beispielsweise auch Josef Schrattenholz (Köln) vertrat. Ihm zufolge binde der Text »den Componisten bis zu einer gewissen Grenze in allen vocalen CompositionsGattungen« bis hin zur »Mitwirkung einzelner Instrumente«. <sup>708</sup> Demnach stellten liturgischer Text und musikalische Form eine Einheit dar, die – zumindest in der kirchenmusikalischen Tradition des deutschsprachigen Raumes – unter allen Umständen erhalten bleiben musste.

Die andere Ansicht, dass auch eine dramatisch ausgerichtete Vertonung grundsätzlich möglich sei und es dabei vor allem auf die künstlerische Qualität ankomme, wurde ebenso von vielen Referenten vertreten. Beispielsweise argumentierte Friedrich Stetter (München), dass die Kirchlichkeit einer Vertonung im Wesentlichen durch den Text und nicht durch die Komposition bestimmt werde:

Wenn der Text des »Requiem« und namentlich des »dies irae« selbst kirchlich ist, so kann man auch dessen modern-künstlerischer Erfassung und musikalischer Uebertragung die Kirchlichkeit nicht absprechen. <sup>709</sup>

August Guckeisen (Köln) kam indessen zu dem Schluss, man müsse ausschließlich »den dramatischen Werth der Composition« ins Auge fassen: »Dramatisch« sei diese nämlich »im höchsten Grade«, da die Musik sich »überwiegend als ein glücklicher Ausdruck der Textgedanken so wie der aus dem Text auszumalenden Scenerien und Bilder ergibt«. <sup>710</sup> Die *St. Galler-Zeitung* schloss daran an, dass die Musik als »Sprache des Gefühls«, wie im dramatischen, so auch im religiösen Gebiet etwas Universelles, unter verschiedenen Formen etwas allgemein Menschliches <sup>711</sup> sei und der Text deshalb für den Wert einer Komposition nachrangig sei. Johann Georg Wörz (Wien) meinte sogar, dass Verdis Musik »den Stempel des Adels, der Würde, der tiefen Empfindung« trage und deshalb auch solche Hörer anspreche, »auf welche das Requiem als kirchlicher Act und der Sinn des liturgischen Textes keinen Eindruck zu machen vermag«. <sup>712</sup> Sogar eine sehr skeptische Stimme – ein Referent aus Wiesbaden – urteilte, dass das Werk, betrachtet »als eine Art Vereinigung von dramatischer und Concertmusik, der ein kirchlicher Text nur als Unterlage dient, [...] das allgemeine Aufsehen nicht mit Unrecht erregt«. <sup>713</sup>

### e) Hybridität im *Recordare Jesu Pie*

Das *Recordare* war in mehrfacher Hinsicht von besonderer Bedeutung für die Rezeptionsgeschichte der *Messa da Requiem*. Zum einen gehörte es zusammen mit dem *Agnus Dei* und dem *Hostias* (→8.4.3) zu den insgesamt beliebtesten Stücken des Werkes, wie

708) Josef Schrattenholz, NZfM, Ende Mai/Anfang Juni 1877.

709) Friedrich Stetter, AmZ, 09.02.1876<sup>a</sup>.

710) August Guckeisen, *Kölnische Zeitung*, 12.12.1875.

711) »W.«, *St. Galler-Zeitung*, 13.04.1878.

712) Johann Georg Wörz, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 13.06.1875.

713) NZfM, 10.03.1876<sup>b</sup>.

beispielsweise die vielfachen Hinweise auf die Wiederholungen in Wien belegen.<sup>714</sup> Zum anderen schien es auf einer unsichtbaren Grenzlinie zwischen Oper und Kirche zu stehen. Wilhelm Frey (Wien) beschrieb eindrucksvoll seinen Zwiespalt:

Aus dem »Recordare« [...] spricht der dramatische Dichter sehr energisch, hier hat sich der geistliche Sänger, der Opernkomponist, sterblich gezeigt. Aber, ach! wie schön, wie innig und ergreifend klingt diese schwache Sterblichkeit.<sup>715</sup>

Das *Neue Fremden-Blatt* (Wien) umschrieb indessen, wie Verdi in diesem Stück das italienische Musikidiom in seiner Idealform – worin der Referent alles andere als einen Ausdruck von Demut sah – zum höchsten Gotteslob überzeugend einsetzte:

Das ist [...] der einschmeichelndste, süßeste, rein italienische Gesang, es ist, als hätte der Komponist hier nicht durch bußfertige Zerknirschung, sondern durch die kunstfertigen Kehlen seiner Primadonnen, welchen er die lieblichsten Weisen lieh, den strengen Himmelsvater da droben rühren wollen.<sup>716</sup>

Am weitesten ging das *Salzburger Volksblatt*, indem es Subjektivität als geradezu notwendig beschwor, um eine transzendente Empfindung im Hörer hervorzurufen, und stellte in dieser Hinsicht Verdi auf eine Stufe mit Mozart:

[...] die Schönheit des Recordare [...] beruht nur auf der dramatischen Leidenschaftlichkeit, auf dem innigen Gefühle, also in subjektiven Momenten. Eine Todtenmesse kann formrichtig, gehaltvoll, kunstvoll komponiert sein und doch kalt lassen, wenn ihr das geheimnisvolle Etwas, der Zug nach dem Himmel, der Duft des Weihrauchs fehlt, den man bei Mozart und bei – Verdi empfindet.<sup>717</sup>

Sogar die *National-Zeitung* (Berlin) meinte, das *Recordare* sei »wohl geeignet, eine religiöse Stimmung in den Hörern zu erwecken«.<sup>718</sup> Bei kaum einem Bericht blieb jedoch der Hinweis auf den hybriden Charakter – der dessen Erfolg vielleicht am besten erklärt – des Stückes aus: Als einen »Strom von Wohllaut, wenn auch knapp an dem Gestade der Oper fließend«,<sup>719</sup> beschrieb Eduard Hanslick (Wien) das Stück, und ähnlich bemerkte sein lokaler Kollege Ludwig Speidel, es fließe »nicht ohne theatralisches Blut melodisch dahin«.<sup>720</sup> Ähnlich lasen sich die Berichte im Deutschen Reich: Die *Kölnische Volkszeitung* bestätigte, es sei eine »Glanz-Nummer von großer Klangsönheit, jedoch ebenfalls von etwas Opernkunst angehaucht«,<sup>721</sup> während es Heinrich Adolf Köstlin (Heilbronn) »fast ein klein wenig an Trivialität zu streifen schien«.<sup>722</sup> Einige Referenten wurden konkreter: August Wilhelm Ambros (Wien) meinte, das *Recordare* nehme »nur gegen den letzten Schluß

714) So etwa in Wien; vgl. *Neue Freie Presse* (Wien), 12.06.1875.

715) Wilhelm Frey, *Neues Wiener Tagblatt*, 12.06.1875.

716) »h—«, *Neues Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875.

717) »emr.«, *Salzburger Volksblatt*, 25.04.1876<sup>a</sup>.

718) »A. G.«, *National-Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

719) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875<sup>b</sup>.

720) Ludwig Speidel, *Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875.

721) »‡«, *Kölnische Volkszeitung*, 12.12.1875.

722) Heinrich Adolf Köstlin, *Enterpe*, Mitte 1876.

hin einen Zug gegen das Opernhafte<sup>723</sup> und Friedrich Stetter (München), der von dem »etwas sentimental angehauchten« Stück begeistert war, hob darin die »echt italienische Cadenz«<sup>724</sup> hervor (NB 10).

The image shows a musical score for a cadenza in the 'Recordare' section. It consists of two staves: Soprano (top) and Mezzo (bottom). The Soprano part begins at measure 434 with a treble clef and a key signature of one flat. The Mezzo part begins at the same measure with a bass clef and the same key signature. Both parts are in common time (C). The Soprano part features a melodic line with various intervals, including a tritone (F#-C), and ends with a whole note G. The Mezzo part provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, ending with a whole note G.

Notenbeispiel 10: Kadenz im *Recordare*

Die einzige ernsthaft kritische Stimme stammt ausgerechnet von Eduard Schelle, der sich ansonsten stets wohlwollend über die *Messa da Requiem* geäußert hatte, hier aber »etwas weniger deutlich an die Rigoletto-Zeit des Componisten erinnert werden« wollte. Verdi sei an dieser Stelle »aus seinem neuen Text in den alten zurückgefallen«.<sup>725</sup>

### 8.4.3 Musik und Andacht

Im Folgenden wird der Blick auf diejenigen Stücke der *Messa da Requiem* gerichtet, die von der deutschen Kritik mit insgesamt größter Zustimmung beurteilt wurden. Im Hintergrund dieser Urteile zeichnet sich eine romantisch geprägte Haltung ab, in der Religiosität und Frömmigkeit den Ausdruck einer Sehnsucht nach dem Ursprünglichen in einer von Säkularisierung bedrohten Umwelt bedeuten. Die Kirchenmusik – oder vielmehr: eine von Idealen der Kirchenmusik geprägte Kunstmusik – bot die geeignete Projektionsfläche für dieses Zurücksehnen nach Authentizität. Den Berichten zufolge war es beispielsweise die Wirkung von ungetrübter Andächtigkeit oder geläuterter Trauer, die die Referenten zu den höchsten Urteilen bewogen.

Wie aber musste eine Musik beschaffen sein, die diesen romantischen Andachtsbegriff ideal wiedergab? *Pierers Universal-Lexikon* definierte »Andacht« als »Richtung des Geistes auf Gott u. religiöse Gegenstände [...] z. B. beim Gebet, beim Anhören des göttlichen Worts, beim Gesang«.<sup>726</sup> Demzufolge wurde Andacht als Hinwendung zu höheren Wesen oder Heiligtümern begriffen, die sich einerseits in einem Prozess des Betens oder des Zuhörens – sowohl auf sakrale Texte als auch auf gesungene Sprache bezogen – konstituieren konnte. Entscheidend ist dabei, unabhängig von dem Kontext, der innere Kontakt zu einer höheren Seinsform. In diesem Sinne lässt sich auch die Definition von »Gebet« in demselben Lexikon begreifen: Gebet sei »im weitern Sinne die mit Ernst,

723) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875.

724) Friedrich Stetter, *AmZ*, 09.02.1876<sup>a</sup>.

725) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 13.06.1875.

726) PIERER 1857, »Andacht«, Bd. 1, S. 465.

Andacht u. wirklicher Bewegung des Gemüths verbundene Erhebung der Gedanken zu einem höhern Wesen.«<sup>727</sup> Dies weist darauf hin, dass Religiosität insbesondere auf individuelle und wahre Gedanken gerichtet war – und entsprechend von Einflüssen der äußeren Umwelt möglichst unberührt bleiben wollte.

Die religiöse Musik hatte diese Verinnerlichung nach Möglichkeit zu stimulieren und jedenfalls nicht zu stören. Dies steht prinzipiell in engem Zusammenhang mit der immer wieder auftauchenden Dichotomie zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit, auf die sich viele der Urteilkategorien abbilden lassen. Wie die Gestaltungsmittel im günstigsten Falle aber konkret aussahen, sei ausführlich am Beispiel des *Requiem aeternam*, *Quid sum miser*, *Salva me*, *Hostias* und schließlich an dem beliebtesten Stück *Agnus Dei* aufgezeigt.

Vorweg seien noch einige Gemeinsamkeiten der Stücke angeführt: Verdi wählte dort stets einen weichen, hellen Ton, indem er mit Streichern, häufig unter Hinzunahme der Holzbläser und teilweise auch der Hörner, instrumentierte (→ 5.3.1) und dies vorzugsweise mit den hohen Registern der Gesangsstimmen kombinierte. In den Tempi dominieren ruhige Bewegungen mit langen Notenwerten. Ein besonderes Merkmal findet sich außerdem auf der melodisch-harmonischen Ebene. In vier der hier genannten Stücke nahm Verdi eine Umfärbung der Melodie von Dur nach Moll (*Hostias*, *Agnus Dei*) oder umgekehrt (*Requiem aeternam*, *Salva me*) vor, welche von der Kritik häufig als günstig in der Wirkung hervorgehoben wurde, häufig mit einem Hinweis auf die nuancierte Wirkung auf das Gefühl. Insgesamt scheint in diesen Stücken ein Idealtypus romantischer Kirchenmusik bedient worden zu sein, in dem die musikalische Wirkung die wesentliche Funktion liturgischer Musik, also die Andacht stimulierte.

#### a) Gefasste Trauer: *Requiem aeternam*

Fast überall vermochte es der Einleitungssatz der *Messa da Requiem*, die Kritik und die Zuhörer zu begeistern. Die Referenten in Wien beschrieben eine intensive, ernste Stimmung: Der Satz beginne »ganz wunderschön, mit tief wehmüthiger Feierlichkeit«<sup>728</sup> und entfalte »eine kirchliche Färbung«,<sup>729</sup> wobei er »ungemein schön in dem Ausdrücke ruhiger, gefaßter Trauer«<sup>730</sup> sei und den Zuhörer »mit packender Gewalt sogleich in die erforderliche ernste Stimmung« versetze.<sup>731</sup> Die Tonrepetitionen (*sottovoce* und *il più piano possibile*) auf den Worten »Requiem aeternam«, die auf liturgischen Gesang anspielen, trugen zur Wirkung bei: »Wie ergreifend flüstern die Sänger das »requiem aeternam«,«<sup>732</sup> schilderte Johann Georg Wörz. Auch die Streicherbegleitung *con sordini* spielte hier eine

727) PIERER 1859, »Gebet«, Bd. 7, S. 26.

728) »h—«, *Neues Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875.

729) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 13.06.1875.

730) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875b.

731) »P.«, *Signale*, Juni 1875c.

732) Johann Georg Wörz, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 13.06.1875.

atmosphärisch tragende Rolle. Ähnlich positiv äußerten sich die Referenten aus Köln und München. Als »einfache, fast lautlose Klage dahingeshiedener Seelen«<sup>733</sup> beschrieb das *Musikalische Wochenblatt* den Einleitungssatz, und Friedrich Stetter (München) wagte eine assoziative Beschreibung:

Der erste Satz [...] beginnt in elegisch weicher Stimmung von grossem poetischen und klanglichen Reize: der Schmerz um einen theueren Verstorbenen ist zwar wach in uns; der Glaube aber, dass der Dahingeshiedene sich himmlischer Verklärung erfreut, nimmt unserm Schmerze jede Herbheit.<sup>734</sup>

Besonders hohes Lob sprach August Guckeisen (Köln) aus: In diesem Satz liege »eine solch hohe Innigkeit, eine so vertrauensvolle Andacht [...] daß man schon an die besten deutschen Schöpfungen denken muß, um Gleichwerthiges nebeneinander zu stellen.«<sup>735</sup> Auch andernorts beschrieb man den Satz als »von tief ergreifender Wirkung«,<sup>736</sup> der »das Gefühl der Trauer in treffender Weise«<sup>737</sup> ausdrücke.

Der Übergang in die Durvariante direkt vor der Textstelle »et lux« (T. 17) mit dem Sextvorhalt erzeugte eine starke Kontrastwirkung zur Molltonart der Einleitung und weckte Assoziation an sanft einfallendes Licht:<sup>738</sup> Die »Hoffnung athmenden Worte«<sup>739</sup> hoben sich »wie ein milder Sonnenstrahl«<sup>740</sup> bzw. »wie ein milder Lichtschein« vor einem »ernsten Hintergrunde«<sup>741</sup> ab. Diese Stimmungsbilder fallen in die Kategorie der emotionalen Abbildung (→ 8.3.3). Dort war die Qualität der Musik abhängig davon, inwieweit der Hörer in eine angemessene Gemütsverfassung versetzt wurde, was in diesem Stück – den Kommentaren zufolge – fast ausnahmslos der Fall war. Lediglich Eduard Schelle (Wien) bemängelte, dass die Musik »bei dem Kyrie in einen weltlichen Ton überspielt«.<sup>742</sup>

In Berlin und Dresden war man kritischer. Zwar lobte man hier ebenfalls die stimmungsvolle Wirkung, bemängelte jedoch sehr ausführlich die Textverteilung, die Verdi mit zahlreichen Pausen ausgestaltet hatte: »eine durchaus widersinnige Textzerreißung [...] Man würde jeden deutschen Requiem-Komponisten bittre Vorwürfe machen, wenn er sich je so etwas zu Schulden kommen ließe«,<sup>743</sup> zeterte Emil Breslaur, und kaum positiver äußerte sich Emil Naumann, der sich »mit der zerstückten Textesdeklamation«<sup>744</sup> nicht einverstanden erklären konnte. Daraus geht hervor, dass im strengen kirchlichen Stil die Vertonung an die Versstrukturen gebunden war. Diesen Aspekt grenzten die Referenten

733) »b«, MWbl, 31.12.1875.

734) Friedrich Stetter, AmZ, 09.02.1876<sup>a</sup>.

735) August Guckeisen, *Kölnische Zeitung*, 12.12.1875.

736) *Coburger Zeitung*, 05.12.1877.

737) *Brünner Zeitung*, 03.01.1876.

738) Vgl. auch ROSEN 1995, S. 19.

739) *Kölnische Zeitung*, 22.05.1877.

740) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875<sup>b</sup>.

741) »‡«, *Kölnische Volkszeitung*, 12.12.1875.

742) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 13.06.1875.

743) Emil Breslaur, *Berliner Fremdenblatt*, 19.04.1876.

744) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

jedoch klar von ihrem positiven Eindruck von der Wirkung des Stückes ab. Insgesamt hebt sich damit die deutschsprachige Rezeption deutlich ab von dem, was ein Korrespondent aus Paris für die *Allgemeine Zeitung* (Augsburg) berichtete: »Der Beginn piano in schönem Rhythmus hat nichts Markantes.«<sup>745</sup>

### b) Innige Wehmut: *Quid sum miser*

Die Qualitäten des *Quid sum miser* begeisterten vor allem im Kreis der Berliner Referenten. Hieronymus Truhn lobte das Stück als eine der »schönsten Einzelheiten«,<sup>746</sup> die *Kreuzzeitung* zählte es sogar zu den »in meisterhaften Tonstrahlen leuchtenden Gipfeln des Werkes.«<sup>747</sup> Als Besonderheit des Stückes wurde meist die figurierte Begleitung des Fagotts genannt, die die *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* als »Versinnlichung der Armseligkeit des Sünders durch die Gepreßtheit und Dünnhheit der hohen Fagott-Töne«<sup>748</sup> interpretierte. »Wehmuth spricht aus dem Solo-Quatuor [recte: Terzett]«,<sup>749</sup> meinte Ferdinand Gumbert, und die *Vossische Zeitung* bekannte ihre Vorliebe für das Stück »mit seiner innigen Melodie und seinen klagenden Begleitungsfiguren.«<sup>750</sup> Emil Naumann (Dresden) führte die Ausdeutung weiter: Das Stück sei »wahrhaft schön und innerlich ergriffen« und sei »von dem wirklichen Bewußtsein des »Miser sum,« das den Menschen zu überkommen vermag, tief erfüllt.«<sup>751</sup>

Andernorts wurde das Stück ebenfalls zwar gelobt, nirgends jedoch mit derselben Begeisterung wie in Berlin oder Dresden. In München hob Friedrich Stetter die »sanfte und eigenartige«<sup>752</sup> Begleitung hervor. Das *Neue Fremden-Blatt* (Wien) befand, dass ein solch »stimmungsvoll inniger Satz, [...] wäre nicht die Begleitungsfigur ein wenig zu aufdringlich, ganz gut in einem Mendelssohn'schen Psalm stehen könnte.«<sup>753</sup> Andernorts charakterisierten die Referenten, das Stück sei von »ergreifender Schönheit und Innigkeit«<sup>754</sup> oder lediglich ein »hübsches kleines Terzett a capella.«<sup>755</sup>

### c) Flehende Bitte: *Salva me*

In diesem Teil basiert die musikalische Gestaltung auf einem Kontrast im Text, der sich zwischen der ehrfürchtigen Ansprache »Rex tremendae majestatis« und dem Bittruf »salva me, fons pietatis« entfaltet.<sup>756</sup> Ausschlaggebend für die fast ausnahmslos positive Kritik war

745) *Allgemeine Zeitung* (Augsburg), 30.06.1874.

746) Friedrich Hieronymus Truhn, *Berliner Tageblatt*, 16.04.1876.

747) »§\*«, *Neue Preussische Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

748) »—n.«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

749) Ferdinand Gumbert, *NBMz*, 20.04.1876.

750) »G. G.«, *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung*, 19.04.1876.

751) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

752) Friedrich Stetter, *AmZ*, 09.02.1876<sup>a</sup>.

753) »h—«, *Neues Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875.

754) Heinrich Adolf Köstlin, *Euterpe*, Mitte 1876.

755) »b«, *MWbl*, 31.12.1875.

756) Vgl. ROSEN 1995, S. 32.



allem Anschein nach die Kontrastwirkung, die der harmonische Umschwung von c-Moll nach Es-Dur und die daraufhin zunehmende Aufhellung hervorriefen. Wie bereits im *Requiem aeternam* war die Ambivalenz der Emotionen – hier zwischen dem Eindruck der Allmacht und der Empfindung der Ohnmacht changierend – ein bedeutendes ästhetisches Kriterium, das sogar den Vorwurf der Opernhaftigkeit zu entkräften vermochte. Kaum ein Referent ließ es sich nehmen, die Wirkung des Stückes mit stimmungsvollen Worten zu beschreiben. »Von dem rollenden Donner [...] hebt sich die innig flehende Melodie [...] ungemein schön ab«<sup>757</sup> befand Eduard Hanslick (Wien), und das *Neue Fremden-Blatt* (Wien) hob hervor, wie sich dem »pathetisch-wichtigen Hauptgedanken [...] ein weich-melodiöser Gesang«<sup>758</sup> entgegenstelle. Auch in München äußerten sich die Referenten begeistert: Das Stück wechsele »effectvoll zwischen Chor- und Solostellen« ab und erhalte »durch das liebenswürdig schmeichelnde Thema [...] einen musikalisch wie textlich ausgezeichneten Gegensatz«,<sup>759</sup> meinte Friedrich Stetter, und das *Musikalische Wochenblatt* schilderte, wie »die flehentliche Bitte [...] ergreifend herausklingt«. <sup>760</sup> Auch die kritisch geneigte *Kölnische Volkszeitung* meinte, das *Rex tremendae* sei zwar »effectvoll, aber etwas theatralisch gehalten«, jedoch hebe sich »sehr wirkungsvoll« das »tief empfundene«<sup>761</sup> *Salva me* ab. Ferdinand Gumbert (Berlin) beschrieb detailliert die harmonischen Variationen des Motivs, welches »immer eindringlicher« werde, bis es »in voller Kraft und ängstlicher Bitte tönt«. <sup>762</sup>

Lediglich bei Emil Naumann (Dresden) überwog die Kritik. Das Stück sei zumindest »im katholischen Sinne groß gedacht, obwohl es hier nicht an gewissen Meyerbeer'schen Modulationen fehlt«. Allerdings hob auch er die Neuartigkeit im Vergleich zur Requiem-Tradition hervor: »[...] es gestaltet sich nämlich nicht als sanfte Bitte, sondern zu einem aus Todesnoth erschallenden Hülfesruf des Chors.«<sup>763</sup>

#### d) Beseelte Poesie: *Hostias*

Auch das *Hostias* stellte sich sowohl bei der Berliner als auch der Dresdner Kritik als eines der favorisierten Stücke heraus. Die *Kreuzzeitung* lobte das »poetisch beseelte »Hostias« mit seiner orgelähnlichen Instrumentierung«, in dem sich Verdi »zu einer wahrhaft idealischen Musik von lauterstem melodischen Ausdruck und klarem Ebenmaß«<sup>764</sup> steigere. Wilhelm Lackowitz bezeichnete es geradeheraus als »die gelungenste Nummer des Ganzen«. <sup>765</sup> Ebenso rühmte es Emil Breslaur als »beste Nummer des Werkes« und führte aus:

<sup>757</sup>) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875b.

<sup>758</sup>) »h—«, *Neues Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875.

<sup>759</sup>) Friedrich Stetter, *AmZ*, 09.02.1876a.

<sup>760</sup>) »b«, *MWbl*, 31.12.1875.

<sup>761</sup>) »f«, *Kölnische Volkszeitung*, 12.12.1875.

<sup>762</sup>) Ferdinand Gumbert, *NBMz*, 20.04.1876.

<sup>763</sup>) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

<sup>764</sup>) »§\*«, *Neue Preußische Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

<sup>765</sup>) Wilhelm Lackowitz, *Neues Berliner Tageblatt*, 21.04.1876.

Die Melodie des Tenor, welcher beginnt, ist überaus rührend und ihm schließen sich klagend die andern Stimmen nach und nach an. Das Unisono des Chores auf ein und demselben Tone, womit das Finale beginnt, hat zwar etwas von einem Operneffekt, wirkt aber nicht gerade abstoßend, obgleich es im strengen Style nicht zur Nachahmung empfohlen werden dürfte. Es macht den Eindruck eines halb leise von einer Gemeinde im Takte gesprochenen Gebetes.<sup>766</sup>

Auch der skeptische Emil Naumann (Dresden) meinte, das Hostias sei der »genialste Satz des ganzen Requiem«. Dort gelinge dem Komponisten der Beweis, »daß er auch ohne Aufwand großer und komplizirter Mittel uns auf das Tiefste zu ergreifen vermag« und beschrieb:

Der Tenor beginnt mit dem einfachen, wundervollen Thema, welchem sich die andern 3 Solostimmen nach und nach in einem rührenden Dolce anschmiegen, während das in würdevoller Weise begleitende Orchester die Wirkung einer mit sanften Registern spielenden Orgel erzeugt.«<sup>767</sup>

Auch an anderen Orten überzeugte das Stück, wurde jedoch nirgends so ausführlich beschrieben. Friedrich Stetter (München) lobte die »schöne getragene Melodie« und insbesondere die Umfärbung nach c-Moll, die »etwas ungemein rührendes«<sup>768</sup> habe. Franz Gehring (Wien) meinte, wer von diesem Stück »nicht gerührt wird, wer dabei nicht das Weihevollte und Ueberirdische der Stimmung in sich spürt, der ist überhaupt für Musik nicht zugänglich« und wagte einen Vergleich mit dem »Et incarnatus est« aus Beethovens *Missa solemnis*.<sup>769</sup>

#### e) Sphärische Psalmodie: *Agnus Dei*

Noch deutlicher als die zuvor genannten Werkteile hob die deutschsprachige Kritik das *Agnus Dei* aus dem Gesamtwerk hervor. Insgesamt, jedoch individuell sehr unterschiedlich, erfuhr es die höchste Wertschätzung nicht nur von der Kritik, sondern auch vom Publikum, wie die Wiederholungen des Stückes während der Aufführung belegen (Wien, München und Brunn). Ferdinand Gumbert (Berlin) ließ in seiner Besprechung die Noten der Melodie abdrucken:<sup>770</sup> Dies war der einzige Fall, in dem außerhalb einer systematischen Werkbesprechung ein Notenbeispiel abgedruckt wurde. Auch die spätere Geschichte verlieh dem *Agnus Dei* eine besondere Position: Es wurde nicht nur häufiger als

766) Emil Breslaur, *Berliner Fremdenblatt*, 19.04.1876.

767) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

768) Friedrich Stetter, *AmZ*, 09.02.1876<sup>a</sup>.

769) Franz Gehring, *Deutsche Zeitung* (Wien), 16.07.1874: »Ich wüßte dieser sanften Melodie Weniges zur Seite zu stellen; gewiß aber ist es nur das Beste in dieser Art, wie zum Beispiel eine ähnliche Stelle aus der Beethoven'schen *Missa solemnis* im Credo: »Et incarnatus est.« Ein Vergleich zum »Incarnatus« findet sich auch bei Henry Blaze (→8.4.2).

770) Ferdinand Gumbert, *NBMz*, 20.04.1876.

eigenständiges Werk aufgeführt (z. B. auf dem Niederrheinischen Musikfest 1877), sondern erschien außerdem in Arrangements für den Hausgebrauch (Franz Liszt fertigte beispielsweise eine Transkription für Tasteninstrumente an).<sup>771</sup>

Verdi verband auch in diesem Stück eine recht einfach gehaltene Melodik mit orgelähnlichen Klangeffekten. Auch der formale Aufbau folgt einem simplen Schema: Eine Hauptmelodie wird zunächst einstimmig, dann in verschiedenen Harmonisierungen mehrmals wiederholt. Durch Variation von Besetzung und Instrumentierung steigert sich die Intensität des Klanges bis zum vollen Orchester mit Chor.

Das Agnus Dei der Totenmesse besteht aus der dreimaligen Anrufung »Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem«.<sup>772</sup> Es wurde stets mit Beteiligung des Volkes gesungen, teilweise auch gemeinsam oder abwechselnd mit dem Klerus.<sup>773</sup> Dieses Prinzip griff Verdi auf: Dreimal singen Sopran und Mezzosopran im Unisono die Anrufung mit anschließender Wiederholung durch den Chor. Insgesamt erklingt die Melodie sechs Mal. Dabei fügte Verdi mehrere bekräftigende Wiederholungen ein: »Agnus Dei« wird stets zweimal auf einer absteigenden Melodielinie wiederholt; parallel dazu wiederholt sich ebenso das Wort »dona«, das mit starker melodischer Emphase in eine kadenzierende Phrase überleitet. Der Chor singt zudem am Schluss der dritten Anrufung »dona«, während die Solisten auf »requiem« schließen; dies betont den Gesamtcharakter des Stückes als Bittgesang.

Die Besetzung des Stückes legte Verdi stufenweise an, streng am formalen Aufbau der Liturgie orientiert (Tab. 6). Dabei entwickelt sich der Klang aus dem Unisono heraus über mehrere Zwischenstufen zum Orchesterklang mit vollständig harmonisiertem Satz, der in den folgenden Wiederholungen variiert wird. Die Harmonisierung wird zudem mit dem Einsatz der Melodie in der Mollvariante abgedunkelt (wie bereits an zahlreichen anderen Stellen) und kehrt anschließend wieder nach Dur zurück.

---

771) AGNUS DEI/LISZT.

772) Der übliche Schluss »miserere nobis« bzw. in der letzten Anrufung »dona nobis pacem« wird in der Totenmesse zu »dona eis requiem« bzw. »dona eis requiem sempiternam« abgeändert. Die Diessetsbezogenheit der Bitte (»gib uns Frieden«) verwandelt sich im Requiem daher zur Jenseitsbezogenheit (»gib ihnen Ruhe«). Die Einfügung des Agnus Dei in die römische Messe erfolgte im 8. Jahrhundert, die Abwandlung der dritten Anrufung ist ab dem 11. Jahrhundert verbreitet.

773) Vgl. SCHILDBACH 1967, S. 1f.

Liturgischer Abschnitt	Sänger	Orchester
1. Anrufung	Sopran + Mezzosopran unisono	–
1. Antwort	Chor unisono	Cl, 4 Fag, Streicher unisono
2. Anrufung	Sopran + Mezzosopran unisono, Mollvariante	Fl, Cl, Va, Vc
2. Antwort	Chor SATB	Ob, Cl, 4 Fag, 4 Hr, Streicher
3. Anrufung	Sopran + Mezzosopran unisono	3 Fl
3. Antwort	Chor SATB + Solisten gegen Ende	Fl, Ob, Cl, 4 Fag, 4 Cr, Streicher
Nachsatz	Männerstimmen und Soli im Wechsel	–

Tabelle 6: Formaler Aufbau des *Agnus Dei*

Die Instrumentierung des Satzes verzichtet zudem auf ›laute‹ Instrumente wie Blechbläser und Schlagwerk. Stattdessen stellt Verdi durch die Verwendung von Holzbläsern einen Bezug zu Pastoralkompositionen her. Auffallend sind in dieser Hinsicht die unterschiedlichen Begleitmuster der zweiten und dritten Anrufung: in der Mollvariante synkopiert einsetzend, im Flötentrio hingegen in regelmäßigen Achteln figurierend. Ferner wird der Chorklang stets durch Streicher unterstützt.

In deutschsprachigen Berichten wurde die Melodie auffallend häufig als »psalmodisch« oder »psalmodierend« charakterisiert,<sup>774</sup> jedoch lässt sie sich weder auf einen Psalmton noch auf eine bestimmte Psalmmelodie zurückführen.<sup>775</sup> Die Zuschreibung geht vielmehr auf ein zeitgenössisches Verständnis zurück: Beispielsweise erklärte *Pierers Universal-Lexikon*, dass sich eine Psalmodie »oft in drei neben einander liegenden Tönen«<sup>776</sup> bewege. Diese Auffassung begründet die häufige Assoziation mit Kirchengesängen (→ 5.3.3).<sup>777</sup> Charakteristisch für eine solche Melodie ist zunächst der geringe Ambitus, der anfangs lediglich eine Quarte beträgt (c<sup>1</sup>–f<sup>1</sup>), sowie die anschließende Verlagerung des melodischen Geschehens auf die fünfte Stufe (g<sup>1</sup>) ab »qui tollis peccata mundi«. Ab diesem Punkt jedoch entfernt sich das melodische Geschehen von der typischen Psalmodik: Die Melodie erreicht mit großen Bewegungen die Unterquinte und nimmt einen erneuten Anlauf, um unvermutet auf dem Leitton cis<sup>2</sup> kurz innezuhalten; von dort aus springt sie zum a<sup>2</sup> hinauf und gleitet, mit einigen Floskeln verziert, zum Grundton (NB 11).

774) Vgl. »h—«, *Neues Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875; Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875b; »P.«, *Signale*, Juni 1875c; Adolf Lindgren, *AmZ*, 24.10.1877; »G. G.«, *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung*, 19.04.1876. Rosen wies außerdem darauf hin, dass viele Kritiker eine Verwandtschaft der gregorianischen Phrasenstrukturen und der Melodie des *Agnus Dei* wähten: »The flexibility of the phrase structure contributes to the affinity with plainchant that many writers have sensed«, ROSEN 1995, S. 54.

775) Schildbach führte in seiner Dissertation über 250 überlieferte Melodien an, unter denen sich jedoch nur in Einzelfällen vage Parallelen zu Verdis Melodie identifizieren ließen; vgl. SCHILDBACH 1967.

776) PIERER 1861, »Psalmodie«, Bd. 13, S. 660.

777) Dies wurde in einigen Fällen als »Realismus« gebrandmarkt (→ 8.3.2).

A - gnus De - i, a - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di  
do - na, do - na e - is, do - na e<sup>3</sup> - is re - quiem.

Notenbeispiel 11: *Agnus Dei*, Melodie<sup>778</sup>

Als markant, jedoch nicht unumstritten, galt die Parallelführung von Sopran- und Altstimme im Oktavabstand, durch die eine »eigenthümliche, fast mysteriöse«,<sup>779</sup> »ausgesprochen männliche«,<sup>780</sup> »höchst originelle Klangfarbe«<sup>781</sup> entstanden sei und die Melodie ein »stimmungsvolles Halbdunkel« gewonnen habe.<sup>782</sup> Zum Teil wurde dies als Nachahmung geahndet (→ 8.5.2); Emil Naumann (Dresden) bemängelte, die Stelle habe »etwas Dilettantisches«,<sup>783</sup> und ein Prager Referent der *Neuen Zeitschrift für Musik* schrieb ihr »peinliche Herbheit und Simplicität im Ausdruck«<sup>784</sup> zu. Weitere gestalterische Elemente, etwa der »illusorische Orgelklang«<sup>785</sup> der Flötenstimmen, die »so wunderbar schön und so kunstvoll die beiden Frauenstimmen durchdringen«,<sup>786</sup> die »Sphärenklänge«<sup>787</sup> in der figurierenden Begleitung der Holzbläser, die sich »wie eine schimmernde Aureole um die Phrase legen«<sup>788</sup> und das »brausende Gebet«<sup>789</sup> des Chores verstärkten die sakral-geistliche Atmosphäre.

Zu diesen bereits prägenden Eindrücken kommt die als besonders stark empfundene klangliche und tonale Entfaltung des Stückes hinzu. Gelegentlich wurde dies detailliert geschildert, beispielsweise von der *Morgen-Post* (Wien), die sowohl auf den unerwarteten Wechsel des Tongeschlechts nach c-Moll beim Eintritt des harmonischen Satzes als auch auf die klangliche Expansion der Instrumentierung hinwies:

[...] wie dann mit dem Eintritt von C-moll die Harmonie dazutritt, die Stimmen sich gegenseitig ablösen, von immer reicherer Begleitung umspielt, endlich Chor und Orchester voll zusammenklingen, das muß man hören, um den Jubel zu begreifen, der nach diesem Stücke losbrach.<sup>790</sup>

778) MESSA DA REQUIEM 1990, V 1–13, Sopran (S. 184).

779) Johann Georg Wörz, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 13.06.1875.

780) Otto Adolf Klauwell, *NZfM*, 01.01.1876.

781) Adolf Lindgren, *AmZ*, 24.10.1877.

782) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875b.

783) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

784) *NZfM*, 17.03.1876a.

785) Adolf Lindgren, *AmZ*, 24.10.1877.

786) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875.

787) Friedrich Stetter, *AmZ*, 09.02.1876a.

788) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 13.06.1875.

789) »b«, *MWbl*, 31.12.1875.

790) »ahm.«, *Morgen-Post* (Wien), 13.06.1875.

Den Effekt des Übergangs in den harmonischen Satz nach dem Unisono beschrieb das *Neue Fremden-Blatt* (Wien) eindrücklich: Dort wirkten »die ersten füllenden Zwischentöne des Orchesters auf das Ohr, welches bisher nur Melodie gehört und nun nach Harmonie verlangt, doppelt erquickend«. Gegen Vorwürfe der Effekthascherei wurde vorgebaut:

Man mag das ausgeklügelt, berechnet nennen, aber der Effekt ist einmal da, und er ist ein großer, nicht wegzuleugnender, es klingt auch Alles so natürlich, so alterthümlich-naiv, als könne es gar nicht anders sein, und in der zweiten Hälfte dieses »Agnus Dei« finden sich zauberische Klangwirkungen von einer Diskretion, wie man sie sonst nur aus unsern schönsten deutschen Volksliedern kennt.<sup>791</sup>

Anders wurde das Stück von der *Vossischen Zeitung* (Berlin) bewertet, die darin mehr eine Imitation altertümlicher Gesänge begriff, aber keine Religiosität im zeitgenössischen Sinne erkennen konnte. Zwar sei die hervorragende Wirkung unbestritten und das Stück ahme »den Hilferuf der leidenden Menschheit gar täuschend nach; aber daß sie aus der eigenen religiösen Empfindung eines heutigen Menschen hervorgegangen sei, wird schwer glaubhaft zu machen sein.«<sup>792</sup> Gerade in Berlin, wo sich die Kritik häufig einstimmig äußerte, waren die Bewertungen auffallend divergent. Auf der einen Seite schrieb die *National-Zeitung*, im *Agnus Dei* werde »eine Klarheit und Innigkeit des Ausdrucks erzielt, wie sie nicht vollendeter gedacht werden können.«<sup>793</sup> Auch Ferdinand Gumbert lobte das Stück als »Perle« des Werkes und fügte hinzu, dass dessen Wirkung »in seinem meisterhaften Arrangement eine unausbleibliche« sei und »ein warmes Auditorium sicher zu einem Da Capo-Verlangen«<sup>794</sup> reize. Aber gerade gegen derartige emotionale Ausbrüche verwahrte sich beispielsweise die *Kreuzzeitung*:

Wenn es als ein Wahrzeichen idealistischer Musik, wie es die Kirchenmusik vor Allem sein soll, gelten darf, daß die Ruhe der Seele in der Tondichtung unverloren bleibt, so hat der Componist in dem »Agnus Dei« nicht das Entsprechende geschaffen.<sup>795</sup>

Das Zitat verdeutlicht, dass eine ideale Kirchenmusik die verschiedenen Emotionen in Zaum hielt oder sogar vermied, um einer quasi meditativen Ruhe Raum zu bieten. Innerhalb des breiten Spektrums der Restaurationsbewegung war dies zweifellos eine der radikaleren Positionen. Dass dies nicht nur ein musikalisches Ideal, sondern auch eine gesellschaftliche Maßgabe war, die die Musikrezeption stark beeinflusste, belegen die Kommentare, die das nur zögerliche Anwachsen des Applauses, welcher bei einem Konzert mit einer Totenmesse an einigen Orten eigentlich nicht statthaft war (→ 7.5.6), beschrieben.<sup>796</sup>

791) »h—«, *Neues Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875.

792) »G. G.«, *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung*, 19.04.1876.

793) »A. G.«, *National-Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

794) Ferdinand Gumbert, *NBMz*, 20.04.1876. Auch Friedrich Stetter (München) wählte die Bezeichnung »Perle«; vgl. *AmZ*, 09.02.1876<sup>a</sup>.

795) »§\*«, *Neue Preußische Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

## 8.5 Kunstwerk oder Machwerk?

### 8.5.1 Authentizität

#### a) Deutscher Ernst

Eine augenfällige Kategorie in der deutschsprachigen Rezeption war der künstlerische »Ernst«, der zu jener Zeit mit dem protestantischen Deutschtum (zumindest aus dessen eigener Sichtweise),<sup>797</sup> aber auch allgemein mit der Gattung der Totenmesse in enger Verbindung stand. In dem Bericht von Emil Naumann (Dresden) tauchte nicht weniger als neunmal das Adjektiv »ernst« auf; darunter offenbaren Formeln wie »ernste deutsche Schule« und »ernster Ton eines Grabliedes«<sup>798</sup> das enge Verhältnis zwischen der Thematik der Totenmesse einerseits und der als deushtypisch empfundenen Geisteshaltung andererseits.

Es liegt nahe, sich dem »Ernst« aus der zeitgenössischen Perspektive anzunähern. *Pierer's Universal-Lexikon* beschrieb den Begriff zum einen als »die Stimmung des Gemüths, wenn der Geist sich mit Gegenständen beschäftigt, die ihm wichtig sind« und zum anderen als Synonym von »Wahrhaftigkeit, im Gegensatz von Scherz od[er]. Schein«.<sup>799</sup> Demzufolge ginge es sowohl um eine intrinsische Motivation als auch um Ehrlichkeit und Seriosität im heutigen Sinne. Übertragen auf die Kunst bedeutete dies, dass ein hochwertiges Produkt, welches auch dem Kriterium der Wahrhaftigkeit standhält, nur aus einem innerlichen Bedürfnis oder aufgrund einer persönlichen Motivation entstehen könne. Die Frage nach dem Ernst beinhaltete deshalb vor allem: Hatte Verdi die ehrliche Absicht, des Todes Alessandro Manzonis zu gedenken, und dieses Gedenkgefühl auch in den Hörern zu wecken, oder wollte er lediglich das Publikum mit effekthascherischem Blendwerk beeindrucken, um das patriotische Moment in persönlichen – oder sogar nur monetären – Profit umzumünzen? Emil Naumann – bei aller Kritik, die er dem Werk entgegenbrachte – gestand Verdi die Ernsthaftigkeit durchaus zu:

Was ich zuvörderst am entschiedensten betonen muß, ist die Thatsache, daß Verdi das Publikum nicht bloß hat blenden wollen, sondern daß es ihm [...] ernst mit dem von ihm gewählten Stoffe und dessen Darstellung gewesen ist, daher auch mit seinem Empfinden

796) »—n.«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876: »Es bleibt nur übrig zu konstatiren, daß dem Gebrauch, bei Werken religiösen Inhalts sich äußerer Beifallszeichen zu enthalten, entgegen nach dem »Agnus Dei« und zum Schluß des Werkes lebhaft applaudirt wurde.«

797) »Weil Deutschland im Unterschied zu den angelsächsischen Ländern das gesellschaftliche Interesse an theologischen Fragen nicht entwickelt hat, bildete sich in seiner geistigen Atmosphäre weltanschaulicher Ernst als Äquivalent. [...] Der tiefe Einfluß der sogenannten Romantik auf den deutschen Geist, die Tatsache, daß sie wie eine Erfüllung und höchste Prägung alles spezifisch Deutschen erscheint, weist auf das innerkirchliche Fiasko des Luthertums im Gesichtskreis der bürgerlichen Epoche.« – PLESSNER 1982, S. 77f.

798) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

799) PIERER 1858, »Ernst«, Bd. 5, S. 861.

und Fühlen, ernst mit seiner Trauer um Alessandro Manzoni [...], ernst endlich mit dem Versenken seiner Gedanken in die Sphäre von Vergänglichkeit, Tod, Auferstehung und das große Gottesurtheil, das aller Kreatur prophezeit worden. Verdi war wirklich ergriffen von der Komposition seines Werkes und schuf also nicht, wie Goethe einmal von schlechten Dichtern sagt, ohne einen inneren Anlaß, sondern mit einem solchen.<sup>800</sup>

Auch die *Altonaer Nachrichten* beglaubigten Verdis »Streben nach Gründlichkeit und Ernst« und dessen Ziel, »das Gemüth der Zuhörer zu erheben und selbst im Theater feierlich und andächtig zu stimmen«.<sup>801</sup> Die *National-Zeitung* (Berlin) brachte dies wiederum in Verbindung mit einer Annäherung Verdis an eine deutsche Kunstauffassung, indem sie die »ernste, gehaltene Richtung deutscher Musik«<sup>802</sup> lobte, die sie in dem Werk angestrebt sah. Deutlich zurückhaltender äußerte indessen die *Neue Zeitschrift für Musik*, dass Verdi zwar »mit vollstem Ernst, mit sichtlicher Selbstbeherrschung, mit Darangabe redlichsten Bemühens, seiner Opernnatur möglichst sich zu entäußern« an die Komposition herangegangen sei, jedoch sei diese Natur »denn doch zu mächtig«.<sup>803</sup> Darin äußerte sich eine Tendenz, die in vielen zeitgenössischen Berichten zu spüren ist: Die Referenten glaubten durchaus an Verdis wohlmeinende Absicht, oft jedoch nicht an die Mittel, mit denen er diese umsetzte.

## b) Stil und Religiosität

Der »Ernst« betraf in der Gattung der Totenmesse nicht nur den Kunstwillen, sondern auch die mutmaßliche Religiosität des Komponisten, die bei Verdi teilweise bezweifelt wurde. Emil Krause (Hamburg) argumentierte beispielsweise, dass zwar Verdis Musik überzeugen könne, seine Religiosität aber nicht authentisch sei. Verdi zeige in der *Messa da Requiem*, »was er im Stande ist Gediegenes zu gestalten«, schränkte daraufhin jedoch ein, dass sich »eine innerste religiöse Ueberzeugung«<sup>804</sup> darin eben nicht ausspreche. Die *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin) meinte, die religiösen Empfindungen Verdis seien zwar »warm, auch aufrichtig, jedoch nicht allzu tief«, und von einer »gläubigen Einfalt des Herzens und wahren Frömmigkeit« – gefolgt von einem Hinweis auf die Requiens Mozarts und Kiels – sei bei Verdi, abgesehen von der Schlussfuge, »nur ein verhältnißmäßig Geringes zu finden«.<sup>805</sup> Die Kongruenz von musikalischem Stil und Religiosität ist dabei als Charakteristikum sowohl der protestantischen als auch der katholischen Restauration zu verstehen (→ 8.2.1).

800) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

801) *Altonaer Nachrichten*, 18.01.1876.

802) »A. G.«, *National-Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

803) »B.«, *NZfM*, 31.03.1876.

804) Emil Krause, *AmZ*, 09.02.1876b.

805) »—n.«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.



Ausgerechnet in dieser Hinsicht wurde Verdi, der in der Literatur vielfach als Agnostiker oder sogar Atheist beschrieben wurde,<sup>806</sup> von verschiedenen Seiten verteidigt. Aus München berichtete das *Musikalische Wochenblatt*, dass das Werk »mit geringer Ausnahme von zwei oder drei Stellen – durch und durch religiös empfunden« sei. Darüber hinaus wies der Referent mit einigen drastischen Beispielen auf die Säkularisierung des Alltags hin, um sein Erstaunen über die »unglaubliche Summe wirklich religiöser Gedanken« und »gläubige Andacht« in der *Messa da Requiem*, denn all dies sei »in den Werken der Alt- wie der Neukatholiken nur selten zu finden«.<sup>807</sup> Der Referent konkretisierte nicht, auf wen er abzielte, machte aber seine anticäcilianische Haltung deutlich, indem er katholische Kirchenmusik jeglicher Couleur für scheinheilig erklärte. In Köln wandte sich August Guckeisen gegen das Postulat einer Abhängigkeit von Religiosität und musikalischem Stil: »Es gibt keine objective religiöse Musik. Jede Musik ist nur ein Ausdruck der Individualität des Componisten.«<sup>808</sup>

Auffällig ist in diesen Zitaten, dass zwischen der (angenommenen) Religiosität des Komponisten und der durch die Komposition vermittelten Religiosität kaum unterschieden wurde. Einen grundsätzlich anderen Standpunkt nahm in dieser Hinsicht Eduard Hanslick (Wien) ein, indem er jeglichen Zusammenhang zwischen der Religiosität eines Künstlers und der religiösen Qualität eines Kunstwerks ausschloss:

»Die subjective Religiosität des Künstlers muß man von vornherein aus dem Spiele lassen; die Kritik ist keine Inquisition. Zudem bietet die Gläubigkeit des Tondichters keineswegs Gewähr für die religiöse Würde seines Werkes und umgekehrt.«<sup>809</sup>

### c) Italienische Stereotype

Um Verdis Religiosität und den musikalischen Stil der *Messa da Requiem* zu verteidigen und das Verständnis für deren Eigenart zu wecken, wurden vielerseits Stereotype – etwa italienisches Temperament, italienische Religiosität, italienische Musik – ins Spiel gebracht. Teilweise verwiesen die Referenten dabei direkt auf die ihnen wesentlichen Unterschiede zur deutschen Musikkultur. »Beseitige man den deutschen Begriff von Kirchenmusik, versetze man sich in das farbenreiche Italien mit seinem Schaugepränge«,<sup>810</sup> erhob die *Coburger Zeitung* ihre Stimme gegen Voreingenommenheit und Befangenheit. Der *Tagesbote aus Mähren und Schlesien* wies zwar zunächst darauf hin, dass Verdis Werk »keine Todtenmesse, wie sie von unsern deutschen Meistern geschaffen« sei, aber »gerade dieses südliche Kolorit« gebe ihm einen »eigenthümlichen Reiz«.<sup>811</sup> Ludwig Goldhann (ebenda)

806) Vgl. SCHWEIKERT 2013c.

807) »b«, MWbl, 31.12.1875. Der Referent verwies auf »Reise-Unfall-Versicherungen«, auf einen »Verein für prunklose Beerdigung«, auf »natürliche Zuchtwahl« und auf »Leichenverbrennung«.

808) August Guckeisen, *Kölnische Zeitung*, 12.12.1875.

809) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875b.

810) *Coburger Zeitung*, 25.05.1877.

811) »C. W.«, *Tagesbote aus Mähren und Schlesien* (Brünn), 30.12.1875.

bemerkte mit leichter Überheblichkeit, dass in dem Werk »ein meist religiöser Gedanke, in so würdiger Form ausgesprochen sei, als dies eben einem verdienstvollen Komponisten Italiens möglich ist.«<sup>812</sup>

Häufig genügte jedoch schon der Hinweis auf ein Stereotyp. Die *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin) gab »zu bedenken, daß der Schöpfer des Werkes ein Sohn des modernen Italiens«<sup>813</sup> ist. So urteilte auch die *Kreuzzeitung*, dass man »von einem Italiener, von einem Beherrscher der Bühne« nicht verlangen könne, »daß er sich plötzlich der deutschen Anschauung, der tief sinnigen Versenkung in die stille Innerlichkeit des religiösen Gemüths anschließen werde.«<sup>814</sup> Eduard Hanslick (Wien) fand hingegen auch in dieser Hinsicht weitsichtige Worte:

Auch die religiöse Andacht wechselt in ihrem Ausdruck; sie hat ihre Länder, ihre Zeiten. Was uns in Verdi's Requiem zu leidenschaftlich, zu sinnlich erscheinen mag, ist eben aus der Gefühlsweise seines Volkes heraus empfunden, und der Italiener hat doch ein gutes Recht, zu fragen, ob er denn mit dem lieben Gott nicht Italienisch reden dürfe?<sup>815</sup>

Teilweise wurden gezielt die fließenden Grenzen zwischen Kirchenstil und Opernstil als Charakteristikum der italienischen Musikkultur dargestellt. August Guckeisen (Köln) wies darauf hin, dass Verdi sein Werk »im schönen Lande Italien [...] für eine Phantasie, die nach dem verkörperten Ausdruck ihrer glühenden Träume strebt«<sup>816</sup> schrieb, und stellte klar, dass man in Italien »den komischen Widerspruch zwischen gottesdienstlicher Musik und gottesdienstlichen Ceremonien noch nicht in die Lehrbücher der Aesthetik aufgenommen hat.«<sup>817</sup> Richard Wüerst (Dresden) mutmaßte, dass die »Verbindung des kirchlichen und des opernhafte Elements den Genuß des Werkes in der Heimath des Komponisten ebenso sehr erhöht, wie sie unser Ohr befremdlich berührt.«<sup>818</sup>

#### d) Deutsche Kunst als Heilsweg?

Die deutschsprachige Musikhistoriographie tendierte insbesondere im 19. Jahrhundert dazu, die deutsche Musik als einen universellen Heilsweg zu präsentieren (→ 3.4). Emil Naumann (Dresden) – später selbst Verfasser einer Musikgeschichte<sup>819</sup> – bei dem die nationalgeschichtliche Prägung am stärksten hervortrat, interpretierte die Annäherung Italiens an Deutschland als Konsequenz der politischen Geschichte. »Die Ereignisse des letzten Jahrzehnts brachten beide Völker in eine Geistes- und Herzensbeziehung zu einander, wie sie in solcher Allgemeinheit und Wärme noch nicht erlebt worden war«,

812) Ludwig Goldhann, AdMz, 21.04.1876.

813) »—n.«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

814) »G. G.«, *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung*, 19.04.1876.

815) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875<sup>b</sup>.

816) August Guckeisen, *Kölnische Zeitung*, 12.12.1875.

817) August Guckeisen, *Kölnische Zeitung*, 12.12.1875.

818) Richard Ferdinand Wüerst, *National-Zeitung* (Berlin), 22.01.1876.

819) NAUMANN 1885.

gefolgt von zahlreichen Beispielen für ein gesteigertes italienisches Interesse an der deutschen Musikkultur, gefolgt von dem Hinweis, das deutsche Interesse »an den Leistungen der Italiener hat eigentlich niemals aufgehört«. Verdi verdanke den Erfolg der *Messa da Requiem* in Deutschland »gewiß nicht zum kleinsten Theile mit der so schön zwischen beiden Völkern in den letzten Jahren aufgeblühten nationalen Sympathie«. An diese mehr oder weniger paritätisch erscheinende Darstellung fügte er jedoch an, dass dies angesichts der »gänzlich gesunkenen Kirchenmusik des heutigen Italiens gegenüber« lediglich als »ein bescheidener Anfang« zu werten sei, der darüber hinaus »zum Theil nur auf Mißverständniß« beruhe. Naumann schloss harsch, dass die *Messa da Requiem*, »wenn sie von einem deutschen Meister herrührte, wahrscheinlich von denselben Stimmen, deren Enthusiasmus jetzt ins Grenzenlose geht, verurtheilt werden würde [...] Intolerant gegen die Landsleute, sind wir nur tolerant gegen die Fremden«. <sup>820</sup> Provoziert wurde Naumann möglicherweise durch die Worte seines Kollegen Ludwig Hartmann, der einen Monat zuvor verlangt hatte, man solle »endlich aufhören, alle Kunst nach den Regeln der teutschen Compositionsgrammatik zu messen. Die *Kunst*, wenn irgend etwas, ist international«. <sup>821</sup>

Häufig wurde eine Annäherung von Verdis Kompositionsstil an eine sogenannte »deutsche Schule« festgestellt. Dies war, trotz aller Kritik an den Fugen in der *Messa da Requiem* (→ 8.2), meist auf den polyphonen Stil deutscher Altmeister bezogen. Dabei wurde allerdings sehr häufig auf die hohen Qualitäten dieses Stils hingewiesen und die Ebenbürtigkeit von Verdis Komposition – bei lobender Anerkennung des Versuchs – meist explizit ausgeschlossen. Auch hier standen die Referenten aus Berlin und Dresden an vorderster Front. Emil Naumann konstatierte generell eine »Annäherung der begabtesten und hervorragendsten Geister Italiens an Deutschland«, welche sich »hauptsächlich in dem Streben nach der Entwicklung polyphoner Sätze und eines polyphonen Stils offenbart«, <sup>822</sup> und Richard Würst anerkannte »das Verdi'sche Requiem als einen staunenswerthen Beweis für den Einfluß deutscher Musik und deutschen Ernstes« auf den »zwar fremdländischen, aber doch dem deutschen Wesen naheverwandten Meister«. <sup>823</sup> Auch die *National-Zeitung* (Berlin) würdigte, dass Verdi sich – insbesondere als Komponist von »sinnlichem Feuer« – klar der »ernsten, gehaltenen Richtung deutscher Musik« <sup>824</sup> angenähert habe, und Heinrich Adolf Köstlin (Heilbronn) stimmte ein, Verdi sei »insbesondere bei den Deutschen mit großem Erfolg in die Schule gegangen«, ohne aber seine »italienische Eigenart« zu

---

820) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

821) *Dresdner Nachrichten*, 04.01.1876.

822) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

823) Richard Ferdinand Würst, *National-Zeitung* (Berlin), 22.01.1876.

824) »A. G.«, *National-Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

verleugnen.<sup>825</sup> Nun endlich könne, so schrieb die *Neue Zeitschrift für Musik* aus Wiesbaden, »die Forderung: Wahrheit des Ausdrucks, Uebereinstimmung zwischen Wort und Ton auch durch einen Italiener nicht mehr von der Hand gewiesen werden.«<sup>826</sup>

Während der sogenannte »Italianismus« – den Hamburger Nachrichten zufolge »das Nachgeben an die dieser Nation eigenthümlichen Art Musik zu empfinden, zu denken und zu erfinden«<sup>827</sup> – von vielen Referenten zugunsten des eigenen Nationalgefühls abgewertet wurde, stellten andere direkt infrage, dass sich Verdi erstens einem deutschen Musikstil annähern müsse und zweitens dies überhaupt getan habe. So karikierte Carl Piutti (Leipzig), die Äußerungen von Emil Naumann: »Du bist Italiener, aber du mußt deutsch werden; *wir* haben das Rechte!«<sup>828</sup> Auch August Guckeisen (Köln) wandte gegen Argumentationen in der Art Naumanns ein, Verdis Werk sei eben als typisch italienisches Produkt und nicht als etwas »spezifisch Deutsches, was ja der Italiener nicht geben konnte«,<sup>829</sup> zu begreifen. Dies erinnert an die Worte Carl Kipkes, der seinen Landsleuten zu bedenken gab, dass »Verdi ein Vollblutitaliener ist und dass er zunächst nur für Italiener schrieb«<sup>830</sup> (→ 8.3.3). In diesem Sinne formulierte es die *National-Zeitung* (Berlin): Verdi hätte »seine Nationalität verleugnen müssen, wenn die Wirkung seines Requiem nicht in vielen Theilen eine opernhafte, mehr sinnlich erregende, als geistig erhebende«<sup>831</sup> wäre.

### e) Italienischer Patriotismus

Während Ernst und Religiosität Verdis zumindest teilweise infrage gestellt und daraus Rückschlüsse auf die Qualitäten der *Messa da Requiem* gezogen wurden, trug hingegen der Umstand, dass Verdi das Werk seinem Landsmann Alessandro Manzoni gewidmet hatte (→ 5.2.1), häufig zur Aufwertung des Werkes bei. Der Memoria-Gedanke verlieh dem Werk, beispielsweise nach der Auffassung der *Neuen Zeitschrift für Musik*, eine grundsätzliche Achtungswürdigkeit: »schon der Gedanke [...] ein musikalisches Erinnerungsoffer darzubringen [...] gereicht dem Componisten zur Ehre, und diese Gesinnung erhöht den Werth des Werkes«<sup>832</sup> (nicht von ungefähr klingt der Titel von Johann Sebastian Bachs Widmungswerk für den preußischen König Friedrich II. an). Die *Hamburger Nachrichten* begriffen in Verdis Werk vor allem »das schönste Zeugnis seines Patriotismus«, in dem die Erinnerung an Manzoni »aus der Tiefe des Herzens kommt« und deshalb »alle Würde und

---

825) Heinrich Adolf Köstlin, *Euterpe*, Mitte 1876.

826) NZfM, 10.03.1876<sup>b</sup>.

827) *Hamburger Nachrichten*, 11.01.1876.

828) Carl Piutti, *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, 17.03.1876. Piutti kommentierte damit den Nachdruck von Emil Naumanns Bericht, der am 9. Februar in der *National-Zeitung* (Berlin) erschienen war.

829) August Guckeisen, MWbl, 10.03.1876.

830) Carl Kipke, MWbl, 24.03.1876.

831) »A. G.«, *National-Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

832) »B.«, NZfM, 31.03.1876.

allen Ernst des Schaffens dazu verwendet«<sup>833</sup> worden sei. Nach Darstellung der *National-Zeitung* (Berlin) glich der patriotische Widmungsgedanke sogar die dem Werk (oder dem Komponisten) fehlende Religiosität aus:

Wird doch [...] bei diesem Werke der Mangel wahrhaft tiefer Religiosität durch den Impuls ersetzt, dem es seine Entstehung verdankt; durch die Trauer der Nation um einen edlen Toten, um den Mailänder Alessandro Manzoni [...]. Dieser Zug adelt Verdi's Schöpfung von vornherein.<sup>834</sup>

Patriotismus und Religiosität erscheinen demnach als austauschbare, quasi gleichwertige Faktoren. Dies drückte sich unter anderem in Titulierungen wie »von Patriotismus beseelte Todtenklage und Grabeshymne«<sup>835</sup> aus. August Guckeisen (Köln) hob die besondere Bedeutung des Ereignisses hervor, »wenn eine ganze Nation um den Sarg ihres Helden steht«: Der »individuelle Schmerz weicht dem Gefühle des Stolzes im Hinblicke auf die Bedeutung des Verstorbenen, dessen Glanz ja einen verklärenden Schimmer über die ganze Nation ausbreitet«. Den Unterschied zwischen einer Jahresfeier des Todestages und einer Begräbnismesse hervorhebend (→ 4.2.1) schloss er, dass dies »im Grunde nur eine Feier, ein festliches Hochamt, kein Traueramt mehr«<sup>836</sup> sei. Abschließend sei angemerkt, dass sich die gesamte österreichische Kritik hinsichtlich der Frage nach dem Zusammenhang zwischen Nationalstolz und Religiosität stark zurückhielt.

### 8.5.2 Reminiszenzen

Vor allem seitens der bürgerlichen Konzertkultur herrschte ein hoher Anspruch an die Schöpfungshöhe eines musikalischen Werkes. Im Gegensatz zur liturgischen Kirchenmusik, wo eine gewisse stilistische Konformität, gerade im Hinblick auf den Einsatz im Gottesdienst, durchaus angebracht sein konnte, drängten die Vorreiter der Kunstmusik stets darauf, dass ein wertvolles Werk nur aus persönlicher Inspiration heraus entstehen könne. Ähnlichkeiten zu anderen Werken wurden von den Komponisten deshalb peinlich vermieden. Mit der Ablehnung eines »Epigonentums«<sup>837</sup> wendete man sich etwa gegen schematische Nachahmungen bewährter Satztechniken und erhob Anspruch auf Originalität und Authentizität.<sup>838</sup> An dieser Stelle empfiehlt es sich, einen Blick auf die von der Kritik genannten Reminiszenzen zu werfen und der Frage nachzugehen, inwieweit dabei ein gezieltes Interesse hineinspielte, den schöpferischen Wert von Verdis Komposition herabzusetzen.

833) *Hamburger Nachrichten*, 11.01.1876.

834) »A. G.«, *National-Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.

835) »W.«, *St. Galler-Zeitung*, 13.04.1878.

836) August Guckeisen, *Kölnische Zeitung*, 12.12.1875.

837) Zur Parallelisierung von Epigonalität und einem angeblichen »hebräischen Kunstgeschmack« (Richard Wagner, 1850) siehe KLEINSCHMIDT 2015.

838) Vgl. DAHLHAUS 1988, S. 181.

In der stark ökonomisierten Oper waren Anleihen nicht unüblich und gehörten, zumindest im historischen Vorfeld, sogar zur gängigen Praxis. So verwundert es nicht, dass die deutschsprachige Kritik gegenüber der *Messa da Requiem*, dem Werk eines Opernkomponisten, das aber einen höheren Kunstrang als eine Oper beanspruchte, eine besonders hohe Spitzfindigkeit an den Tag legte. Das *Echo der Gegenwart* (Aachen) befand, man stoße in dem Werk »jeden Augenblick auf gute Bekannte; die Orchester-Wirkungen sind zum Theil Wagner abgelauscht, und die Melodien der Soli klingen alle, als ob wir sie schon oft gehört hätten«. <sup>839</sup> Dass bereits vage Ähnlichkeit als billige Abkupferei gedeutet wurde, offenbart zum einen die Sensibilität dieses Themas, lässt aber auch die Absicht durchscheinen, Anlässe für eine Abwertung des Werkes zu erfinden.

Verdachtsmomente entstanden an mehreren Stellen des Werkes, von denen bereits die Reverenz an Hector Berlioz im *Tuba mirum* (→ 8.1.4) und eine angebliche Übernahme aus Beethovens *Neunter Symphonie* (→ 8.3.3) besprochen wurden. Im Folgenden wird auf eine Reihe von Reminiszenzen eingegangen, die vor allem im *Agnus Dei* festgestellt wurden. Auch das *Lux aeterna* enthielt, nach Auffassung einiger Referenten, Anleihen von Richard Wagners *Lobengrin*, was insbesondere unter dem Aspekt der »Wagnerisierung« Verdis beleuchtet werden wird. Dabei wird auch die Frage behandelt werden, inwieweit Verdi bekannte Topoi aus der Operntradition anwendete, um bestimmte Stimmungen oder Bilder zu evozieren, und welche Funktion dies in der Gesamtbewertung des Werkes einnehmen konnte.

### a) Musikkritik, Schöpfungshöhe und Plagiarismus

Ohne Anklänge und Ähnlichkeiten ist Musikgeschichte kaum denkbar. Vielfach zur musikalischen Praxis gehörig, geben Anleihen, Entlehnungen oder Zitate bis in die Gegenwart aber immer wieder einen Anlass für Auseinandersetzungen, die seit dem rechtlichen Schutz der Urheberschaft auch auf juristischer Ebene, häufig unter dem negativ besetzten Schlagwort »Plagiat«, ausgefochten werden. Unter welchen Umständen eine Ähnlichkeit zum eigenen Vorteil und zum Schaden eines anderen gereicht, wird bis heute diskutiert. Der Gegensatz zwischen ökonomischen und künstlerischen Interessen ist prinzipiell unauflösbar und die Messlatte der sogenannten »Schöpfungshöhe« (so der juristische Ausdruck) dem stetigen gesellschaftlichen Wandel unterworfen.

Während das Urheberrecht in Frankreich bereits 1850 durch die Gründung der *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique* (SACEM) institutionalisiert wurde, entstanden die Pendanten im deutschsprachigen Raum erst 1897 in Österreich (*Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger*, AKM) und 1903 im Deutschen Reich (*Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht*, AFMA). <sup>840</sup> Somit oblag die Protektion der Urheberschaft im

839) *Echo der Gegenwart* (Aachen), 19.03.1876.

840) Zur Geschichte der Nachfolgeorganisation GEMA siehe z. B. DÜMLING 2003.

deutschsprachigen Raum lediglich der moralischen Überwachung durch die Musikkritik, die einen Ausgangspunkt für die damals noch nicht existierende Rechtslogik bildete und bis zur Einführung juristischer Regelungen deren spätere Funktion bereits teilweise erfüllte.

Die Verwendung bereits vorhandener musikalischer Ideen konnte, vom schöpferischen Standpunkt aus, unter Umständen als minderwertig, an besonders auffälligen Stellen sogar als verwerflich bewertet werden. Gleichwohl waren beispielsweise klangliche Reminiszenzen und melodische Zitate ein wichtiges Gestaltungsmittel der künstlerischen Arbeit. Der Geniekult des 19. Jahrhunderts forderte in solchen Fällen, bestehende Ideen mittels der eigenen Vorstellungskraft zu neuen Ideen weiterzuentwickeln oder sie neu zu kontextualisieren.

### b) Gebetsszenen im *Agnus Dei*

Im *Agnus Dei* fielen einer beträchtlichen Anzahl von Referenten diverse Ähnlichkeiten zu Einzelnummern aus verschiedenen Opern auf. So kritisierte die *National-Zeitung* (Berlin) eine »etwas zu deutliche Reminiscenz«<sup>841</sup> an eine Gebetsszene aus Aubers *La muette de Portici*. Auch Emil Naumann (Dresden) störte sich daran, dass er »auf das Lebhafteste«<sup>842</sup> daran erinnert werde. Dies zielte auf die Chorszene »O Dieu puissant« vor dem Finale des ersten Aktes, die in einer Kapelle spielt.<sup>843</sup> Eine Gegenüberstellung der Melodien (NB 12) zeigt eine latente Ähnlichkeit in der Melodieführung, die sich im dritten Takt aufbäumt und im letzten Takt mit einem langen Vorhalt versehen ist; der weitere Verlauf ist jedoch stark abweichend.

Verdi

A - gnus De - i, a - gnus De - i

Auber

O Dieu puis - sant Dieu tu - té - lai - re

Notenbeispiel 12: Vergleich des *Agnus Dei* mit einer Melodie von Auber

Abgesehen davon fiel einer beachtlichen Anzahl von Referenten die Parallelführung von Sopran und Mezzosopran im Abstand einer Oktave auf. Dieser klangliche Effekt erinnerte Heinrich Adolf Köstlin (Heilbronn) »fast an die realistischen Effecte Meyerbeer's«<sup>844</sup> und den Referenten der *Allgemeinen Zeitung* (Augsburg) »zu deutlich«<sup>845</sup> an die Einleitung zur

841) »A. G.«, *National-Zeitung* (Berlin), 19.04.1876; vgl. auch Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

842) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

843) Vgl. LA MUETTE DE PORTICI, S. 176–188.

844) Heinrich Adolf Köstlin, *Enterpe*, Mitte 1876; vgl. auch sein Urteil über das *Domine Jesu*, in dem er den Ausdruck »Pfaffengesang« gebrauchte (→ 8.3.2).

845) *Allgemeine Zeitung* (Augsburg), 30.06.1874.

*Grande Scène du mancenillier* aus dem 5. Akt der Oper *Die Afrikanerin*,<sup>846</sup> in der Meyerbeer die Orchesterinstrumente ebenfalls in Oktaven parallel laufen ließ.<sup>847</sup> Der letztere Referent kritisierte daran, dass Verdi die Melodie zwar verändert und verarbeitet, aber nicht »urwüchsig aus sich selbst geschaffen« habe.<sup>848</sup> Wie im ersten Beispiel weist die Melodie aber nur vage Ähnlichkeiten in der Phrasierung auf (NB 13).



Notenbeispiel 13: Vergleich des *Agnus Dei* mit einem Vorspiel von Meyerbeer

Einen ganz anderen Vergleich wagte die *Kölnische Volkszeitung*, die das *Agnus Dei* mit dem Duett »Der, welcher wandert diese Straße«<sup>849</sup> aus der *Zauberflöte* assoziierte.<sup>850</sup> Hier war es ausschließlich die klangliche Wirkung der Oktavparallelen, die eine Verwandtschaft der beiden Stücke empfinden ließen.

Insgesamt ist bei den Assoziationen, die das *Agnus Dei* auslöste, nicht nur eine große Bandbreite, sondern auch eine gewisse Beliebigkeit festzustellen. Dieselbe Diskussion hatte offenbar bereits in Paris stattgefunden, wie Henry Blaze in seinem Korrespondenzbericht für die *Allgemeine musikalische Zeitung* spöttisch feststellte: »denn es gilt zur Zeit für eine ausgemachte Sache, dass man die Saiten-Instrumente nicht im Unisono gehen lassen kann, ohne einen Raubzug in Meyerbeer's Gebiet zu unternehmen.«<sup>851</sup> Ähnlich ärgerte sich Franz Gehring (Wien), dass man das Stück aufgrund der Oktavparallelen und in Anspielung auf Meyerbeers Finale der *Afrikanerin* einen »gesungenen Manzanillobaum«<sup>852</sup> nennen werde. Ferner ist zu berücksichtigen, dass das *Agnus Dei* die erfolgreichste Nummer der *Messa da Requiem* war und daher die Verdachtsäußerungen, es könne sich nicht um eine authentische Schöpfung handeln, als Abwertungsversuche zu verstehen sind. Dies ist besonders auffällig bei Emil Naumann (Dresden), der seine Ablehnung des Stückes nicht verbirgt: »die nicht endenwollende Behandlung der Solistimmen in Oktavengängen hat etwas Dilettantisches,

846) Einleitung zur »Grossen Scene des Manzanillobaums« (Nr. 21), siehe z. B. DIE AFRIKANERIN, S. 309; vgl. auch ROSEN 1995, S. 54, Anm. 3 (S. 108).

847) Vgl. auch Friedrich Stetter, AmZ, 09.02.1876<sup>a</sup>.

848) *Allgemeine Zeitung* (Augsburg), 30.06.1874.

849) Vgl. DIE ZAUBERFLÖTE, S. 287–295.

850) »¶«, *Kölnische Volkszeitung*, 12.12.1875.

851) Henri Blaze, AmZ, 26.08.1874: »Bei diesem Anlasse hört man von Reminiscenzen sprechen; die einen, sich anklammernd an die ersten drei Noten einer Phrase, deren ganzer Effect auf den Schlusstakten beruht, rufen aus: »Das ist aus der weissen Frau! die anderen, nicht minder klug, behaupten: »Ach nein, ihr irrt euch, das ist der Zwischenact der Afrikanerin!«

852) Franz Gehring, *Deutsche Zeitung* (Wien), 16.07.1874.



ohne daß doch die beabsichtigte Wirkung, damit etwas Neues zu bieten, erreicht wird.«<sup>853</sup> In anderen, insgesamt positiver urteilenden Kritiken, wurden Ähnlichkeiten zu anderen Kompositionen hingegen nicht festgestellt.

Ein Vergleich des Textes mit den Libretti der genannten Opern eröffnet die Deutungsmöglichkeit, dass Verdi die Reminiszenz gezielt erzeugen wollte. Beim *Agnus Dei* handelt es sich um einen Bittgesang für die Verstorbenen, ihnen ewige Ruhe zu geben (»dona eis requiem«).<sup>854</sup> Die Szene aus *La muette de Portici* stellt das Gebet in einer Kapelle dar; in der Szene *L'Africaine* geht es um einen Abschied mit tödlichem Ausgang.<sup>855</sup> Die parallele Stimmführung, im Zusammenspiel mit der charakteristischen Phrasierung und der szenischen Handlung, beziehen sich möglicherweise auf einen vorgeprägten musikalischen Topos, den Verdi hier – Meyerbeer und Auber quasi Reverenz erweisend – gezielt angewendet haben könnte. Kritische Stimmen deuteten diese Stelle aber in jedem Fall als billige Nachahmung.

### c) Ein Schwan im *Lux aeterna*

Wenngleich Verdis angebliche Annäherung an die deutsche Musik meist auf die altmeisterliche Polyphonie bezogen wurde, nannte beispielsweise Ferdinand Gleich (Dresden) neben Bach auch noch Richard Wagner und Giacomo Meyerbeer als angebliche Stilvorbilder.<sup>856</sup> Auch Friedrich Stetter (München), der das Werk als Synthese zweier Ideale begriff, führte aus, die »italienische Gluth der Melodie und der musikalischen Schilderung vermählte sich mit dem Studium der neueren deutschen Partituren«,<sup>857</sup> womit er sich ebenfalls auf Wagner und Meyerbeer bezog.<sup>858</sup> In der Tat ist die von vielen zeitgenössischen Musikkritikern postulierte Überlegenheit der deutschen Musikkultur nicht nur der älteren Historiographie zuzuschreiben, sondern spielt auch mit der Rezeption der Werke und Schriften des Zeitgenossen Richard Wagner zusammen. In Verdis beiden damals jüngsten Werken – also *Aida* und *Messa da Requiem* – wähten mehrere Referenten eine Annäherung der Italiener und speziell Verdis an Wagner. So hieß es im *Musikalischen Wochenblatt* (aus München), dass »die Italiener bewusst und unbewusst in hohem Grad unter dem Einfluss der Wagner'schen Richtung«<sup>859</sup> stünden. Verdi sei, so August Guckeisen (Köln), »unter den deutschen Musikern zu Ehren gekommen«, da die »neudeutsche, durch Wagner vertretene

853) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

854) So im Requiem, während die Formel in der Heiligen Messe »erbarm dich unser« lautet.

855) Die stumme Sklavin Selica nimmt innerlich Abschied von Vasco, der in seine Heimat zurückkehrt, und setzt sich dabei bewusst einer tödlichen Dosis des giftigen Duftes des Manzanillobaums aus.

856) Ferdinand Gleich, *NZfM*, 11.02.1876.

857) Friedrich Stetter, *AmZ*, 09.02.1876<sup>a</sup>.

858) Vgl. Friedrich Stetter, *AmZ*, 09.02.1876<sup>a</sup>: »In dieser Oper [La forza del destino] und dem darauffolgenden »Don Carlos« 1867 verleugnete er fast völlig sein italienisches Naturell, sein melodisches Talent schien versiegt; man findet darin mehr Meyerbeer und Wagner als Verdi.«

859) »b«, *MWbl*, 31.12.1875.

dramatische Richtung«<sup>860</sup> auch auf ihn gewirkt habe. Wenngleich Verdi sich mit Werken Wagners auseinandergesetzt hatte, ist auszuschließen, dass Verdi das Musikdenken Wagners in relevantem, geschweige denn epigonalem Ausmaß adaptiert haben könnte.<sup>861</sup> Mautner wies darauf hin, dass die Haltung der Referenten in dieser Frage »häufig in Übereinstimmung mit der Haltung des jeweiligen Autors zu Wagner« fiel: Während die »Wagnerianer« eine Abhängigkeit ausmachen wollten, betonten die »Verdianer« die Eigenständigkeit von Verdis Entwicklung. Mautner identifizierte ein typisches Beurteilungsschema, indem sie zusammenfasste: »Nur im Sinne einer Nachahmung Wagners wurde Verdis Musik ernstgenommen.«<sup>862</sup> Verdi selbst kümmerte die Polarisierung wenig.<sup>863</sup>

Im Falle der *Messa da Requiem* gestaltete sich ein direkter Vergleich mit der Musik Wagners schwierig, da von Wagner kein Werk existierte, das direkt mit der *Messa da Requiem* vergleichbar gewesen wäre. Insofern blieb Referenten, die stark von der Musikideologie Richard Wagners beeinflusst waren, nichts anderes übrig, als auf Verdis *Aida* zu verweisen, die kurz zuvor entstanden war, oder Einzelheiten herauszugreifen, um diese mit Stellen aus Richard Wagners Opern in Verbindung zu bringen. Unter den Einzelheiten genoss das *Lux aeterna* in mehrfacher Hinsicht eine besondere Aufmerksamkeit. Die Referenten konzentrierten sich dabei sowohl auf die Instrumentierung als auch auf harmonische Aspekte, die beide mit einer Szene aus *Lohengrin* in Verbindung gebracht wurden. Auf Otto Adolf Klauwell (Köln) wirkte das »zu häufig verwendete hohe Tremolo der Geigen [...] mit der Zeit peinigend«, und eine »von Wagner zuerst oder mit Vorliebe gebrauchte Modulation« wecke die Erwartung, »jeden Augenblick den Ruf: ›Der Schwan, der Schwank zu hören.«<sup>864</sup> Das *Musikalische Wochenblatt* sah sich zur Behauptung veranlasst, Verdi könne sich »gegen die Eindrücke des musikalischen Zeitgeistes nicht verschliessen«, wie es die Modulation von B-Dur nach E-Dur zu Beginn des Stückes beweise, und beeile sich danach allerdings »wieder nach Hause zu kommen.«<sup>865</sup> Hinsichtlich der Instrumentierung fühlte sich auch Emil Naumann (Dresden) deutlich an die »in höchster Lage vierfach getheilten Lohengrin-Geigen Wagner's« erinnert, was durch den Einsatz der Holzbläser im Bass noch verstärkt worden sei.<sup>866</sup>

Tatsächlich weist die gemeinte Passage im 3. Akt des *Lohengrin* klangliche Ähnlichkeiten auf, denn Wagner hatte dort Streichertremoli in hoher Lage auf einem verminderten Septakkord und Dreiklänge in schwebender Quintlage eingesetzt.<sup>867</sup> Hinsichtlich der Harmonieverläufe hinkt der Vergleich, denn handfeste Parallelen lassen sich kaum

860) August Guckeisen, MWbl, 10.03.1876.

861) Vgl. GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 15.

862) MAUTNER 2000, S. 31.

863) Vgl. BUDDEN 2008, S. 25f.

864) Otto Adolf Klauwell, NZfM, 01.01.1876.

865) »b«, MWbl, 31.12.1875.

866) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

867) Vgl. LOHENGRIN, Bd. III, S. 173–177.

ausmachen. Ansonsten wäre eher festzustellen gewesen, dass sich Verdi an der Szene »Que la sainte lumière descende sur ton front«<sup>868</sup> aus Meyerbeers *Le Prophète* orientiert haben könnte.<sup>869</sup> Diese Szene steht nicht nur inhaltlich sehr viel näher am *Lux aeterna* als die *Lobengrin*-Szene, sondern wurde auch von Wagner selbst bewundert.<sup>870</sup> Verdi hätte dann, ähnlich wie im *Agnus Dei* (→ 8.5.2), auf einen bekannten musikalischen Topos Bezug genommen. Die Vorwürfe jedoch, dass Verdi sowohl Harmonisierung als auch Instrumentierung vorsätzlich übernommen habe, dienten – losgelöst von dem Sachverhalt – vorrangig dem Postulat einer deutschen Vorherrschaft in der Musik.<sup>871</sup>

### 8.5.3 Stil und Mode

Als ein bedeutendes künstlerisches Kriterium im deutschsprachigen Raum galt das Verhältnis eines Werkes zur aktuellen musikalischen Mode. »Die echte Kunst hat nichts mit der Mode zu thun«, befand Emil Naumann (Dresden), vielmehr sei es »verdächtig, wenn ein Werk, das seinem Gegenstande nach zu ernsteren Anforderungen berechtigt, das verhätschelte Schooßkind der launischen Göttin wird«. Der Referent eröffnete seine Besprechung mit dem Gedanken, dass eine Totenmesse nicht dem vorübergehenden Geschmack des Publikums gehorchen dürfe, denn was »unvergänglich und ewig in der Kunst ist, steht über den zufälligen Strömungen des Tages«.<sup>872</sup> Dies weist auf einen Komplex von ästhetischen Kategorien hin, dessen höchste Auszeichnung in der (mutmaßlichen) Unvergänglichkeit eines Werkes lag. Nur Kunstschöpfungen von »dauerhaftem« Wert konnten einen Platz in dem klassischen Kanon (→ 8.1) und damit das Prädikat erlangen, als universeller Ausdruck menschlichen Daseins zu gelten.

#### a) Einheitlichkeit und Dauerhaftigkeit

Unabhängig von der konkreten Beschaffenheit des Werkes war zunächst eine vielbeschworene »Einheit des Stiles« einer der bedeutendsten ästhetischen Faktoren. Die Anwendung einheitlicher Gestaltungsprinzipien versprach generell einen höheren dauerhaften Wert als eine »Patchwork«-Komposition aus diversen Versatzstücken oder ein für den tagesaktuellen Geschmack verfasstes Werk. *Pierer's Universal-Lexikon* definierte »Einheit« in der Ästhetik als »Zusammenhang der einzelnen Theile eines Kunstwerkes, welches durch seine innere Beziehung zu der Grundidee des Ganzen bewirkt wird« und als »nothwendige Eigenschaft eines vollendeten Kunstwerkes«<sup>873</sup> gelte (eine Auffassung, die Verdi durchaus

868) »L'Exorcisme« (4. Akt, 2. Bild, 4. Szene); vgl. LE PROPHÈTE, S. 1053f.

869) Vgl. ROSEN 1995, S. 57.

870) Wagner stellte seine Meinung unter dem antisemitischen Einfluss Theodor Uhlig's bald wieder zurück.

871) Zum Einfluss Wagners auf die Musik Verdis vgl. SCHNEBEL 1979.

872) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

873) PIERER 1858, »Einheit«, Bd. 5, S. 546.

geteilt hätte).<sup>874</sup> Ein ästhetisches Konzept versprach somit nur Erfolg, wenn es durchgängig und auf allen Ebenen konsequent verfolgt wurde – eine Forderung, welche die *Messa da Requiem* nach der Schilderung vieler Referenten nicht erfüllte (→ 8.4.2). »Neben den grossartigsten Sätzen«, so schrieb beispielsweise Emil Krause (Hamburg), »enthält die Composition manches Opernhafte und sogar Triviale, es mangelt daher die Einheit des Stils.«<sup>875</sup>

Um vor allem die deutsche Fuge als ewigkeitsschwangeren Stil schlechthin ins Feld zu führen, stellten mehrere Referenten einen Vergleich mit der Architektur an. So brachte Eduard Schelle (Wien) die Metapher von der »erhabenen Gothik einer Bach'schen Fuge«<sup>876</sup> ins Spiel, Ludwig Hartmann (Dresden) schwärmte von »der architektonischen Macht, welche deutsche Kirchenmusik auszeichnet«,<sup>877</sup> und Josef Schrattenholz (Köln) rühmte die »Tonriesenbauten unserer Großmeister« sowie »ihren granitnen ewigen Bau und ihre wunderbare Architektonik.«<sup>878</sup>

An dieser Stelle ist daran zu erinnern, dass sich die Forderung nach der stilistischen Einheitlichkeit nicht nur auf ein Gestaltungsprinzip innerhalb des Werkes bezog, sondern sich auch auf aufführungspraktische Aspekte erstreckte. Allem voran stand dabei die grundsätzliche Frage, in welchem institutionellen Kontext das Werk unter Berücksichtigung der szenischen Gestaltungsmöglichkeiten und sittlichen Gepflogenheiten (→ 7.5) überhaupt widerspruchsfrei aufführbar war. Die Trennung der Zuständigkeiten zwischen Kirche, Oper und Konzert (→ 7.3.1) machte die *Messa da Requiem*, die sich stilistisch nicht eindeutig zuordnen ließ, möglicherweise im deutschsprachigen Raum schwer anwendbar, obwohl ihr hybrider Charakter grundsätzlich mehr Spielraum ließ.

## b) Effekthascherei und Spekulation

Als typisches Indiz für eine kurze Halbwertszeit eines Kunstwerkes galt auch die Anwendung modischer (zeitgenössisch auch »modern« genannter) Effektmittel. Dieser Eindruck konnte sich durch den Verdacht auf monetäre Gewinnabsichten des Komponisten noch erhöhen, denn eine Anpassung der Kunst an die aktuelle Nachfragesituation konfliktierte prinzipiell mit dem Grundsatz der »Wahrheit des Ausdrucks«<sup>879</sup> bzw. »Ernst«.

874) Vgl. ZOPPELLI 2013, S. 258; die dort zitierte Briefstelle lautet im Original: »se l'opera è di getto, l'idea è una, e tutto deve concorrere a formare questo Uno.« – Giuseppe Verdi, Brief an Camille du Locle, 7. Dezember 1869; zitiert nach: VERDI 1913, S. 221.

875) Emil Krause, AmZ, 9.02.1876.

876) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 13.06.1875.

877) Ludwig Hartmann, *Dresdner Nachrichten*, 10.01.1876.

878) Josef Schrattenholz, NZfM, Extrablatt 1877.

879) NZfM, 10.03.1876<sup>b</sup>.

*Pierers Universal-Lexikon* beschrieb »Effekt« zum einen als »Wirkung«, also ungefähr im Sinne des italienischen »effetto«, der für Verdi eine wichtige ästhetische Kategorie war,<sup>880</sup> und zum anderen aber als »günstiger Erfolg«.<sup>881</sup> Im Kontext von »Effekt« fiel außerdem häufiger das Stichwort »Spekulation«, das (wie heute) zunächst mit kaufmännischen Tätigkeiten assoziiert wurde. Pierer beschrieb Spekulation als »Unternehmungen, welche [...] mit der Hoffnung auf Gewinn gemacht werden« und hob dabei in Bezug auf das Handelswesen die Beliebigkeit des gehandelten Gegenstandes hervor.<sup>882</sup> Entsprechend galt eine Person als Spekulant, wenn sie ihr Handeln den Gewinnchancen unterordnete. Zwar unterstellte man Verdi keine pekuniäre Gewinnsucht, jedoch geht aus mehreren Berichten der Eindruck hervor, dass Verdi in der Absicht, einen Publikumserfolg zu erringen, die *Messa da Requiem* mit zahlreichen Effektmitteln – auf Kosten der Glaubwürdigkeit – ausstaffiert habe. In dem Werk erscheine nicht alles »als Sprache der Ueberzeugung«, so das *Neue Fremden-Blatt* (Wien), sondern »Manches entschieden ausgeklügelt, auf rein äußeren Effekt berechnet«.<sup>883</sup> Alfred Dörffel (Leipzig) bestätigte, dass es sich um »ein Product nicht des Herzensdranges, sondern doch nur [...] der Berechnung auf den Effect«<sup>884</sup> handele, und das *Echo der Gegenwart* (Aachen) stimmte ein, dass sich eine »geschickte, überall auf Wirkung spekulirende Mache«<sup>885</sup> nicht abstreiten lasse. Emil Naumann (Dresden) trat in dieser Hinsicht jedoch als Verteidiger Verdis auf und stellte infrage, dass Verdi lediglich auf Wirkung spekuliert hatte:

Wäre der italienische Meister nicht ein ungewöhnlich begabtes Talent, so würde ihm seine Spekulation auf die Empfänglichkeit des Publikums für Theatercoups weder die Erfolge gebracht haben, deren Zeugen wir sind, noch er überhaupt im Stande gewesen sein, ein Werk zu schaffen, das in einzelnen Partien auch den ergreift, der es ernst mit der Kunst meint.<sup>886</sup>

### c) Eklektizismus als Verfallsindikator

*Pierers Universal-Lexikon* bezeichnete »Eklektizismus« zunächst im Bereich der Philosophie als eine Vorgehensweise, deren Vertreter »aus allen andern das wählen, was ihnen der Wahrheit am nächsten zu kommen scheint«.<sup>887</sup> Eklektizismus galt jedoch auch als kunstgeschichtlicher Begriff, bezogen vor allem auf eine Gruppe italienischer Maler, welche »die Vorzüge einzelner großer Meister zu vereinigen strebten«. Dass darin auch eine pejorative Qualität steckte, verdeutlichte der Nachsatz: »Der Eklekticismus in der Kunst ist stets ein Zeichen ihres Verfalls, indem er an die Stelle der Ursprünglichkeit die Nach-

880) Vgl. GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 328.

881) PIERER 1858, Bd. 5, S. 484.

882) PIERER 1863, Bd. 16, S. 517f.

883) »h—«, *Neues Fremden-Blatt* (Wien), 12.06.1875.

884) Alfred Dörffel, *Leipziger Nachrichten*, 11.03.1876.

885) *Echo der Gegenwart* (Aachen), 19.03.1876.

886) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

887) PIERER 1858, »Eklektiker«, Bd. 5, S. 598.

ahmung treten läßt«. Dies kommt der Bedeutung, mit der dieser Begriff in der Rezeptionsgeschichte der *Messa da Requiem* verwendet wurde, am nächsten. Die Nachahmung – die bereits unter dem Stichwort des Realismus diskutiert wurde (→ 8.3) – steht dabei in Opposition zur Originalität.

Wenngleich Eklektizismus längst nicht mit Plagiarismus (→ 8.5.2) gleichsetzbar war, senkte eine Vielfalt von Anklängen an Werke anderer Komponisten oder eine Vermischung verschiedener normativer Stile dennoch die Schöpfungshöhe. Adolf Lindgren, der Stockholmer Korrespondent der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, identifizierte »Spuren von Rossini und Beethoven, Meyerbeer und Wagner«, womit sich Verdi »gleichwohl keines Plagiaten schuldig« mache, jedoch sei der Komponist, »streng genommen, Eklektiker«. <sup>888</sup> Er relativierte allerdings, dass das Werk eine »eigene Färbung« besitze und jedenfalls als »Product Verdi's« gekennzeichnet sei. Heinrich Adolf Köstlin (Heilbronn) sprach der *Messa da Requiem* die »zündende Kraft der genialen Schöpfung« ab und bezeichnete sie – bei aller Hochachtung – als »das Werk eines geistvollen Eklektikers«. <sup>889</sup> Noch schärfer äußerte sich Emil Naumann (Dresden), der Verdi unterstellte, collageartig mithilfe von Versatzstücken zu komponieren. Der »Eklektiker«, der »nach allen Effekten alter und neuerer Zeit« greife, um »die Bedeutung seiner Partitur zu erhöhen«, sitze Verdi, »wie den meisten Tageskomponisten unserer Zeit, tief im Blut«. <sup>890</sup> Nachfolgend referierte er, welche Reminiszenzen er identifiziert hatte: Verdi habe vielfach die »vorausberechneten Effektmittel« der französischen Oper verwendet (mit Verweis auf Meyerbeer und Halévy), die »Lohengrin-Geigen Wagner's« imitiert (→ 8.5.2), an die »Sentimentalität eines Kücken und Proch« angeknüpft und Effekte aus Werken der klassischen Kirchenmusik reproduziert. <sup>891</sup> Nach dieser Auffassung war die Einheit des Stils – die der Eklektizismus zunichte machte – jedoch die Grundvoraussetzung für den dauerhaften Wert eines Kunstwerkes. Man vergesse »viel zu leicht die Voraussetzungen, die zu einem Meisterwerke von dauerndem Werthe gehören«, schrieb die *Neue Zeitschrift für Musik*, nämlich »daß die Hauptbedingung eines solchen in der Styleinheit beruht«, und führte aus:

Das Verschmelzen, oder richtiger das zufällige Nebeneinanderstellen zwei grundverschiedener musikalischer Style schneidet dem Requiem die Wahrscheinlichkeit einer dauernden Bedeutung ab; denn nur Werke von eiserner Einheitlichkeit wissen und wußten der Tageswooge zu trotzen. <sup>892</sup>

Auch Emil Naumann begriff die Stile der Kirche und Oper als »diametral verschieden« und kam zu dem Schluss, dass durch die Vermischung beider eine »Zwittergattung« entstehe, die sich »immer nur als das ephemere Produkt einer Kunstverirrung erwiesen hat«. <sup>893</sup> Alfred

888) Adolf Lindgren, *AmZ*, 24.10.1877.

889) Heinrich Adolf Köstlin, *Euterpe*, Mitte 1876.

890) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

891) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

892) »B.«, *NZfM*, 31.03.1876.

893) Emil Naumann, *National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876.

Dörffel (Leipzig), der die *Messa da Requiem* verabscheute, kam zu dem Urteil, dass in »zwei, drei Jahren [...] wahrscheinlich Niemand mehr um das Requiem sich kümmern«<sup>894</sup> werde.

Wollte man die damaligen Eklektizismus-Vorwürfe ins Positive wenden, könnte man aus heutiger Sicht die Vielfalt der stilistischen Bezüge in der *Messa da Requiem* als Vorläufer eines postmodernen Stiles interpretieren. Freilich war bereits die *Messa per Rossini* durch die Beteiligung unterschiedlicher Komponisten als stilistisch heterogenes Werk konzipiert. Aber Verdi hätte wohl kaum sein sehr persönlich motiviertes »Manzoni-Requiem« als Collage aus diversen Reverenzen anlegen wollen: Vielmehr unterlagen die stilistischen und musikalischen Bezüge seinen szenischen Intentionen. Die vielbeschworene »Einheit des Stils« offenbart sich somit als Frage der Perspektive oder des Interesses der Rezeption.

#### d) Irritation im *Oro Supplex*

Ebenfalls dem Gesetz der stilistischen Einheitlichkeit entgegen standen Gestaltungsmittel, die scheinbar vorsätzlich gegen geltende Konventionen verstießen. Eine Stelle, die in dieser Hinsicht von den Referenten auffallend häufig herausgegriffen wurde, findet sich im letzten Abschnitt des *Confutatis* auf dem Text »Oro supplex et acclinis«. Die dortige Begleitung der Streicherstimmen gab den deutschen Referenten ein unlösbares Rätsel auf. Über den Worten »supplex et acclinis« in der Solostimme wird ein cis-Moll-Akkord in Quintlage abwärts nach H-Dur und weiter nach A-Dur gerückt, wodurch parallel geführte Quinten entstehen (NB 14).

511

Basso

O - - ro sup - plex et ac - cli - nis

VI/VIIc/Vc

Notenbeispiel 14: *Oro supplex* mit Begleitsatz

Strenggenommen liegt hier ein Verstoß gegen die traditionelle Regel vor, dass zwei Stimmen im Quintabstand aus akustischen Gründen nicht stufenweise parallel zu führen sind (Ausnahmen bestätigen die Regel). Jeder Traditionalist musste sich an dieser Stelle gekränkt fühlen: Verdi habe, so stellte Adolf Lindgren (Stockholm) fest, der Harmonielehre »kühn den Fehdehandschuh zugeworfen«.<sup>895</sup> Im vorliegenden Fall wird die als störend empfundene Klangwirkung durch die tiefe Lage der Melodie etwas abgemildert, da sich der Grundton in der Mittellage des Begleitsatzes befindet, allerdings ändert dies nichts an der Tatsache, dass dadurch in den Außenstimmen Oktavparallelen entstehen.

894) Alfred Dörffel, *Leipziger Nachrichten*, 11.03.1876.

895) Adolf Lindgren, *AmZ*, 24.10.1877.

Die Berichte offenbaren zunächst sehr deutlich, dass Quintparallelen nicht zu den Hörgewohnheiten jener Zeit gehörten.<sup>896</sup> Fast durchgehend verabscheute die Wiener Kritik das klangliche Ergebnis dieser irregulären Stimmführung. August Wilhelm Ambros bezeichnete die »mit handgreiflicher Tendenz hingeschriebene[n] Parallelquinten, über welche Simon Sechter sterben würde, wäre er nicht schon todt« als »unmotivirte Marotte«,<sup>897</sup> die er auch nach dem zweiten Hören immer noch »abscheulich« findet und als »Flecken in dem prachtvollen Gemälde«<sup>898</sup> beklagt. Die Metapher des »Fleckens« weist auf einen grundlegenden ästhetischen Aspekt hin, der sich in abgewandelter Form unter anderem bei Eduard Schelle (Wien) wiederfand: die »barocken harten Quintenfolgen« als eine von mehreren »bizarran Absonderlichkeiten« und vermutet, Verdi habe die Stelle »durch ein unerwartetes Aperçu<sup>899</sup> recht hervorzuheben« gesucht.<sup>900</sup>

Zwischen den Kategorien des »Bizarren« und des »Barocken«<sup>901</sup> bestand ein fließender Übergang. *Pierers Universal-Lexikon* bezeichnete das Bizarre als »launenhaft, seltsam, wunderbar« und wies darauf hin, dass es »in das Barocke« übergehe, wenn »das Schönheitsgefühl verletzt« oder »die Abweichung von der hergebrachten Sitte [...] eine komische Wirkung« habe.<sup>902</sup> Das Barocke sei indessen »seltsam, wunderlich, den Regeln der Convention u. der Kunst widersprechend« und bezeichne in der Musik »ein Tonstück, in welchem die Melodie sich in schwer zu intonirenden Intervallen bewegt, die Harmonie verworren ist u. viele Dissonanzen u. ungewöhnliche Ausweichungen vorkommen, ohne charakteristisch zu sein«. <sup>903</sup> Hinter diesen beiden Bezeichnungen verbarg sich also ein ästhetischer Begriff, der ein höchst eigenwilliges Ausbrechen aus einer normativen Form bezeichnet. Dieses Ausbrechen konnte jedoch nur dann von künstlerischem Wert sein, wenn es nachvollziehbare Gründe dafür gab.

Da man Verdi einen nachlässigen Fehler kaum zutraute, nahm man davon Abstand, die hier gesetzten Quinten als versehentlichen Verstoß zu deuten. Stattdessen wählte man eine verborgene Absicht, jedoch taten sich die Referenten außerordentlich schwer, eine plausible Deutung zu finden. Eduard Schelle schloss seine Ausführungen mit der Feststellung, Verdi habe die Quinten definitiv »intentionirt und mit Absicht gebracht«, <sup>904</sup>

896) In Italien und Frankreich war die Parallelführung bereits etabliert, etwa durch Rossinis *Guillaume Tell* oder Camille Saint-Saëns' *Danse macabre*; vgl. auch ROSEN 1995, S. 41, Anm. 25.

897) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 12.06.1875. Simon Sechter (1788–1867), Professor für Komposition am Wiener Konservatorium, berüchtigt für einen strengen Lehrstil. Der Bezug zu Simon Sechter weist allerdings nicht nur auf die traditionalistische Schule hin, sondern auch – mit dem Hinweis auf Sechters Tod im vergangenen Jahrzehnt – auf ihr Ende.

898) August Wilhelm Ambros, *Wiener Abendpost*, 02.11.1875.

899) Frz. für eine treffende Bemerkung oder einen geistreichen Einfall.

900) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 13.06.1875.

901) Zur vielschichtigen Etymologie des Wortes »Barock« und der Schwierigkeit der Begriffsbestimmung siehe MOSER 2000.

902) PIERER 1857, »Bizarre«, Bd. 2, S. 835.

903) PIERER 1857, »Barock«, Bd. 2, S. 338.

904) Eduard Schelle, *Die Presse* (Wien), 13.06.1875.



vermochte dies jedoch nicht weiterführend auszulegen. Auch Eduard Hanslick wußte keine Erklärung für »die mit sonderbarer Absichtlichkeit angebrachten Parallel-Quinten.«<sup>905</sup> Ebenso rätselte man in München über die Quintparallelen, »für deren absichtliche Anwendung kein Grund erfindlich« war.<sup>906</sup> Fast alle Referenten legten die Quinten in Zusammenhang mit dem Parallelenverbot aus, gelangten damit aber nur ansatzweise zu einer Auslegung. Die *Morgen-Post* (Wien) vermutete eine Abbildung der Worte »Angstvoll sorgend«,<sup>907</sup> während die *Vossische Zeitung* grübelte, ob der Komponist »die Unbehilflichkeit des Bittenden damit ausdrücken«<sup>908</sup> wollte. Die Kritik fixierte sich größtenteils darauf, in den Quintparallelen ein musikalisches Bild des irritierten Verstandes zu sehen.<sup>909</sup> Hieronymus Truhn (Berlin) hingegen fand eine überraschend romantisierende Deutung:

Vielleicht hatte Verdi einmal als Kind in der Nähe des Dörfleins Busseto, wo er vor 62 Jahren geboren wurde, einen solchen Quintenpassus gehört und legte ihn nun als ein Blümchen der Erinnerung aus dem Kindheitsparadiese in seinem Requiem nieder. Ich weiß nicht, für mich hat die Stelle etwas Rührendes, gleich jenem »vergriffenen Büchlein,« aus dem man selber einst »Gebete lallte, halb Kinderspiele, halb Gott im Herzen.«<sup>910</sup>

So mögen die verschiedenen Betrachtungen des *Oro supplex* stellvertretend für eine unterschwellige Verunsicherung stehen, welche die deutsche Rezeption der *Messa da Requiem* in den Jahren ihrer ersten Aufführungen begleitete. Es ist auffällig, dass man Mitte der 1870er noch nicht bereit war, Quintparallelen – oder vielmehr: Rückungen – als eigenständige Klangfortschreitung zu verstehen, wie sie ab den 1890er Jahren durch Puccini oder Debussy etabliert wurden. Jedoch auch spätere Interpretationen taten sich mit einer Deutung dieser Stelle nicht leicht, wie Rosen zusammenfasste.<sup>911</sup>

Nur in zwei Fällen tendierten die Referenten zu einer anderen Deutung, indem sie die Stelle als musikalischen Verweis interpretierten. So schrieb der Prager Referent der *Neuen Zeitschrift für Musik* von »Diabolus in musica« (begrifflich unkorrekt, aber dienlich, den Komponisten zu verteufeln) und wähte eine Verwandtschaft zu den Requiens von Johannes Prioris und Pierre de la Rue,<sup>912</sup> also zu den Anfängen der Polyphonie in der Gefolgschaft Ockeghems im späten 15. Jahrhundert. Der Referent der *Kölnischen Volkszeitung* zog hingegen eine Parallele zur *Aida*<sup>913</sup> und implizierte damit einen Zusammenhang mit der Konsekrationsszene am Ende des ersten Aktes: Auch dort

905) Eduard Hanslick, *Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875b.

906) »— r.«, *Bayerischer Kurier*, München, 12.12.1875.

907) »ahm.«, *Morgen-Post* (Wien), 13.06.1875.

908) »G. G.«, *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung*, 19.04.1876.

909) Auch Kretzschmar verstand die Stelle als musikalisches Mittel, um in dem Gebet »eine gewisse Verwirrung auszudrücken« (KRETZSCHMAR 1888).

910) Friedrich Hieronymus Truhn, *Berliner Tageblatt*, 16.04.1876.

911) Vgl. auch ROSEN 1995, S. 42.

912) NZfM, 17.03.1876a.

913) »‡«, *Kölnische Volkszeitung*, 12.12.1875.

verband Verdi eine Anrufung mit einer Dreiklangsrückung.<sup>914</sup> Beide Ansätze zusammengekommen bereiteten eine jüngere Deutung vor, in dem sowohl in der *Aida*-Szene als auch im *Oro supplex* ein Verweis auf die Organumpraxis der frühen Mehrstimmigkeit verstanden wird.<sup>915</sup> Da es sich allerdings jedoch in beiden Fällen nicht um ein Stilmittel handelt, welches über längere Strecken verwendet wird, sondern nur punktuell in einleitenden Passagen auftritt, wird dafür noch eine andere Deutung gefunden werden müssen. Möglicherweise nutzte Verdi die Parallelführung als Mittel, um an der exponierten Stelle eine spezifische Klangstruktur aufrecht zu erhalten. Die Rückung könnte jedoch ebenso gut als sinnbildlicher Kniefall (»acclinis«) gemeint sein.<sup>916</sup>

Trotz aller Verunsicherung, die das *Oro supplex* den Referenten bereitete, konnten einige von ihnen dem ungewohnten Klang einen besonderen Reiz abgewinnen und bezeichneten das Stück, »trotz einer starrenden Quintenfolge«,<sup>917</sup> als eine der »eigenthümlichst harmonisirten und doch schönsten Stellen des Werkes«,<sup>918</sup> die »gerade in ihrer hier gegebenen Form vortrefflich das bebende Gebet ausdrückt«.<sup>919</sup>

---

914) Hier kommen zwei Stellen infrage: Die Posaunenstimmen zu »Nume, custode e vincide di questa sacra terra« (Ramphis); vgl. AIDA, S. 85; außerdem die Harfenstimme zu »Possente, possente Fthà« (Rückung von Es nach Fes-Dur; vgl. AIDA, S. 90.

915) Vgl. auch ROSEN 1995, S. 42.

916) Vgl. GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 230: Verdi habe nach eigener Aussage »in seiner *Messa da Requiem* ganz bewusst einen kapitalen Satzfehler komponiert [...], weil es sich anbot und die erforderliche Wirkung es verlangte«.

917) Heinrich Adolf Köstlin, *Euterpe*, Mitte 1876.

918) Friedrich Stetter, AmZ, 09.02.1876a.

919) Adolf Lindgren, AmZ, 24.10.1877.

## 9. Schlussbetrachtung

Lässt man die vielfältigen Diskussionsthemen, die im vorangehenden Kapitel analysiert wurden, Revue passieren, entsteht der Eindruck eines dicht gewobenen Netzes aus Bedeutungen und Bezügen, die als Ganzes genommen ein musikästhetisches Wertesystem konstituierten. Die argumentativen Mechanismen, die von der Kritik zum Einsatz gebracht wurden, waren von entscheidender Bedeutung für dieses System. Im Zentrum dieses abstrakten Modells stand – oft nur implizit – die Kategorie der »Wahrheit«. Während sie sich in den Debatten um Realismus und Dramatik mehr im Hintergrund hielt, trat sie im Streit um den Ernst des Werkes und um Verdis mutmaßliche Absichten deutlicher hervor. Zwangsläufig aber war die Kategorie der »Wahrheit«, die mit konkreten musikalischen Mitteln in keiner direkten Verbindung stand, stets von anderen Kategorien abhängig: Im einfachsten Fall ließen sich handwerkliche Kategorien anwenden, wie beispielsweise die Fuge oder auch die Tonmalerei, mit denen man auf Regelwerke oder Ähnlichkeitseindrücke verweisen und ein nach äußeren Maßstäben begründetes Urteil fällen konnte. Referenzen auf kanonische Werke – auch aus der bildenden Kunst und der Literatur – bildeten einen Teil dieser Maßstäbe. Diffuser verhielt sich die Kritik indessen bei Kategorien, die direkter von dem individuellen Eindruck abhingen, wie beispielsweise die Unterscheidung zwischen vorgespielten und wahrhaftigen Empfindungen, sowohl die Komposition als auch die Interpretation betreffend. Ob sich aber ein Referent auf die Wirkung der Musik einlassen konnte oder nicht, war zum guten Teil bereits durch die Erwartungshaltung in Bezug auf Verdi und auf die Gattung vorbestimmt. Unter dem Begriff des Wertesystems ist deshalb vor allem ein Handlungsmodell zu verstehen, das man je nach Bedarf anwenden oder infrage stellen konnte. Dies taten die Referenten in unterschiedlichem Maß je nach Qualität und Ausmaß ihrer individuellen Ideologisierung. Deren Standpunkte waren allerdings zu verschieden, um sie insgesamt in ein einheitliches Schema bringen zu können: Vielmehr verursachte die Vielfalt in diesem System eine Dynamik, die Störungen sowohl nach innen provoziert als auch Effekte nach außen entfaltet. Das System wird jedoch durch die zentrifugale Wirkung regelmäßig wiederkehrender ästhetischer Konzepte und nicht zuletzt auch tief verwurzelter Stereotype stabilisiert.

Eine Besonderheit der deutschsprachigen Rezeption der *Messa da Requiem* liegt in der dichten Verflechtung mehrerer zentraler Themenfelder. Idealvorstellungen von Kunstmusik, Kirchenmusik und Opernmusik überschneiden sich in zahlreichen Aspekten. So trat beispielsweise die für das romantische Zeitalter typische Dichotomie zwischen Geist und Sinnlichkeit zugunsten der kirchenmusikalischen Debatten in den Hintergrund. Diese wiederum waren nationalistischen Tendenzen der Musikhistoriographie, aber ebenso dem politischen Zeitgeist ausgesetzt. Aufgrund der vielfältigen Zusammenhänge untereinander konnten die ästhetischen Kategorien nicht auf allen Ebenen gleich behandelt werden. Hier

wurde in der Regel der Weg beschritten, der vom Material ausgehend am plausibelsten erschien. Die dadurch gebildeten Kategorien wie beispielsweise »Nachahmung« und »Realismus« wurden deshalb weitgehend getrennt voneinander untersucht, könnten aber in einer vertiefenden Untersuchung im Zusammenhang betrachtet werden.

Die Methode, den hermeneutischen Fokus auf einzelne Texte zugunsten einer horizontalen Perspektive auf das Korpus behutsam zu lösen, ermöglichte es, ein differenziertes Gesamtbild der Rezeption zu zeichnen, welches innerhalb des deutschsprachigen Raumes eine Reihe von regionalen und lokalen Facetten aufweist. Aufgrund der günstigen Quellsituation konnten die Unterschiede zwischen Wien, Köln, München, Dresden und Berlin am deutlichsten aufgezeigt werden. Allen voran steht die Wiener Kritik, die sich insgesamt sehr aufgeschlossen zeigte, darunter vor allem Eduard Hanslick, der das restauratorische Wertesystem in vielerlei Hinsicht infrage stellte. Im Deutschen Reich waren es dann zunächst August Guckeisen in Köln und Friedrich Stetter in München, die sich für das Werk und seinen Komponisten einsetzten; kurz danach publizierte Emil Naumann in Dresden seinen strengen und vielfach rezipierten Bericht, gefolgt von der Berliner Kritik, die nahezu einstimmig restauratorische Positionen vertrat. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Referenten im Deutschen Reich – vor allem in den protestantischen Regionen, wo die Erstaufführungen wenig später einsetzten – nicht nur unmittelbar auf die Konzerte vor Ort reagierten, sondern auch in die bereits stattfindenden, sich zuspitzenden Diskussionen eintraten. Dabei waren liberale Positionen im österreichischen und auch im süddeutschen Raum stärker vertreten als im norddeutschen Raum. Der Einfluss der konfessionellen und auch nationalen Vorbedingungen auf das ästhetische Werturteil ist unbestreitbar, jedoch wird diese Erkenntnis kaum zur Erklärung irgendeines Einzelfalles dienen, sondern nur als abstraktes Gesamtbild taugen.

Des Weiteren lieferte das Material eine große Menge an detaillierten Informationen zu Aufführungskontexten, anhand derer das vielschichtige Gefüge aus Ort, Anlass, Mitwirkenden und musikpflegenden Institutionen beleuchtet werden konnte. Das harmonische oder auch widersprüchliche Zusammenspiel dieser Faktoren bewirkte einen spürbaren Einfluss auf die Rezeption der *Messa da Requiem*, wie beispielsweise das Verhältnis von Raum und Szene in Heilbronn und Hamburg oder das ungewöhnlich hohe ehrenamtliche Engagement in Salzburg und Brünn. Die breit angelegte Quellengrundlage erwies sich gerade in dieser Hinsicht als sehr ergiebig und lässt gleichzeitig auf weitere Funde hoffen, die eine vertiefte Untersuchung der Einzelfälle erlauben könnten.

An dieser Stelle ist hervorzuheben, dass durch die allgemeine Digitalisierung von Archiv- und Bibliotheksbeständen überaus reichhaltiges Material für die vorliegende Arbeit mit geringem Aufwand verfügbar geworden ist. Zukünftig wird deshalb wohl weniger die Beschaffung der Quellen im Zentrum des wissenschaftlichen Arbeitens stehen, aber

vermehrt deren Aufbereitung mithilfe von systematischen und vergleichbaren Kriterien. Eine anzugehende Aufgabe, die im Bereich der Grundlagenforschung angesiedelt ist, liegt vor allem in der Erkennung von Identitäten (Personen, Orte, Institutionen, Werke, Ereignisse etc.). Die bisherigen infrastrukturellen Anstrengungen und bereits verfügbaren Standards bezüglich Norm- und Metadaten sind in dieser Hinsicht erst ein bescheidener Anfang. Zukünftige Forschungsvorhaben könnten von semantisch erschlossenem Material erheblich profitieren und die hier erprobten Ansätze vertiefen.

Für die Arbeit mit einer großen Menge an heterogenen Quellen erscheint außerdem der Einsatz von Textdatenbanken fast unverzichtbar. Dies ist jedoch nicht nur als Bewältigungshilfe, sondern auch als methodische Chance zu sehen: Digitale Auswertungsverfahren, z. B. mithilfe von semantischen Sichtachsen, eröffnen neue Möglichkeiten, das Material zunächst systematisch oder aus der Distanz zu sichten und zu erschließen, um dann gezielt sowohl auf spezifische als auch wiederkehrende Phänomene fokussieren zu können. Gerade aber in Verbindung mit anderen Ressourcen, algorithmischen Verfahren oder interdisziplinären Ansätzen ist das Potenzial, das in dem detailliert erschlossenen Material liegt, noch längst nicht ausgeschöpft: Eine stilometrische oder linguistische Analyse der Texte könnte Hinweise auf die Identität oder den Hintergrund eines Verfassers geben, Textvergleichswerkzeuge könnten übernommene Textpassagen zutage fördern und Netzwerkanalysen könnten das Beziehungsgeflecht von Personen- und Werkbezügen untersuchen. Um dies zu ermöglichen, werden die im Rahmen dieser Arbeit erstellten Transkriptionen einschließlich aller semantischer Auszeichnungen für die Nachnutzung in der Forschung verfügbar gemacht.

Daran schließt sich die Frage an, inwieweit die hier gewählte Vorgehensweise auch zur Untersuchung anderer Werke oder Epochen taugen könnte: Zweifellos ist die *Messa da Requiem* ein Ausnahmewerk, welches eine besonders intensive Rezeption erfuhr und daher eine ausgezeichnete Quellenlage bietet. Gegenüberstellungen mit der Rezeption vergleichbarer Werke, beispielsweise den Requiens von Johannes Brahms (1868), Friedrich Kiel (1860/1881), Charles Gounod (1873) oder Charles Camille Saint-Saëns (1878), sind denkbare Gegenstände für anknüpfende Untersuchungen. Des Weiteren könnten weitere geographische oder historische Vergleichspunkte hinzugezogen werden, um den beobachteten Ähnlichkeiten und Differenzen zur Rezeption in Italien, Frankreich oder England sowie zu früheren oder späteren Vergleichszeiträumen weiter nachzugehen. Dabei würde sich allerdings bald die Frage nach der Vergleichbarkeit der Quellen stellen: Die Untersuchung von Rezeptionen vor den Revolutionsjahren müsste sich aufgrund des eingeschränkten Publikationswesens verstärkt auf Briefe, Tagebücher etc. stützen, während ab dem späten 19. Jahrhundert vermehrt Fotografien und auch Tonaufnahmen zur Untersuchung von Ikonographie und Interpretation herangezogen werden könnten.

Zurück zur Ausgangsfrage: Wie trauert man in der heutigen Zeit eigentlich musikalisch angemessen, und inwiefern sind dabei ideologische Kontinuitäten im Spiel, die sich auf das 19. Jahrhundert zurückführen lassen? Zunächst ist daran zu erinnern, dass entgegen vieler erster Mutmaßungen die *Messa da Requiem* schnell einen festen Platz im musikalischen Repertoire erlangt hat und die Qualität des Werkes seitdem nicht mehr infrage gestellt wurde. Der Fokus aktueller Rezensionen richtet sich daher vor allem auf die Interpretation, fällt aber dabei ebenfalls auf traditionelle Parameter, wie man sie zuvor auf die Musik angewendet hatte, zurück. Die *Messa da Requiem* als bombastisches Unterhaltungswerk zu produzieren, ruft heute ebenso kritische Stimmen auf den Plan wie damals. Dass eine zum Traueranlass oder Gedenken aufgeführte Musik den Hörer vor allem beruhigen und möglichst weder emotional aufwühlen noch in Widersprüche verwickeln sollte, wie es die deutschsprachige Kritik bei den Erstaufführungen der *Messa da Requiem* bereits forderte, gehört zweifellos – und insofern erweist sich die Tradition des Requiems erneut als genuin konservativ – auch gegenwärtig zum Ethos der musikalischen Trauer.

---

# 10. Anhang

## 10.1 Autorenverzeichnis

Die Autorenliste ist zweigeteilt. Die erste Auflistung erfolgt alphabetisch nach dem bekannten Nachnamen sortiert (10.1.1). Je nach Möglichkeit sind dort Lebensdaten angeführt. Sofern nicht anders angegeben, sind die Artikel mit dem angeführten Namen oder Namenskürzel unterzeichnet. Die vollständigen Angaben sind dem Quellenverzeichnis (→ 11.1) zu entnehmen. Anschließend werden Pseudonyme und Akronyme aufgelistet (10.1.2). Die Reihung erfolgt dort rein alphabetisch ohne Umstellungen, gegebenenfalls mit einem Rückverweis auf die alphabetische Liste.

### 10.1.1 Autoren nach Name

Ambros, A[ugust] W[ilhelm], 1816–1876:

*Wiener Abendpost*, 12.06.1875.

*Wiener Abendpost*, 02.11.1875, gez. »A.«.

*Deutsche Rundschau* (Berlin), Januar 1876 (Nr. 4), aus Wien.

B[ix], E[duard], 1825–1904:<sup>920</sup>

AmZ, 03.11.1875, aus Triest.

Blaze de Bury, Henri, 1813–1888:

*Revue des deux mondes* (Paris), 15.06.1874, gez. »F. de Lagenevais«.

= AmZ, 26.08.1874, »nach Lagenevais«.

*Revue des deux mondes* (Paris), 01.05.1875, gez. »F. de Lagenevais«.

= AmZ, 28.07.1875 (zwei Folgen), »nach de Lagenevais«.

Breslaur, Emil, 1836–1899:

*Berliner Fremdenblatt*, 19.04.1876.

Bülow, Hans von, 1830–1894:

*Allgemeine Zeitung* (Augsburg), 28.05.1874 (zwei Folgen), aus Mailand.

Dörffel, A[lfred], 1821–1905:

*Leipziger Nachrichten*, 11.03.1876.

Frey, Wilh[elm], 1833–1909:

*Neues Wiener Tagblatt*, 12.06.1875.

Gehring, Franz, 1838–1884:

*Deutsche Zeitung* (Wien), 16.07.1874, aus Mailand.

G[leich], F[erdinand], 1816–1898:<sup>921</sup>

NZfM, 11.02.1876, aus Dresden.

G[oldhann], Dr. L[udwig], 1823–1893:<sup>922</sup>

AdMz, 21.04.1876, aus Brünn.

---

920) Name aus dem Inhaltsverzeichnis der AmZ.

921) Ferdinand Gleich war Musikreferent in Dresden; vgl. LIER 1900.

922) Ludwig Goldhann war Musikreferent in Brünn; vgl. SCHLOSSAR 1904.

G[uckeisen], Dr. A[ugust]:<sup>923</sup>

*Kölnische Zeitung*, 12.12.1875, gez. »G«.

*Kölnische Zeitung*, 18.02.1876, gez. »G«.

MWbl, 10.03.1876, aus Köln.

*Kölnische Zeitung*, 23.05.1877<sup>a</sup>, gez. »G«, Klarname am Textende.

Gumbert, Ferdinand, 1818–1886:

NBMz, 20.04.1876.

H[anslick], Ed[uard], 1825–1904:<sup>924</sup>

*Neue Freie Presse* (Wien), 24.06.1875<sup>b</sup>.

Hartmann, Ludwig, 1836–1910:

*Dresdner Nachrichten*, 10.01.1876.

Hiller, Ferd[inand], 1811–1885:

*Kölnische Zeitung*, 24.08.1875.

K[ipke], C[arl], 1850–1923:<sup>925</sup>

MWbl, 24.03.1876, aus Leipzig.

Köstlin, H[einrich] A[dolf], 1846–1907:

*Euterpe*, Mitte 1876, aus Heilbronn.

Krause, Emil, 1840–1916:<sup>926</sup>

AmZ, 09.02.1876<sup>b</sup>, gez. »E. K.«, aus Hamburg.

AmZ, 26.04.1876, gez. »E. Kr.«, aus Hamburg.

K[ulke], Ed[uard], 1831–1897:<sup>927</sup>

*Das Vaterland* (Wien), 15.06.1875.

*Das Vaterland* (Wien), 23.06.1875.

Lackowitz, W[ilhelm], 1837–1916:

*Neues Berliner Tageblatt*, 21.04.1876.

Lindgren, Dr. A[dolf], 1846–1905:

AmZ, 24.10.1877, aus Stockholm.

M[anussi von Montesole], F[erdinand], 1839–1908:<sup>928</sup>

*Illustriertes Wiener Extrablatt*, 10.06.1875.

Naumann, Emil, 1827–1888:

*National-Zeitung* (Berlin), 09.02.1876, aus Dresden.

= AdMz, 14.04.1876 (zwei Folgen).

923) Vgl. ROSEN 1995, S. 17.

924) Zu den Kürzeln Hanslicks siehe STRAUSS 1993, S. 293–295.

925) Carl Kipke war Musikreferent in Leipzig; vgl. Inhaltsverzeichnis des MWbl, 1876 (Jg. 7) sowie Nachruf in: *Zeitschrift für Musik* (zuvor: NZfM), Dezember 1923 (Jg. 90, Nr. 18), Zusatzheft 2, S. 47

926) Emil Krause war Musikreferent in Hamburg; vgl. Nachruf in: *Signale*, 13. September 1916 (Jg. 74, Nr. 37), S. 623.

927) Vgl. BRODBECK 2014, S. 87.

928) Vgl. KREUZER 2010, S. 60, Anm. 70.



Piutti, C[arl], 1846–1902:

*Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, 12.03.1876<sup>b</sup>.

*Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, 17.03.1876.

Riccus, A[ugust] F[erdinand], 1819–1886:

*Hamburger Nachrichten*, 23.05.1877.

Schelle, E[duard], 1816–1882:

*Die Presse* (Wien), 13.06.1875.

*Die Presse* (Wien), 03.11.1875, gez. »E. S.«.

*Die Presse* (Wien), 31.12.1875.

Schrattenholz, J[osef], 1847–1909/1912:

NZfM, 1877, Extra-Beilage, aus Köln.

Sp[anuth], A[ugust], 1857–1920:<sup>929</sup>

MWbl, 23.02.1877, aus Bremen.

Speidel, Ludwig, 1830–1906:<sup>930</sup>

*Fremden-Blatt* (Wien), 13.06.1875, gez. »sp.«.

Stetter, Friedrich:<sup>931</sup>

AmZ, 09.02.1876<sup>a</sup> (vier Folgen), aus München.

AmZ, 10.05.1876, aus München.

Truhn, Friedrich Hieronymus, 1811–1886:

*Berliner Tageblatt*, 16.04.1876 (drei Folgen).

W[eiss], A[lbert]:<sup>932</sup>

MWbl, 05.01.1877, aus Breslau.

MWbl, 15.06.1877, aus Königsberg.

Wörz, Johann Georg:<sup>933</sup>

*Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 13.06.1875, gez. »Florestan«.

W[üerst], R[ichard Ferdinand], 1824–1881:<sup>934</sup>

*National-Zeitung* (Berlin), 22.01.1876, aus Dresden.

929) Vgl. Inhaltsverzeichnis des MWbl, 1876 (Jg. 7). Spanuth war später Redakteur der *Signale*; vgl. JAHN 2005, Bd. 2, S. 1013.

930) Vgl. KREUZER 2010, S. 61, Anm. 74.

931) Vgl. Inhaltsverzeichnis der AmZ.

932) Vgl. Inhaltsverzeichnis des MWbl, 1876 (Jg. 7).

933) Vgl. BRODBECK 2014, S. 102.

934) Richard Wüerst war Musikreferent in Dresden; vgl. Nachruf in: NBMz, 20.10.1881 (Jg. 35, Nr. 42), S. 329–331.

### 10.1.2 Autoren nach Akronym oder Pseudonym

- §\* *Neue Preussische Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.
- ‡ *Kölnische Volkszeitung*, 12.12.1875.
- A. → Ambros, August Wilhelm
- A. G. *National-Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.
- A. W. → Weiss, Albert
- A. Sp. → Spanuth, August
- ahm. *Morgen-Post* (Wien), 12.06.1875 und 13.06.1875.
- B. NZfM, 31.03.1876, aus Leipzig.
- b MWbl, 31.12.1875 und 19.05.1876<sup>a</sup>, aus München.
- C. K. → Carl Kipke
- C. W. *Tagesbote aus Mähren und Schlesien* (Brünn), 30.12.1875.
- E. B. → Bix, Eduard
- E. K., E. Kr. → Krause, Emil
- E. S. → Schelle, Eduard
- Ed. H. → Hanslick, Eduard
- Ed. K. → Kulke, Eduard
- emr. *Salzburger Volksblatt*, 25.04.1876<sup>a</sup>.
- F. M. → Manussi von Montesole, Ferdinand
- Florestan → Wörz, Johann Georg
- G. G. *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung*, 19.04.1876.
- h— *Neues Fremden-Blatt* (Wien), 12.06. und 13.06.1875.
- J. K. *Wiener Salonblatt*, 12.06., 19.06. und 26.06.1875.
- Lagenevais → Blaze de Bury, Henri
- L. B. AdMz, 03.03.1876<sup>b</sup>.
- n. *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 19.04.1876.
- O. K. AdMz, 03.03.1876<sup>a</sup>.
- P. *Signale*, Juni 1875<sup>c</sup>.
- Proteus *Berliner Börsen-Zeitung*, 19.04.1876.
- r. *Bayerischer Kurier* (München), 12.12.1875.
- R. W. → Wüerst, Richard Ferdinand
- sp. → Speidel, Ludwig
- W. *St. Galler-Zeitung*, 13.04.1878.

## 10.2 Aufführungsverzeichnis

Aufführungen, die in einem organisatorischen Zusammenhang stehen, sind in einer Zeile zusammengefasst. Die Erstaufführung an dem jeweiligen Ort ist mit (\*) markiert; öffentliche Proben stehen nach dem ersten Termin in eckigen Klammern. Ausgefallene oder verschobene Termine sind durchgestrichen. Aufführungen, die nicht auf den Tag genau datiert werden konnten, sind am Ende des möglichen Zeitraumes angegeben. Fiel die Aufführung auf einen überregionalen religiösen Feiertag (Ostern, Pfingsten, Allerseelen/Allerheiligen), ist dem Datum ein (†) nachgestellt. Die Mitwirkenden sind in dieser Reihenfolge angegeben: Dirigent, Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bass.

### Aufführungen 1874

Mailand *	22.05. [21.05.]: <u>Verdi</u> , Stolz, Waldmann, Capponi, Maini (San Marco).
Mailand	25.05.†, 26.05., 27.05.: <u>Verdi</u> (1.)/ <u>Faccio</u> , Stolz, Waldmann, Capponi, Maini (Teatro alla Scala).
Paris *	09.06. [08.06.], 11.06., 13.06., 15.06., 16.06., 18.06., 20.06., 22.06.: <u>Verdi</u> , Stolz, Waldmann, Capponi, Maini.
New York (*)	25.10. (mit Chor und Orgel): Corradi, Gomien, Fritsch, Blum.
New York *	17.11.: <u>Muzio</u> , Cary (A).

### Aufführungen 1875

Paris	19.04., 21.04., 23.04., 27.04., 29.04., 01.05., 04.05.: <u>Verdi</u> , Stolz, Waldmann, Masini, Medini.
London *	15.05. und vier weitere Aufführungen: <u>Verdi</u> , Stolz, Waldmann, Masini, Medini.
Rom *	04.06.
Wien *	11.06. [09.06.], 12.06., 16.06., 23.06.: <u>Verdi</u> , Stolz, Waldmann, Masini, Medini.
Venedig *	11.07. und drei weitere Aufführungen: <u>Faccio</u> .
Florenz *	19.09., 20.09., 22.09., 24.09.: <u>Faccio</u> (1.)/ <u>Sbolci</u> , Stolz, Waldmann, Masini, Medini.
Buenos Aires *	15.10.: <u>Bimboni</u> .
Triest *	16.10.: <u>Faccio</u> , Stolz, Sanz, Patierno, Maini.
Budapest *	01.11.†
Graz *	01.11.†, 02.11.†, <del>07.12.</del> , <del>08.12.</del> , 14.12., 15.12.: Tomsa (A).
Wien	01.11.†, 02.11.†, 07.11., 23.12.: <u>Richter</u> , Wilt, Tremel, Walter, Rokitansky.
Antwerpen *	25.11., 27.11.: <u>Muzio</u> (1.?), Barlani Dini, Caruzzi Bedogni, Bellotti, Povoleri.
Brüssel *	Anfang Dezember: <u>Muzio</u> , Caruzzi Bedogni, Barlani Dini, Bellotti, Povoleri.
Köln *	07.12., 15.02.76.: <u>Hiller</u> , Lehmann, Keller, Diener, Schelper.
München *	07.12., 21.03.76., 22.03.76.: <u>Wüllner</u> , Radecke, Schefsky, Nachbaur, Bausewein. <sup>935</sup>
Pest *	18.12., 19.12.
Gent *	?
Lüttich *	?

935) Vgl. auch GRANDAUER 1878, S. 202.

## Aufführungen 1876

Brünn *	02.01., 06.01.: <u>Kitzler</u> , Gompertz-Bettelheim, Will, Curiel, Krejčí.
Dresden *	08.01., 11.01., 05.02., 10.02., 24.02.: <u>Schuch</u> , Schuch-Proska, Nanitz, Erl, Köhler.
Hamburg *	08.01., 12.01., <del>16.01.</del> , 23.01., 30.01., 02.02., 05.03., 14.04.† (Matinee-Aufführungen): <u>Fuchs</u> , Candidus, Kögel, Fröhlich/Otto-Alvsleben (3.+5.), Borée/Keller (7.). <sup>936</sup>
Prag *	27.01. [26.01.], 31.01., 15.02., 07.03.: <u>Slansky</u> , Moser, Burenne, Hajos de Dömsöd, Schebesta.
Wiesbaden *	22.02., 25.02.: <u>Jahn</u> , Szegál, Resch, Peschier, Siehr.
Bremen *	im Februar und eine weitere Aufführung (28.11.?): <sup>937</sup> <u>Reinthal</u> .
Aachen *	16.03.: <u>Breunung</u> , Lederer-Ubrich, Keller, Schneider, Pfeiffer.
Berlin (*)	09.03. (Auszüge): <u>Lehmann</u> , Bossi, Ernst, Pinner, Artôt de Padilla.
Leipzig *	09.03., 13.03.: <u>Reinecke</u> , Peschka-Leutner/Schuch-Proska, Nanitz/Peschka-Leutner, Pielke, Köhler.
Elberfeld *	05.04.: <u>Schornstein</u> .
Lemberg *	09.04., 10.04.: <u>Mikuli</u> .
Berlin *	15.04., 17.04.†, 25.04., 10.05.: <u>Radecke</u> , Lehmann, Brandt, Ernst, Betz.
Schwerin *	16.04. [15.04.]: <u>Schmitt</u> , Naumann-Gungl, Schwencke, Candidus, Hill.
Salzburg *	23.04. [20.04., 22.04.], 30.04.: <u>Bach</u> , Voigt, Gatterburg, Huber, Schuegraf.
Weimar *	26.04., 24.05.: <u>Müller-Hartung</u> , Fichtner, Dotter, Ferenczy, Milde/Henschel. <sup>938</sup>
Paris	29[?].04. und zwei weitere Aufführungen: <u>Verdi</u> .
Olmütz *	22.05., 23.05.: <u>Labler</u> , Passy-Cornet, Bustini, Schultner, Chlumetzky.
Hannover *	14.06.
Heilbronn *	20.06.: <u>Maschek</u> , Dötscher, Luger, Schütky, Martens.
Bristol *	im Oktober.
Wien	02.11.†: <u>Richter</u> , Wilt, Tremel, Walter, Rokitansky.
Breslau *	07.11.: <u>Schäffer</u> , Hänisch, Hahn, Torrige, Franck.
Stuttgart *	im Dezember.
Manchester *	?
Moskau *	?
Parma	?
St. Petersburg *	?
Rio de Janeiro *	<u>Napoleão</u> .
Utrecht *	<u>Hol</u> .
Warschau *	zwei Aufführungen.

936) Vgl. CHEVALLEY 1927, S. 73.

937) Vgl. KREUZER 2010, S. 267.

938) Vgl. BARTELS 1908, S. 187.

## Aufführungen 1877

Stuttgart *	23.01.: <u>Doppler</u> . <sup>939</sup>
Königsberg *	im ersten Quartal.
Linz *	25.03. <sup>940</sup>
Köln	21.05.†, 22.05. (nur <i>Agnus Dei</i> ): <u>Verdi</u> , Lehmann, Brandt, Ernst, Henschel.
Stockholm *	14.08.: <u>Ferenzy</u> .
Frankfurt *	26.10. (»Zweites Museums-Concert«): Lehmann, Assmann, Wolff, Krauss.
Wien	02.11.†: <u>Richter</u> , Wilt, Tremel, Walter, Rokitansky.
Coburg *	07.12.: <u>Lampert</u> , Gerl, Stirl, Eilers, Bürger. <sup>941</sup>

## Aufführungen 1878

St. Gallen *	14.04.: <u>Bogler</u> .
Danzig *	14.04.: <u>Laudenbach</u> , Reutener, Baldamus, Assmann, Schmidt. <sup>942</sup>
Karlsruhe *	14.04. (»zum Besten des Orchester-Unterstützungsfonds und der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger«): <u>Dessoff</u> , Possart, Steinbach, Holdampf, Staudigl. <sup>943</sup>
Mannheim *	19.04.†: Possart, Steinbach, Wolff, Lindeck.
Wien	02.11.†: <u>Richter</u> , Wilt, Tremel, Walter, Rokitansky.
Leipzig	13.11. <sup>944</sup>

---

939) Vgl. KREUZER 2010, S. 268.

940) Vgl. KREUZER 2010, S. 268.

941) Vgl. EBART 1927, S. 86; HIRSCHBERG 1911, S. 202.

942) Vgl. SIEBENFREUND 1917, S. 86f.

943) Vgl. COSSMAR-HOMANN 1879, S. 37.

944) Vgl. MÜLLER 1887, S. 181.



# II. Quellen

## II.1 Periodika

Bei historischen Periodika gilt als Ansetzungskriterium für Titel, Verleger und Verlagsorte das Jahr 1875 (im Zweifelsfall die erste Ausgabe des Jahres). Zur Nachvollziehbarkeit werden gegebenenfalls auch frühere Verleger oder Verlagsorte mit angegeben. Änderungen werden bis spätestens 1945 mit einbezogen; bei Verlegern genügt der Nachname. Sofern vorhanden, wird dem Titel die Nummer der Zeitschriftendatenbank (ZDB) oder der Gemeinsamen Normdatei (GND) nachgestellt. Dies hilft zur Unterscheidung ähnlich lautender Titel.

Deutschsprachige Periodika wurden weitestgehend systematisch gesichtet, Periodika in anderen Sprachen nur auszugsweise. Die Einzelnachweise sind nach Datum aufgelistet (bei mehreren gleichlautenden Daten folgt ein alphabetischer Zähler) mit anschließender Angabe des Jahrgangs oder Bandes sowie der Nummer der Ausgabe. Seiten- oder Spaltenangaben wurden, sofern zur Identifizierung notwendig, um weitere Hinweise ergänzt. Bei Korrespondenzberichten wird der Ortsbezug angegeben und grundsätzlich, sofern bekannt, auch der Autor oder zumindest die Signatur. Handelt es sich um einen Nachdruck, wird anschließend die Quelle angegeben. Mehrteilige Artikel werden vollständig dokumentiert.

Verweise auf im Internet verfügbare Digitalisate sind mit persistenten URLs oder andernfalls mit Adressen von Bibliotheken, Archiven oder langfristig angelegten Digitalisierungsprojekten angegeben. Als letztes Abrufdatum gilt durchgehend der 1. März 2017.

Abkürzungen:

AdMz = Allgemeine deutsche Musikzeitung (Berlin)

AmZ = Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig)

*Euterpe* = Euterpe (Leipzig)

MWbl = Musikalisches Wochenblatt (Leipzig)

NBMz = Neue Berliner Musikzeitung (Berlin)

NZfM = Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig)

*Signale* = Signale für die musikalische Welt (Leipzig)

### 11.1.1 Deutschsprachige Periodika mit Musikschwerpunkt

*Allgemeine deutsche Musikzeitung. Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart* (ZDB 505313-4)

Charlottenburg (zuvor: Leipzig/Kassel), 1874–1884.

03.03.1876<sup>a</sup> (Jg. 3, Nr. 9), S. 75f. Köln, »O. K.«.

03.03.1876<sup>b</sup> (Jg. 3, Nr. 9), S. 76. Hamburg, »L. B.«.

14.04.1876 (Jg. 3, Nr. 15), S. 119f = *National-Zeitung*, 09.02.

– Schluss: 21.04.1876 (Jg. 3, Nr. 16), S. 126f.

21.04.1876 (Jg. 3, Nr. 16), S. 127. Brünn, Ludwig Goldhann.

*Allgemeine musikalische Zeitung* (ZDB 505329-8)

Leipzig/Winterthur: Rieter-Biedermann, 1798–1848; 1863–1865; 1869–1882.

[https://de.wikisource.org/wiki/Allgemeine\\_musikalische\\_Zeitung](https://de.wikisource.org/wiki/Allgemeine_musikalische_Zeitung)

24.06.1874 (Jg. 9, Nr. 25), Sp. 396. Mailand.

22.07.1874 (Jg. 9, Nr. 29), Sp. 459–461 = *Allgemeine Zeitung*, 30.06.

26.08.1874 (Jg. 9, Nr. 34), Sp. 539–541 = *Revue des deux mondes*, 15.06.

21.07.1875 (Jg. 10, Nr. 29), Sp. 461f = *Hamburger Nachrichten*, 27.06.

28.07.1875 (Jg. 10, Nr. 30), Sp. 477f = *Revue des deux mondes*, 01.05.

– Schluss: 04.08.1875 (Jg. 10, Nr. 31), Sp. 485f.

03.11.1875 (Jg. 10, Nr. 44), Sp. 702. Triest, Eduard Bix.

09.02.1876<sup>a</sup> (Jg. 11, Nr. 6), Sp. 83–85. München, Friedrich Stetter.

– 1. Fortsetzung: 16.02.1876 (Jg. 11, Nr. 7), Sp. 100–103.

– 2. Fortsetzung: 23.02.1876 (Jg. 11, Nr. 8), Sp. 118–121.

– Schluss: 01.03.1876 (Jg. 11, Nr. 9), Sp. 134–138.

09.02.1876<sup>b</sup> (Jg. 11, Nr. 6), Sp. 93f. Hamburg, Emil Krause.

15.03.1876 (Jg. 11, Nr. 11), Sp. 174. Leipzig.

29.03.1876<sup>a</sup> (Jg. 11, Nr. 13), Sp. 202f. Köln.

29.03.1876<sup>b</sup> (Jg. 11, Nr. 13), Sp. 204f. Leipzig.

26.04.1876 (Jg. 11, Nr. 17), Sp. 269f. Hamburg, Emil Krause.

10.05.1876 (Jg. 11, Nr. 19), Sp. 300. München, Friedrich Stetter.

24.10.1877 (Jg. 12, Nr. 43), Sp. 677–681. Stockholm, Adolf Lindgren.

*Berliner Musik-Zeitung Echo. Herausgegeben von einem Verein theoretischer und praktischer Musiker* (ZDB 895483-5)

Berlin: Schlesinger, 1851–1879.

*Deutsche Musik-Zeitung. Organ für Theater und Kunst* (ZDB 997201-8)

Wien: Steyrermühl, 1874–1902.

[http://anno.onb.ac.at/info/dmz\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/dmz_info.htm)

*Die Tonkunst. Wochenschrift für den Fortschritt in der Musik* (ZDB 986163-4)

Berlin (später: Königsberg): Expedition der Tonkunst, 1876–1886.

01.01.1876<sup>a</sup> (Bd. 1, Nr. 1), S. 17. Köln.

01.01.1876<sup>b</sup> (Bd. 1, Nr. 1), S. 19. Petersburg.

26.02.1876 (Bd. 1, Nr. 5), S. 90. Berlin.

11.03.1876 (Bd. 1, Nr. 7), S. 117f. Utrecht.

18.03.1876 (Bd. 1, Nr. 8), S. 133. Berlin.



- 25.03.1876 (Bd. 1, Nr. 9), S. 150. Leipzig/Wiesbaden.  
 01.04.1876 (Bd. 1, Nr. 10), S. 169. Aachen.  
 08.04.1876 (Bd. 1, Nr. 11), S. 195. Magdeburg.  
 29.04.1876<sup>a</sup> (Bd. 1, Nr. 14), S. 239. Paris.  
 29.04.1876<sup>b</sup> (Bd. 1, Nr. 14), S. 243. Leipzig.  
 20.05.1876 (Bd. 1, Nr. 14), S. 283f. Berlin.  
 14.10.1876 (Bd. 2, Nr. 38), S. 245f. Robert Musiol.  
 02.06.1877 (Bd. 3, Nr. 22), S. 349. Köln/Hannover/London.  
 25.08.1877 (Bd. 4, Nr. 34), S. 125. Rom.

*Euterpe. Eine Musik-Zeitschrift für Deutschlands Volksschullehrer sowie für Cantoren, Organisten, Musiklehrer und Freunde der Tonkunst überhaupt* (ZDB 521313-7)  
 Leipzig u. a.: Merseburger, 1841–1884.  
 Mitte 1876 (Jg. 35, Nr. 7), S. 130f. Heilbronn, Heinrich Adolf Köstlin.

*Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik. Für Deutschlands Volksschullehrer, sowie für Chorregenten, Organisten und Freunde der Musik* (ZDB 551262-1)  
 Regensburg: Pustet, 1866–1899.

*Leipziger allgemeine musikalische Zeitung* → *Allgemeine musikalische Zeitung*

*Monatshefte für Musik-Geschichte* (ZDB 206475-3)

Berlin: Trautwein/Bahn/Liepmannsohn, 1869–1883; Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1884–1905.

[https://de.wikisource.org/wiki/Monatshefte\\_für\\_Musik-Geschichte](https://de.wikisource.org/wiki/Monatshefte_für_Musik-Geschichte)

*Musica Sacra. Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik.* (ZDB 202950-9)  
 Regensburg: Pustet; 1868–1928.

<https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=869859912&db=100>

*Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* (ZDB 960931-3)

Leipzig: Hofmeister, 1829–1907.

<http://www.onb.ac.at/sammlungen/musik/16615.htm>

<http://www.hofmeister.rhul.ac.uk>

*Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde* (ZDB 202877-3)

Leipzig: Fritzsche, 1870–1902; Siegel, 1903–1910.

[http://anno.onb.ac.at/info/muw\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/muw_info.htm)

31.12.1875 (Jg. 7, Nr. 1), S. 7f. München, »b«.

10.03.1876 (Jg. 7, Nr. 11), S. 137f. Köln, August Guckeisen.

24.03.1876 (Jg. 7, Nr. 13), S. 159f. Leipzig, Carl Kipke.

31.03.1876<sup>a</sup> (Jg. 7, Nr. 14), S. 177. Dresden.

31.03.1876<sup>b</sup> (Jg. 7, Nr. 14), S. 178. Leipzig.

28.04.1876 (Jg. 7, Nr. 18), S. 231. Aachen.

05.05.1876<sup>a</sup> (Jg. 7, Nr. 19), S. 250. Aachen.

05.05.1876<sup>b</sup> (Jg. 7, Nr. 19), S. 251. Warschau.

12.05.1876 (Jg. 7, Nr. 20), S. 265. Hannover.

19.05.1876<sup>a</sup> (Jg. 7, Nr. 21), S. 273f. München, »b«.

19.05.1876<sup>b</sup> (Jg. 7, Nr. 21), S. 275. Lemberg/Schwerin/Weimar.

19.05.1876<sup>c</sup> (Jg. 7, Nr. 21), S. 276. Petersburg

- 26.05.1876<sup>a</sup> (Jg. 7, Nr. 22), S. 288, Sp. 1. Lemberg/Schwerin.  
 26.05.1876<sup>b</sup> (Jg. 7, Nr. 22), S. 288, Sp. 2. Olmütz.  
 28.07.1876 (Jg. 7, Nr. 31), S. 415–417. Hamburg.  
 08.12.1876 (Jg. 7, Nr. 52), S. 713. Bristol.  
 05.01.1877 (Jg. 8, Nr. 2), S. 20. Breslau.  
 23.02.1877 (Jg. 8, Nr. 9), S. 129. Bremen, August Spanuth.  
 15.06.1877 (Jg. 8, Nr. 25), S. 351f. Königsberg, Albert Weiss.  
 03.05.1878 (Jg. 9, Nr. 19), S. 235. Mannheim.  
 14.06.1878 (Jg. 9, Nr. 25), S. 305. Boston.

*Neue Berliner Musikzeitung* (ZDB 530399-0)

- Berlin: Bote & Bock, 1846–1896.  
[https://de.wikisource.org/wiki/Neue\\_Berliner\\_Musikzeitung](https://de.wikisource.org/wiki/Neue_Berliner_Musikzeitung)  
 20.04.1876 (Jg. 30, Nr. 16), S. 121f. Ferdinand Gumbert.

*Neue Zeitschrift für Musik* (ZDB 203043-3)

- Leipzig: Kahnt (zuvor: wechselnde Verleger), 1834–1920..  
[http://anno.onb.ac.at/info/nzm\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/nzm_info.htm)  
[https://de.wikisource.org/wiki/Neue\\_Zeitschrift\\_für\\_Musik](https://de.wikisource.org/wiki/Neue_Zeitschrift_für_Musik)  
 09.07.1869 (Bd. 65, Nr. 28), S. 235. Italien.  
 12.06.1874 (Bd. 70, Nr. 24), S. 240. Mailand.  
 19.06.1874 (Bd. 70, Nr. 25), S. 253 = *Neue Freie Pr.*, 11.06.  
 25.06.1875<sup>a</sup> (Bd. 71, Nr. 26), S. 264f. Wien.  
 25.06.1875<sup>b</sup> (Bd. 71, Nr. 26), S. 265. Wien.  
 02.07.1875 (Bd. 71, Nr. 27), S. 275. Wien.  
 22.10.1875 (Bd. 71, Nr. 43), S. 424. Brüssel.  
 29.10.1875 (Bd. 71, Nr. 44), S. 436. Frankreich/Belgien.  
 19.11.1875 (Bd. 71, Nr. 47), S. 467. Graz.  
 24.12.1875 (Bd. 71, Nr. 52), S. 520. München.  
 01.01.1876 (Bd. 72, Nr. 1), S. 7. Köln.  
 14.01.1876<sup>a</sup> (Bd. 72, Nr. 3), S. 25. München.  
 14.01.1876<sup>b</sup> (Bd. 72, Nr. 3), S. 28. Brünn.  
 21.01.1876 (Bd. 72, Nr. 4), S. 37. Hamburg.  
 11.02.1876 (Bd. 72, Nr. 7), S. 67f. Dresden, Ferdinand Gleich.  
 18.02.1876 (Bd. 72, Nr. 8), S. 81. Dresden.  
 03.03.1876<sup>a</sup> (Bd. 72, Nr. 10), S. 104f. Berlin.  
 03.03.1876<sup>b</sup> (Bd. 72, Nr. 10), S. 105. Salzburg/Köln.  
 10.03.1876<sup>a</sup> (Bd. 72, Nr. 11), S. 114. Leipzig.  
 10.03.1876<sup>b</sup> (Bd. 72, Nr. 11), S. 115. Wiesbaden.  
 17.03.1876<sup>a</sup> (Bd. 72, Nr. 12), S. 122f. Prag.  
 17.03.1876<sup>b</sup> (Bd. 72, Nr. 12), S. 125. Leipzig.  
 31.03.1876 (Bd. 72, Nr. 14), S. 143. Leipzig, »B.«.  
 07.04.1876 (Bd. 72, Nr. 15), S. 156. Elberfeld.  
 21.04.1876 (Bd. 72, Nr. 17), S. 175. Rio de Janeiro.  
 14.04.1876 (Bd. 72, Nr. 16), S. 166. Salzburg.  
 09.06.1876<sup>a</sup> (Bd. 72, Nr. 24), S. 243. Hannover.  
 09.06.1876<sup>b</sup> (Bd. 72, Nr. 24), S. 245. Weimar.  
 24.11.1876 (Bd. 72, Nr. 48), S. 474. Breslau.

- 01.12.1876 (Bd. 72, Nr. 49), S. 483. Breslau.  
 15.12.1876 (Bd. 72, Nr. 51), S. 511. Bristol.  
 02.03.1877 (Bd. 73, Nr. 10), S. 103. Stuttgart.  
 23.03.1877 (Bd. 73, Nr. 13), S. 138. Bremen.  
 09.11.1877 (Bd. 73, Nr. 46), S. 490. Frankfurt am Main.  
 1877 (Bd. 73), Extra-Beilage. Köln, Josef Schrattenholz.<sup>945</sup>

*Signale für die musikalische Welt* (ZDB 513338-5)

- Leipzig: Senff (zuvor: Expedition der Signale), 1842–1941.  
[https://de.wikisource.org/wiki/Signale\\_für\\_die\\_musikalische\\_Welt](https://de.wikisource.org/wiki/Signale_für_die_musikalische_Welt)  
 Juni 1875<sup>a</sup> (Jg. 33, Nr. 30), S. 465–467 = *Neue Freie Presse*, 09.06. + *Fremden-Blatt*, 13.06.  
 Juni 1875<sup>b</sup> (Jg. 33, Nr. 30), S. 474. Wien.  
 Juni 1875<sup>c</sup> (Jg. 33, Nr. 32), S. 497f. Wien, »P.«.  
 Juli 1875 (Jg. 33, Nr. 33), S. 513–516 = *Neue Freie Presse*, 29.06.  
 Januar 1876<sup>a</sup> (Jg. 34, Nr. 7), S. 104 = *Berliner Tageblatt*, 11.01.  
 Januar 1876<sup>b</sup> (Jg. 34, Nr. 7), S. 104. Wien.  
 Februar 1876 (Jg. 34, Nr. 15), S. 233. Salzburg/Köln.  
 März 1876<sup>a</sup> (Jg. 34, Nr. 20), S. 309. Leipzig.  
 März 1876<sup>b</sup> (Jg. 34, Nr. 24), S. 372. Leipzig.  
 April 1876 (Jg. 34, Nr. 31), S. 491 = *Berliner Fremdenblatt*, 19.04.  
 Mai 1877<sup>a</sup> (Jg. 35, Nr. 35), S. 552. Köln.  
 Mai 1877<sup>b</sup> (Jg. 35, Nr. 35), S. 553. Köln.

*Siona. Monatsschrift für Liturgie und Kirchenmusik zur Hebung des gottesdienstlichen Lebens* (ZDB 552780-6)  
 Gütersloh: Bertelsmann, 1876–1920.

## 11.1.2 Deutschsprachige Periodika ohne Musikschwerpunkt

*Aachener Zeitung* (ZDB 89121-6)

Aachen: Beaufort und Mayer, 1849–1888.

*Allgemeine Zeitung*, auch: Augsburger Allgemeine, Cotta'sche Zeitung (ZDB 243901-3)

Augsburg (zuvor: Tübingen, später: München): Cotta, 1798–1803; 1807–1925.  
<https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=869859785&db=100>  
 30.06.1874 (Nr. 181), S. 2817–2819.  
 28.05.1874 (Nr. 148), S. 2293f. Hans von Bülow.  
 – 2. Folge: 01.06.1874 (Nr. 152), S. 2351f.

*Altonaer Nachrichten* (ZDB 291785-3)

Altona: Köbner & Lehmkühl (später: Hammerich & Lesser), 1850–1855; 1864–1938.  
<http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/newspapers/title/3000096105067>  
 12.01.1876 (Nr. 9), S. 6.  
 18.01.1876 (Nr. 14), S. 1.

Augsburger Allgemeine → *Allgemeine Zeitung*

945) Das Extrablatt ist undatiert. Auch im Reprint ist es keiner Ausgabe zugeordnet und steht am Ende des Bandes mit anderen Beilagen zusammengefasst. Eine Fußnote im Text nimmt auf einen Artikel Bezug, der am 21.09.1877 (Nr. 39) erschienen ist. Nach KREUZER 2010 wurde das Extrablatt am 09.11.1877 (Nr. 46) publiziert.

*Bayerischer Kurier* (ZDB 1367472-9)

München, 1857–1893; 1922–1934.

12.12.1875 (Jg. 19, Nr. 343/344), S. [1]. »— r.«.

*Berliner Börsen-Zeitung* (ZDB 1114705-2)

Berlin: Metzoldt (zuvor: Kühn), 1855–1940.

<http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/list/title/zdb/2436020X/>

15.06.1875 (Nr. 271), S. 2f. Wien.

11.03.1876 (Nr. 119), S. 1.

19.04.1876 (Nr. 181), S. 2–4. »Proteus«.

*Berliner Fremdenblatt* (ZDB 1127075-5)

Berlin: Intelligenz-Comtoir, 1837–1901.

19.04.1876 (Nr. 91), S. 1. Emil Breslaur.

*Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* (ZDB 341834-0)

Berlin: Mosse (zuvor: Langmann), 1872–1939.

<http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/list/title/zdb/27646518/>

11.01.1876 (Nr. 8), S. 3.

12.01.1876 (Nr. 9), S. 4.

16.04.1876 (Nr. 90), S. 3. Friedrich Hieronymus Truhn.

– Fortsetzung: 19.04.1876 (Nr. 91), S. 2f.

– Schluss: 27.04.1876 (Nr. 98), S. 3.

*Brünner Zeitung*

Stadtarchiv Brno [Brünn].

03.01.1876.

08.01.1876.

*Coburger Zeitung* (ZDB 1396849-X)

Coburg: Dornheim, 1861–1935.

<http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/coburger-zeitung> |25.05.1877 (Jg. 17, Nr. 119), S. 482 = *Kölnische Zeitung*, 22.05.1877.

05.12.1877 (Jg. 17, Nr. 285), S. 1152f.

05.12.1877 (Jg. 17, Nr. 285), S. 1154.

Cotta'sche Zeitung → *Allgemeine Zeitung**Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie* (ZDB 233786-1)

Wien: Eurich, 1860–1911.

[http://anno.onb.ac.at/info/vtl\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/vtl_info.htm)

15.06.1875 (Jg. 16, Nr. 164), S. 1. Eduard Kulke.

19.06.1875 (Jg. 16, Nr. 168), S. 3.

23.06.1875 (Jg. 16, Nr. 172), S. 1. Eduard Kulke.

*Der Floh* (ZDB 1066867-6)

Wien: Vernay, 1869–1919.

[http://anno.onb.ac.at/info/flo\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/flo_info.htm)13.06.1875<sup>a</sup> (Jg. 7, Nr. 24), S. 1.13.06.1875<sup>b</sup> (Jg. 7, Nr. 24), S. 2, Sp. 1.

13.06.1875<sup>c</sup> (Jg. 7, Nr. 24), S. 2, Sp. 1f.

13.06.1875<sup>d</sup> (Jg. 7, Nr. 24), S. 2, Sp. 3.

20.06.1875 (Jg. 7, Nr. 25), S. 4.

*Der Ulk* (GND 4756012-5)

Berlin: Mosse, 1872–1933.

urn:nbn:de:bsz:16-diglit-38697 (UB Heidelberg)

*Deutsche Rundschau* (ZDB 205873-X)

Berlin: Paetel, 1874–1941; 1946–1948; 1949–1964.

Januar 1876 (Jg. 2, Nr. 4), S. 147f. August Wilhelm Ambros.

*Deutsche Zeitung* (ZDB 1074846-5)

Wien: Vernay, 1871–1907.

[http://anno.onb.ac.at/info/dzg\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/dzg_info.htm)

12.06.1874 (Jg. 19, Nr. 877), S. 5.

15.07.1874 (Jg. 19, Nr. 909), S. 5.

24.09.1874 (Jg. 19, Nr. 979), S. 5.

16.07.1874 (Jg. 19, Nr. 910), S. 1f. Franz Gehring.

*Die Bombe. Humoristische Blätter* (ZDB 330484-X)

Wien: Goldblatt, 1871–1925.

[http://anno.onb.ac.at/info/bom\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/bom_info.htm)

13.06.1875<sup>a</sup> (Jg. 5, Nr. 23), S. 94, Sp. 1: »Verdik«.

13.06.1875<sup>b</sup> (Jg. 5, Nr. 23), S. 94, Sp. 1: »Heiter ist die Kunst«.

20.06.1875 (Jg. 5, Nr. 24), S. 98.

27.06.1875 (Jg. 5, Nr. 25), S. 102.

*Die Ostschweiz*

St. Gallen: Moosberger, 1874–1997.

<http://newspaper.archives.rero.ch/>

16.04.1878 (Jg. 5, Nr. 89), S. 2.

18.04.1878 (Jg. 5, Nr. 91), S. 3.

– Fortsetzung: 19.04.1878 (Jg. 5, Nr. 92), S. 3.

– Schluss: 21.04.1878 (Jg. 5, Nr. 93), S. 3.

*Die Presse* (ZDB 126422-9)

Wien: Die Presse, 1848–1896.

[http://anno.onb.ac.at/info/apr\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/apr_info.htm)

13.06.1875 (Jg. 28, Nr. 162), S. 1–3. Eduard Schelle.

22.07.1875 (Jg. 28, Nr. 201), S. 11.

03.09.1875 (Jg. 28, Nr. 244), S. 3.

23.09.1875 (Jg. 28, Nr. 264), S. 10.

22.10.1875 (Jg. 28, Nr. 293), S. 10.

26.10.1875 (Jg. 28, Nr. 297), S. 9.

03.11.1875 (Jg. 28, Nr. 304), S. 8f. Eduard Schelle.

02.12.1875 (Jg. 28, Nr. 332), S. 11.

31.12.1875 (Jg. 28, Nr. 360), S. 7. Eduard Schelle.

*Dresdner Nachrichten* (ZDB 231494-0)

Dresden: Liepsch & Reichardt, 1856–1943.

01.01.1876 (Jg. 21, Nr. 1), S. 3.

04.01.1876 (Jg. 21, Nr. 4), S. 2f.

06.01.1876 (Jg. 21, Nr. 6), S. 2.

07.01.1876 (Jg. 21, Nr. 7), S. 2.

08.01.1876 (Jg. 21, Nr. 8), S. 3.

10.01.1876 (Jg. 21, Nr. 10), S. 1. Ludwig Hartmann.

13.01.1876 (Jg. 21, Nr. 13), S. 3.

*Echo der Gegenwart* (ZDB 607163-6)

Aachen: Echo der Gegenwart, 1850–1879; 1880–1935.

urn:nbn:de:hbz:5:1-63178 (ULB Bonn)

16.03.1876 (Nr. 76), S. 3.

19.03.1876 (Nr. 79), S. 2f.

*Figaro. Humoristisches Wochenblatt* (ZDB 820944-3)

Wien: Wallishausser, 1857–1919.

[http://anno.onb.ac.at/info/fig\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/fig_info.htm)

12.06.1875 (Jg. 19, Nr. 27), S. 5.

26.06.1875<sup>a</sup> (Jg. 19, Nr. 29), S. 114.

26.06.1875<sup>b</sup> (Jg. 19, Nr. 29), S. 118.

*Fliegende Blätter* (ZDB 516021-2)

München: Schreiber, 1845–1944.

urn:nbn:de:bsz:16-diglit-49402 (UB Heidelberg)

*Fremden-Blatt* (ZDB 1060742-0)

Wien: Elbemühl, 1847–1919.

[http://anno.onb.ac.at/info/fdb\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/fdb_info.htm)

11.06.1874 (Jg. 28, Nr. 159), Abend-Blatt, S. 3. Paris.

13.06.1875 (Jg. 29, Nr. 162), Morgen-Blatt, S. 4f. Ludwig Speidel.

*Grazer Volksblatt* (GND 7600145-3)

Graz: Vereinsbuchdruckerei (wechselnde Verleger), 1868–1939.

[http://anno.onb.ac.at/info/gre\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/gre_info.htm)

08.06.1875 (Jg. 8, Nr. 127), S. 3.

29.10.1875 (Jg. 8, Nr. 248), S. 4.

30.10.1875 (Jg. 8, Nr. 249), S. 4.

31.10.1875 (Jg. 8, Nr. 250), S. 4.

04.11.1875 (Jg. 8, Nr. 252), S. 3.

09.11.1875 (Jg. 8, Nr. 256), S. 1f.

07.12.1875 (Jg. 8, Nr. 280), S. 4.

10.12.1875 (Jg. 8, Nr. 282), S. 3.

14.12.1875 (Jg. 8, Nr. 285), S. 4.

15.12.1875 (Jg. 8, Nr. 286), S. 4.

*Hamburger Nachrichten* (ZDB 622736-3)

Hamburg: Hermann's Erben, 1849–1939.

<http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/newspapers/title/3000117588286>

08.01.1876 (Nr. 7), S. 8.

- 11.01.1876 (Nr. 9), S. 1f.  
 18.05.1877 (Nr. 117), S. 2. Köln.  
 23.05.1877 (Nr. 120), Abend-Ausgabe, S. 1. Köln, August Ferdinand Riccius.  
 09.08.1877 (Nr. 187), Abend-Ausgabe, S. 2. Stockholm.  
 17.08.1877 (Nr. 194), S. 8. Stockholm.

*Illustrierte Zeitung* (ZDB 715543-8)

- Leipzig/Berlin/Wien/Budapest/New York: Weber, 1843–1944.  
<https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?isbn=3891313497&db=100>  
 18.03.1876 (Nr. 1707), S. 215.  
 22.04.1876 (Nr. 1712), S. 315.  
 13.05.1876 (Nr. 1715), S. 375.

*Illustriertes Wiener Extrablatt* (ZDB 1069466-3)

- Wien, 1872–1928.  
[http://anno.onb.ac.at/info/iwe\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/iwe_info.htm)  
 08.06.1875 (Jg. 4, Nr. 157), S. 3.  
 09.06.1875 (Jg. 4, Nr. 158), S. 1.  
 10.06.1875 (Jg. 4, Nr. 159), S. 4. Ferdinand Manussi von Montesole.

*Literarischer Anzeiger*

- Wien, 1819–1822.  
<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ151657705>  
 1822 (Jg. 4, Nr. 1–3), Nr. 1/2, S. 7–10.  
 – Schluss: Nr. 3, S. 20–24.

*Karlsruher Nachrichten* (ZDB 384878-4)

- Karlsruhe: Gutsch, 1870–1894.  
 17.04.1878 (Nr. 46), S. 344.

*Kikeriki. Humoristisches Volksblatt* (ZDB 883061-7)

- Wien: Krauss, 1861–1933.  
[http://anno.onb.ac.at/info/kik\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/kik_info.htm)  
 17.06.1875 (Jg. 15, Nr. 48), S. 3.

*Kölnische Volkszeitung* (ZDB 1207761-6)

- Köln: Bachem, 1869–1887.  
 12.12.1875 (Nr. 342), S. 3. »‡«.

*Kölnische Zeitung. Mit Wirtschafts- und Handelsblatt* (ZDB 200760-5)

- Köln: Dumont Schauberg, 1802–1945.  
 24.08.1875 (Nr. 234), S. 3. Ferdinand Hiller.  
 12.12.1875 (Nr. 344), S. 3. August Guckeisen.  
 18.02.1876 (Nr. 49), S. 1. August Guckeisen.  
 22.05.1877 (Nr. 141), S. 2.  
 23.05.1877<sup>a</sup> (Nr. 142), S. 2. August Guckeisen.  
 23.05.1877<sup>b</sup> (Nr. 142), S. 2. Giuseppe Verdi.

*Königlich privilegierte Berlinische Zeitung*, auch: Vossische Zeitung (ZDB 748892-0)

- Berlin: Vossische Erben, 1785–1911.  
<https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=225102298&db=100>  
 19.04.1876 (Nr. 91), S. 2. »G. G.«.

Kreuzzeitung → *Neue Preußische Zeitung*

*Leipziger Nachrichten* (ZDB 1385582-7)

Leipzig: Reusche, 1870–1892.

11.03.1876 (Jg. 16, Nr. 71). Alfred Dörffel.

*Leipziger Tageblatt und Anzeiger* (ZDB 1286236-8)

Leipzig: Polz, 1833–1905.

09.03.1876 (Nr. 69), S. 1302.

12.03.1876<sup>a</sup> (Nr. 72), S. 1365.

12.03.1876<sup>b</sup> (Nr. 72), S. 1367. Carl Piutti.

17.03.1876 (Nr. 77), S. 1475. Carl Piutti.

*Mecklenburgische Zeitung* (ZDB 1000532-8)

Schwerin: Bärensprung, 1848–1943.

13.04.1876 (Nr. 102), S. 4.

15.04.1876 (Nr. 103), S. 4.

16.04.1876 (Nr. 104), S. 4.

23.04.1876 (Nr. 110), S. 2.

*Morgen-Post* (ZDB 1067394-5)

Wien: Massanetz, 1854–1886.

[http://anno.onb.ac.at/info/mop\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/mop_info.htm)

12.06.1875 (Jg. 25, Nr. 161), S. 4. »ahm.«.

13.06.1875 (Jg. 25, Nr. 162), S. 2f. »ahm.«.

25.09.1875 (Jg. 25, Nr. 266), S. 4.

*Münchener Nachrichten* (ZDB 1267810-7)

München: Schurich, 1874–1876.

10.12.1875 (Nr. 344), S. 4.

24.03.1876 (Nr. 84), S. 4.

*National-Zeitung* (ZDB 984287-1)

Berlin: Expedition der National-Zeitung, 1848–1938.

22.01.1876 (Jg. 29, Nr. 35), Erstes Beiblatt. Richard Ferdinand Wüerst.

09.02.1876 (Jg. 29, Nr. 65), S. 1–3. Emil Naumann.

19.04.1876 (Jg. 29, Nr. 181), Erstes Beiblatt. »A. G.«.

*Neue Freie Presse* (ZDB 972630-5 / 821385-9)

Wien: Österreichisches Journal, 1864–1939.

[http://anno.onb.ac.at/info/nfp\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/nfp_info.htm)

11.06.1874<sup>a</sup> (Nr. 3517), S. 1f.

11.06.1874<sup>b</sup> (Nr. 3517), S. 6.

22.08.1874 (Nr. 3587), S. 7.

05.06.1875 (Nr. 3870), S. 6.

07.06.1875 (Nr. 3872), S. 1.

09.06.1875<sup>a</sup> (Nr. 3874), S. 1. Ein »Freund Verdis«.

09.06.1875<sup>b</sup> (Nr. 3874), S. 5.

10.06.1875 (Nr. 3875), S. 6.

12.06.1875 (Nr. 3877), S. 6.

13.06.1875 (Nr. 3878), S. 6.



- 17.06.1875 (Nr. 3882), S. 5.  
 19.06.1875 (Nr. 3884), S. 6.  
 23.06.1875 (Nr. 3888), S. 5.  
 24.06.1875<sup>a</sup> (Nr. 3889), S. 1.  
 24.06.1875<sup>b</sup> (Nr. 3889), S. 1–3. Eduard Hanslick.  
 24.06.1875<sup>c</sup> (Nr. 3889), S. 6.  
 29.06.1875 (Nr. 3894), S. 5f. Eine »Schauspielerin«.  
 07.07.1875 (Nr. 3902), S. 4.  
 15.07.1875 (Nr. 3910), S. 5.  
 17.09.1875 (Nr. 3974), S. 2.  
 03.10.1875 (Nr. 3990), S. 7.

*Neue Preussische Zeitung*, auch: Kreuz-Zeitung (ZDB 304140-2)

Berlin: Neue Preussische Zeitung, 1848–1929.

<https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=643843695&db=100>

19.04.1876 (Nr. 91), S. 2. »§\*«.

*Neues Berliner Tageblatt* (ZDB 1139122-4)

Berlin, 1875–1877.

21.04.1876 (Nr. 93), S. 3. Wilhelm Lackowitz.

*Neues Fremden-Blatt* (ZDB 2699432-X)

Wien: Gistel & Comp., 1865–1876.

[http://anno.onb.ac.at/info/nfb\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/nfb_info.htm)

12.06.1875 (Jg. 11, Nr. 161), S. 4f. [h—].<sup>946</sup>

13.06.1875 (Jg. 11, Nr. 162), S. 1–4. »h—«.

*Neues Wiener Tagblatt* (ZDB 821335-5)

Wien: Ostmärk. Zeitungsverl.-Ges., 1867–1945.

[http://anno.onb.ac.at/info/nwg\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/nwg_info.htm)

05.06.1875 (Nr. 154), S. 5.

06.06.1875 (Nr. 155), S. 1f.

07.06.1875 (Nr. 156), Abend-Ausgabe, S. 3.

12.06.1875 (Nr. 161), S. 1f. Wilhelm Frey.

*Neueste Nachrichten* (ZDB 1406403-0)

München: Knorr, 1875–1881.

26.03.1876 (Nr. 86/87), S. 2f.

*Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (ZDB 125912-X)

Berlin: Norddeutsche Buchdruckerei und Verlags-Anstalt, 1861–1918.

19.04.1876 (Nr. 91), S. 2. »—n.«.

*Pilsner Fremdenblatt*

Pilsen: Port, 1874–1876.

[http://anno.onb.ac.at/info/pfb\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/pfb_info.htm)

30.04.1876 (Probe-Nummer), S. 7.

946) Aus dem Artikel vom 13.06. in derselben Zeitung geht hervor, dass der Artikel vom 12.06. vom selben Autor verfasst worden ist (»[das Werk] über welches wir uns schon gestern lobendst geäußert«).

*Prager Abendblatt* (ZDB 1189680-2)

Prag: Statthaltereie, 1867–1918.

[http://anno.onb.ac.at/info/pab\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/pab_info.htm)

25.01.1876 (Nr. 19), S. 2.

26.01.1876 (Nr. 20), S. 3.

27.01.1876 (Nr. 21), S. 3.

28.01.1876 (Nr. 22), S. 3.

29.01.1876 (Nr. 23), S. 2.

31.01.1876 (Nr. 24), S. 3.

15.02.1876 (Nr. 36), S. 3.

07.03.1876<sup>a</sup> (Nr. 54), S. 3.

07.03.1876<sup>b</sup> (Nr. 54), S. 3.

*Preussischer Volksfreund* (ZDB 1000212-1)

Königsberg: Schultz, 1799–1924.

*Rheinischer Kurier* (ZDB 1474980-4)

Wiesbaden: Scholz, 1870–1871 nachgewiesen.

24.02.1876 (Nr. 76).

*Salzburger Chronik* (ZDB 1055668-0)

Salzburg: Pustet, 1873–1938.

[http://anno.onb.ac.at/info/sch\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/sch_info.htm)

25.04.1876 (Jg. 12, Nr. 49), S. 2.

02.05.1876 (Jg. 12, Nr. 52), S. 2.

*Salzburger Volksblatt. Organ des Fortschrittes für alle Stände* (ZDB 1054475-6)

Salzburg: Keil'sche Buchdruckerei, 1871–1942.

[http://anno.onb.ac.at/info/svb\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/svb_info.htm)

10.02.1876 (Jg. 6, Nr. 17), S. 2.

14.03.1876 (Jg. 6, Nr. 31), S. 3.

30.03.1876 (Jg. 6, Nr. 38), S. 2f.

13.04.1876 (Jg. 6, Nr. 44), S. 2.

18.04.1876 (Jg. 6, Nr. 46), S. 2.

25.04.1876<sup>a</sup> (Jg. 6, Nr. 49), S. 1f. »emr.«.

25.04.1876<sup>b</sup> (Jg. 6, Nr. 49), S. 2f.

25.04.1876<sup>c</sup> (Jg. 6, Nr. 49), S. 4.

02.05.1876 (Jg. 6, Nr. 52), S. 2.

*Schlesische Volkszeitung. Breslauer Hausblätter* (ZDB 606447-4)

Breslau: Aderholz, 1871–1944.

*St. Galler-Zeitung* (ZDB 1447963-1)

St. Gallen: Kälin, 1851–1881.

<http://newspaper.archives.rero.ch/>

11.04.1878 (Nr. 86), S. 344.

13.04.1878 (Nr. 88), S. 351. »W.«.

15.04.1878 (Nr. 89), S. 355.

*Tagesbote aus Mähren und Schlesien* (ZDB 821185-1)

Brünn, 1873–1921.

- 20.11.1875 (Jg. 25, Nr. 266), S. 3.  
 21.11.1875 (Jg. 25, Nr. 267), S. 5.  
 23.11.1875 (Jg. 25, Nr. 268), S. 3.  
 27.11.1875 (Jg. 25, Nr. 272), S. 3.  
 30.11.1875 (Jg. 25, Nr. 274), S. 3.  
 11.12.1875 (Jg. 25, Nr. 183), S. 4.  
 21.12.1875 (Jg. 25, Nr. 291), S. 3.  
 30.12.1875 (Jg. 25, Nr. 298), S. 2. »C. W.«  
 01.01.1876 (Jg. 26, Nr. 1), S. 3.  
 04.01.1876 (Jg. 26, Nr. 2), S. 3f.  
 05.01.1876 (Jg. 26, Nr. 3), S. 4.  
 14.01.1876<sup>a</sup> (Jg. 26, Nr. 10), S. 2.  
 14.01.1876<sup>b</sup> (Jg. 26, Nr. 10), S. 4.  
 15.01.1876 (Jg. 26, Nr. 11), S. 3.  
 16.01.1876 (Jg. 26, Nr. 12), S. 3.  
 19.01.1876 (Jg. 26, Nr. 14), S. 3.  
 20.04.1876 (Jg. 26, Nr. 90), S. 2.  
 21.04.1876 (Jg. 26, Nr. 92), S. 3.

*Über Land und Meer. Deutsche illustrierte Zeitung* (ZDB 512953-9)

Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1858–1922.

- [18. Juli] 1875 (Jg. 34, Nr. 42), S. 831 = *Neue Freie Presse*, 13.06.  
 [25. Juli] 1875 (Jg. 34, Nr. 43), S. 851.  
 [10. Oktober] 1875 (Jg. 35, Nr. 2), S. 27.

Vossische Zeitung → *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung**Westpreussisches Volksblatt* (ZDB 1156529-9)

Danzig: Westpreußischer Verlag, 1873–1920.

*Wiener Abendpost*, Beilage zur → *Wiener Zeitung*

Wien: Wiener Zeitung, 1863–1921.

*Wiener Salonblatt* (ZDB 1271939-0)

Wien: Engel, 1870–1938.

[http://anno.onb.ac.at/info/wsb\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/wsb_info.htm)

- 12.06.1875 (Jg. 6, Nr. 24), S. 8f. »J. K.«  
 19.06.1875 (Jg. 6, Nr. 25), S. 8f. »J. K.«  
 26.06.1875 (Jg. 6, Nr. 26), S. 9f. »J. K.«

*Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* (ZDB 2799656-6)

Wien: Biel, 1863–1867.

[http://anno.onb.ac.at/info/wsz\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/wsz_info.htm)

- 13.06.1875 (Jg. 13, Nr. 51), S. 2–4. Johann Georg Wörz.

*Wiener Zeitung*, mit Beilage: *Wiener Abendpost* (ZDB 43058-4)

Wien: Wiener Zeitung, 1780–1799; 1848–1920.

[http://anno.onb.ac.at/info/wrz\\_info.htm](http://anno.onb.ac.at/info/wrz_info.htm)

- 30.04.1874 (Nr. 98), *Abendpost*, S. 779.

- 26.05.1874 (Nr. 118), *Abendpost*, S. 938.  
 28.05.1874 (Nr. 120), *Abendpost*, S. 955.  
 02.06.1874 (Nr. 124), *Abendpost*, S. 987.  
 11.06.1874 (Nr. 131), *Abendpost*, S. 1142 = *Neue Freie Presse*, 11.06.  
 18.06.1874 (Nr. 137), *Abendpost*, S. 1193.  
 11.06.1875 (Nr. 131), *Abendpost*, S. 6.<sup>947</sup>  
 12.06.1875 (Nr. 132), *Abendpost*, S. 3f. August Wilhelm Ambros.  
 14.07.1875 (Nr. 158), *Abendpost*, S. 2f.  
 22.09.1875 (Nr. 217), *Abendpost*, S. 2.  
 30.09.1875 (Nr. 224), *Abendpost*, S. 2.  
 31.10.1875 (Nr. 251), S. 378.  
 02.11.1875 (Nr. 251), *Abendpost*, S. 3. August Wilhelm Ambros.<sup>948</sup>  
 05.11.1875 (Nr. 254), S. 430.

*Zwischenact-Zeitung. Theater-, Concert- und Geschäfts-Anzeiger* (ZDB 2106593-7)

- Hamburg, 1863–1903.  
 08.01.1876 (Jg. 14, Nr. 4450).  
 09.01.1876 (Jg. 14, Nr. 4451).  
 11.01.1876 (Jg. 14, Nr. 4453).  
 12.01.1876 (Jg. 14, Nr. 4454).  
 13.01.1876 (Jg. 14, Nr. 4455).  
 14.01.1876 (Jg. 14, Nr. 4456).  
 15.01.1876 (Jg. 14, Nr. 4457).  
 18.01.1876 (Jg. 14, Nr. 4460).  
 19.01.1876 (Jg. 14, Nr. 4461).  
 23.01.1876 (Jg. 14, Nr. 4465).  
 30.01.1876 (Jg. 14, Nr. 4472).  
 02.02.1876 (Jg. 14, Nr. 4475).  
 05.03.1876 (Jg. 14, Nr. 4507).  
 11.04.1876 (Jg. 14, Nr. 4543).  
 12.04.1876 (Jg. 14, Nr. 4544).  
 14.04.1876 (Jg. 14, Nr. 4546).

### 11.1.3 Periodika in anderen Sprachen

*Gazzetta musicale di Milano* (ZDB 972523-4)

- Mailand: Ricordi, 1842–1902.  
<http://cirpem.lacasadellamusica.it>  
 07.06.1874 (Jg. 29, Nr. 23), S. 184–186.  
 21.06.1874 (Jg. 29, Nr. 25), S. 205.

*Il mondo artistico*

- Mailand, 1867–1914.  
<http://cirpem.lacasadellamusica.it>  
 11.06.1874 (Jg. 8, Nr. 23/24), S. 9.

947) Ab 1875 ist die *Wiener Abendpost* ausgabenweise paginiert und reiht sich nicht mehr wie zuvor in die durchlaufende Seitenzählung der *Wiener Zeitung* ein.

948) Die *Abendpost* mit der Nr. 251 erschien feiertagsbedingt zwei Tage später.

*Il Trovatore*

Mailand (zuvor: Turin): Radaelli, 1854–1913.

31.05.1874 (Jg. 21, Nr. 22), S. 5.

07.06.1874 (Jg. 21, Nr. 23), S. 5.

*Journal des débats politiques et littéraires* (ZDB 125688-9)

Paris, 1814–1944.

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39294634r>

14.06.1874, S. 1f. Ernest Reyer.

*Le Monde Illustré* (ZDB 206524-1)

Paris, 1857–1932; 1932–1948.

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32818319d>

13.06.1874 (Jg. 18, Nr. 896), S. 365.

20.06.1874 (Jg. 18, Nr. 897), S. 381.

*L'Illustrazione popolare*

Mailand: Fratelli Treves, 1869–1882.

<https://catalog.hathitrust.org/Record/008891314>

13.07.1873 (Nr. 11), S. 168f.

*Nuova Illustrazione Universale* (ab 1875: *L'Illustrazione Italiana*)

Mailand, 1874–1962.

14.06.1874<sup>a</sup> (Jg. 1, Bd. 2, Nr. 29), S. 20.

14.06.1874<sup>b</sup> (Jg. 1, Bd. 2, Nr. 29), S. 21.

*Revista Illustrada*

Rio de Janeiro: Hildebrandt, 1876–1898.

<http://memoria.bn.br/DOCREADER/332747>

29.01.1876 (Jg. 1, Nr. 5), S. 4f.

*Revue des deux mondes* (ZDB 205313-5)

Paris, 1829–1944.

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32858360p>

15.06.1874 (Jg. 44, Nr. 3), S. 941–955. Henri Blaze.

01.05.1875 (Jg. 45, Nr. 9), S. 223–228. Henri Blaze.

*The New York Times* (ZDB 126276-2)

New York, seit 1857.

<http://www.nytimes.com/ref/membercenter/nytarchive.html>

23.10.1874.

26.10.1874.

18.11.1874.

*The Times* (ZDB 126280-4)

London, seit 1788.

13.05.1875.

24.05.1875.

### 11.1.4 Zeitungstexte aus der neuesten Zeit

#### *Der Tagespiegel*

05.09.2001 (Nr. 17519), S. 11. »tabu«: Verdi-Requiem bei DaimlerChrysler.

12.09.2001 (Nr. 17526), S. 11. »F. H.«: Musikalische Trauerfeier.

#### *Die Welt*

13.09.2001 (Jg. 51, Nr. 214), S. 42. Hans-Jörg von Jena: Junge Musiker führten Verdis Requiem im Daimler Chrysler Atrium auf.

#### *Frankfurter Allgemeine Zeitung*

13.09.2001 (Nr. 213), S. BS6. Christiane Tewinkel: Zurück zur Musik selbst. Verdi's »Requiem« im DaimlerChrysler Atrium.

#### *Il Corriere della Sera*

15.09.2001, S. 6. Alessio Altichieri: Da Londra a Parigi, da Belfast a Mosca in 800 milioni uniti »control il male«.

#### *La Repubblica*

20.09.2001. Mailand, Luigi di Fronzo: Cantelli un Requiem per gli Usa.

#### *Stuttgarter Nachrichten*

13.09.2001. Hartmut Regitz: Die Völker stehen zusammen.

## 11.2 Theaterchroniken

#### BARTELS 1908

Adolf Bartels: *Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817–1907. Festschrift zur Einweihung des neuen Hoftheater-Gebäudes 11. Januar 1908*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1908.

#### BING 1892

Anton Bing: *Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters von dessen Selbstständigkeit (1792) bis zur Gegenwart*. 2 Bände. Frankfurt am Main: Verlag der Wochen-Rundschau, 1892.

[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_jSdqAAAIAAJ](https://archive.org/details/bub_gb_jSdqAAAIAAJ)

#### CHEVALLEY 1927

Heinrich Chevalley: *Hundert Jahre Hamburger Stadt-Theater*. Hamburg: Broschek & Co., 1927.

#### COBURG-GOTHA 1877

*Das Herzogl[ich]. S[ächsische]. Hoftheater zu Coburg-Gotha. Am 1. Juni 1877, dem Tag des 50jährigen Bestehens*. Coburg: Dietz, 1877.

urn:nbn:de:hbz:6-85659521010

#### COSSMAR/HOMANN 1875

*Almanach und Adreßbuch des großherzoglichen Hoftheaters*, Jg. 25–29 (1874–1878), hrsg. von Karoline Coßmar und Ferdinand Homann. Karlsruhe: Müller, 1875–1879.

urn:nbn:de:bsz:31-35439

## DOMMERSHAUSEN 1887

C[hristian] Dommershausen: *Das Stadttheater in Coblenz*. Koblenz: Groos, 1887.  
[urn:nbn:de:0128-1-13146](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0128-1-13146)

## DÜSSELDORFER THEATERZETTEL

*Düsseldorfer Theaterzettel*. Düsseldorf: Universitäts- und Landesbibliothek, 2012f.  
<http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/theaterzettel>

## EBART 1927

Paul von Ebart: *Hundert Jahre Coburgische Theatergeschichte*. Coburg: Roßteutscher, 1927.

## GENÉE 1886

Rudolph Genée: *Hundert Jahre des Königlichen Schauspiels in Berlin 1786–1886*. Berlin: Hofmann & Comp., 1886.  
<https://archive.org/details/hundertjahredes00gengooog>

## GRANDAUR 1878

Franz Grandaur: *Chronik des Königlichen Hof- und National-Theaters in München*. München: Theodor Ackermann, 1878.  
<https://archive.org/details/chronikdesknigl00grangoog>

## HACK 2006

Elke Hack: *Staatstheater Wiesbaden. Akten und Druckschriften 1810–1996 (= Repertorien des Hessischen Hauptstaatsarchivs, Bestand 428)*. Wiesbaden: Hessisches Hauptstaatsarchiv, 2006.  
<http://www.hadis.hessen.de/hadis-elink/HHStAW/428/Findbuch.pdf>

## HARDER 1889

Wilhelm Harder: *Das Karlsruher Hoftheater. Mit einem Anhang: Die Karlsruher Oper*. Karlsruhe: Braun, 1889.  
[urn:nbn:de:bsz:31-16567](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-16567)

## HARTMANN 1905

Fritz Hartmann: *Sechs Bücher Braunschweiger Theater-Geschichte*. Wolfenbüttel: Zwißler, 1905.  
<https://archive.org/details/sechsbcherbraun00hartgoog>

## HIRSCHBERG 1910

Herbert Hirschberg: *Geschichte der Herzoglichen Hoftheater zu Coburg und Gotha*. Berlin: Vita, 1910.  
[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00067978-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00067978-2)

## KOHUT 1888

Adolph Kohut: *Das Dresdner Hoftheater in Der Gegenwart*. Dresden/Leipzig: Pierson, 1888.  
<https://archive.org/details/dasdresdnerhofth00kohu>

## KRAUSS 1908

Rudolf Krauß: *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 1908.  
<https://archive.org/details/dasstuttgarterh00krau>

## MÜLLER 1887

Georg Hermann Müller: *Das Stadttheater zu Leipzig 1862–1887*. Berlin: Duncker & Humblot, 1887.  
<https://archive.org/details/dasstadttheater00mlgoog>

## ORATORIENCHOR ST. GALLEN

*Chronik der Palmsonntagskonzerte seit 1854.* Oratorienchor St. Gallen (online).

<https://frama.link/oratorienchor-st-gallen-chronik>

## PETH 1879

Jakob Peth: *Geschichte des Theaters und der Musik zu Mainz*. Mainz: Prickarts, 1879.

<https://archive.org/details/geschichtedesthe00pethuoft>

## PHILHARMONISCHER CHOR BONN

*Konzerte des Städtischen Gesangvereins / Philharmonischen Chores der Stadt Bonn (gegr. Nov. 1852) und einer seiner Vorgänger.* Philharmonischer Chor der Stadt Bonn e. V. (online).

<https://frama.link/philharmonischer-chor-bonn-chronik>

## PHILIPP 1881

*Hamburger Theater-Dekameron*, hrsg. von Adolf Philipp. Hamburg: Rademacher, 1881 (2. Auflage).

<https://archive.org/details/hamburgertheate00philgoog>

## PICHLER 1879

Anton Pichler: *Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim*. Mannheim: Bensheimer, 1879.

<https://archive.org/details/chronikdesgross00pichgoog>

## PRZISTAUPINSKY 1919

*50 Jahre Wiener Operntheater 1869-1919*, hrsg. von Alois Przystaupinsky. Wien: Selbstverlag, 1919.

## REISS 1939

Józef Reiss: *Almanach Muzyczny Krakowa 1780–1914. Tom II (= Biblioteka Krakowska 103)*. Krakow: Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, 1939.

## RILLE 1885

Albert Rille: *Die Geschichte des Brünner Stadt-Theaters 1734–1884*. Brunn: Burkart, 1885.

<https://archive.org/details/diegeschichtedes00rilluoft>

## RUB 1894

Otto Rub: *Die dramatische Kunst in Danzig von 1615–1893*. Danzig: Bertling, 1894.

<https://archive.org/details/diedramatischek00rubgoog>

## SALZBURGER LIEDERTAFEL

*Die Konzerte der Salzburger Liedertafel von 1846–2006*. Salzburger Liedertafel (online).

<https://frama.link/salzbürger-liedertafel-1846-2006>

## SCHMIDT 1902

Christian Heinrich Schmidt: *Chronologie des deutschen Theaters (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 1)*. Berlin: Verlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1902.

<https://archive.org/details/christianheinri00schmgoog>

## SCHNUR-PEPŁOWSKI 1889

Stanisław Schnur-Peplowski: *Teatr Polski We Lwowie 1780–1881*. Lwów: Gubrynowicz & Schmidt, 1889.

[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_3AcEAAAAYAAJ](https://archive.org/details/bub_gb_3AcEAAAAYAAJ)



## SIEBENFREUND 1917

Kurt Siebenfreund: *Hundert Jahre Danziger Singakademie 1818–1917*. Danzig: Burau, 1917.  
<http://fbc.pionier.net.pl/id/oai:pub.gda.pl:31191>

## SITTENFELD 1909

Ludwig Sittenfeld: *Geschichte des Breslauer Theaters von 1841 bis 1900*. Breslau: Preuß & Jünger, 1909.  
<https://archive.org/details/geschichtedesbre00sittuoft>

## STIEHL 1902

C[arl] Stiehl: *Geschichte Des Theaters in Lübeck*. Lübeck: Gebrüder Borchers, 1902.  
[urn:nbn:de:hbz:6-85659520896](https://nbn:de:hbz:6-85659520896)

## UHDE 1879

Hermann Uhde: *Das Stadttheater in Hamburg 1827–1877*. Stuttgart: Cotta, 1879.  
<https://archive.org/details/dasstadttheateri00uhdeuoft>

## WALTER 1898

Friedrich Walter: *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe (= Forschungen zur Geschichte Mannbeims und der Pfalz 1)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898.  
<https://archive.org/details/geschichtedesthe00walt>

## WEDDINGEN 1894

Otto Weddingen: *Geschichte des Königlichen Theaters in Wiesbaden*. Wiesbaden: Schnegelberger & Cie., 1894.  
[urn:nbn:de:hbz:6-85659520936](https://nbn:de:hbz:6-85659520936)

## WEDDINGEN 1904/1906

Otto Weddingen: *Geschichte der Theater Deutschlands* (2 Bände). Berlin: Frensdorff, 1904/1906.  
<https://archive.org/details/theaterdeutsch01wedd>

## WEIMARER THEATERZETTEL

*Theater und Musik in Weimar 1754–1969. Theaterzettel und Online-Spielplan des Hoftheaters und Deutschen Nationaltheaters Weimar*. Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, 2009–2014 (online).  
<http://www.urmel-dl.de/Projekte/TheaterzettelWeimar>

## WELTNER 1894

*Das kaiserlich-königliche Hof-Operntheater in Wien. Statistischer Rückblick auf Personal-Verhältnisse und die künstlerische Thätigkeit während des Zeitraumes vom 25. Mai 1869 bis 30. April 1894*, hrsg. von Albert Josef Weltner. Wien: Künast, 1894.  
<https://archive.org/details/daskaiserlichkn00grafgoog>

## WUNDER 1919

Franz Wunder: *Der Singschanz Heilbronn 1818–1918. Ein Rückblick auf das erste Jahrhundert seines Bestehens*. Heilbronn: Baier & Schneider, 1919.

## 11.3 Briefe, Tagebücher und Autobiografika

BÜLOW 1904

Hans von Bülow: *Briefe. V. Band* (= *Briefe und Schriften* VI), hrsg. von Marie von Bülow. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.  
<https://archive.org/details/briefeundschrifl3blgoog>

BÜLOW 1908

Hans von Bülow: *Briefe. VII. Band* (= *Briefe und Schriften* VIII), hrsg. von Marie von Bülow. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908.  
<https://archive.org/details/briefeundschrift08bl>

BÜLOW 1896

Hans von Bülow: *Ausgewählte Schriften. 1850–1892* (= *Briefe und Schriften* III), hrsg. von Marie von Bülow. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1896.  
[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_OHTXldRzCr4C](https://archive.org/details/bub_gb_OHTXldRzCr4C)

HILLER 1964

*Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Band III (1870–1875)* (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 56, Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers), hrsg. von Reinhold Sietz. Köln: Volk, 1964.

LEHMANN 1913

Lilli Lehmann: *Mein Weg*. Leipzig: Hirzel, 1913.  
<https://archive.org/details/meinweg00lehm>

MARCHESI 1877

Mathilde Marchesi: *Erinnerungen aus meinem Leben*. Wien: Carl Gerolds Sohn, 1877.

STEINER 1898

A[dolf] Steiner: *Johannes Brahms*, in: *Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich*. Zürich: Zürcher und Furrer, 1898; S. 22–24.

VERDI 1913

*I Copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo. Mailand, 1913.  
<https://archive.org/details/icopialettere00verd>

VERDI 1935

*Carteggi Verdiani. Volume II*, a cura di Alessandro Luzio (= *Studi e documenti* 4). Roma: Reale Accademia d'Italia, 1935.

WBV

Wener Breig, Martin Dürrer und Andreas Mielke: *Wagner-Briefe-Verzeichnis*. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel, 1998.

WAGNER 1996

Cosima Wagner: *Die Tagebücher. Band I: 1869–1877*. Editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München/Zürich: Piper, 1996 (2. Auflage).

WIDMANN 1898

Joseph Viktor Widmann: *Johannes Brahms in Erinnerungen*. Berlin: Paetel 1898.  
<https://archive.org/details/johannesbrahmsi00widmgoog>

## 11.4 Schriften und Handbücher

ANDREE 1887

Richard Andree: *Andrees Allgemeiner Handatlas*. Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing, 1887 (2. Auflage).

BAEDEKER 1876A

Karl Baedeker: *Mittel- und Norddeutschland. Handbuch für Reisende*. Leipzig: Baedeker, 1876 (17. Auflage).

BAEDEKER 1876B

Karl Baedeker: *Süd-Deutschland und Österreich. Handbuch für Reisende*. Leipzig: Baedeker, 1876 (17. Auflage).

BRENDEL 1852

Franz Brendel: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850*. Leipzig: Matthes, 1852.

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598322-3

CONDIVI 1874

Ascanio Condivi: *Das Leben des Michelangelo Buonarroti* (= *Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance VI*), übersetzt von Rudolph Valdek, hrsg. von Rudolf Eitelberger von Edelberg. Wien: Braumüller, 1874.

GLEICH 1863

Ferdinand Gleich: *Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst. Erstes Bändchen*. Leipzig: Merseburger, 1863.

HOFFMANN 1814

»Ungenannt« [Ernst Theodor Amadeus Hoffmann]: Alte und neue Kirchenmusik, in: AmZ, 31.08.1814 (Jg. 16, Nr. 35), Sp. 577–584; 07.09.1814 (Jg. 16, Nr. 36), Sp. 593–603; 14.09.1814 (Jg. 16, Nr. 37), Sp. 611–619.

[https://archive.org/stream/bub\\_gb\\_rdwqAAAAYAAJ#page/n321/mode/lup](https://archive.org/stream/bub_gb_rdwqAAAAYAAJ#page/n321/mode/lup)

JAHN 1859

Otto Jahn: *W. A. Mozart. 4. Theil*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1859.

KÖSTLIN 1875

Heinrich Adolf Köstlin: *Geschichte der Musik im Umriss für die Gebildeten aller Stände*. Tübingen: Laupp, 1875.

MEYERS 1885–1892

*Meyers Konversations-Lexikon*. Leipzig/Wien: Bibliographisches Institut, 1885–1892 (4. Auflage).

<http://www.retrobibliothek.de/retrobib/stoebbern.html?werkid=100149>

MEYERS 1905–1909

*Meyers Großes Konversations-Lexikon*. Leipzig/Wien: Bibliographisches Institut, 1905–1909 (neuer Abdruck der 6. Auflage).

<http://www.zeno.org/Meyers-1905>

NAUMANN 1885

Emil Naumann: *Illustrierte Musikgeschichte*. Berlin/Stuttgart, 1885.

PIERER 1857–1865

*Pierer's Universal-Lexikon* (19 Bände). Altenburg: Pierer, 1857–1865 (4. Auflage).

<http://www.zeno.org/Pierer-1857>

SULZER 1771/1774

Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 Teile. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1771/1774.

<http://www.zeno.org/nid/20011442255>

THIBAUT 1825

Anton Friedrich Justus Thibaut: *Ueber Reinheit der Tonkunst*. Heidelberg: Mohr, 1825.

urn:nbn:de:bsz:16-diglit-198502 (UB Heidelberg)

THIBAUT 1826

Anton Friedrich Justus Thibaut: *Ueber Reinheit der Tonkunst. Zweyte, vermehrte Ausgabe*. Heidelberg: Mohr, 1826.

[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_3LjyTj5mEPAC](https://archive.org/details/bub_gb_3LjyTj5mEPAC)

VISCHER 1857

Friedrich Theodor Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen. Dritter Theil: Die Kunstlehre. Zweiter Abschnitt: Die Künste. Viertes Heft: Die Musik*. Stuttgart: Macken, 1857.

urn:nbn:de:kobv:b4-200905196615 (Deutsches Textarchiv)

## 11.5 Konzertführer, Programmhefte und Textbücher

ABBIATI 1974

Franco Abbiati: *Un requiem per il »Santo«*. Verona: Arena di Verona, 1974.

FAVA/BORRI 1874

Giuseppe Verdi: *Messa da requiem. Testo. Traduzione italiana*. Versi del Comm. Angelo Fava – Prosa del Sac. Claudio Borri. Mailand: Ricordi, 1874.

<http://archive.org/details/messadarequiemte00verd>

GAVAZZENI 2008

*Giuseppe Verdi. Messa da Requiem*, a cura di Giovanni Gavazzeni. Bologna: Pendragon, 2008.

GERNSHEIM 1896

Friedrich Gernsheim: *G. Verdi, Messa da Requiem* (= *Der Musikführer* 55). Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1896.

HILLER 1877

[Ferdinand Hiller]: *54. Niederrheinisches Musikfest gefeiert zu Köln am 20., 21. und 22. Mai 1877 unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Dr. Ferdinand Hiller und der gefälligen Mitwirkung des Meisters Giuseppe Verdi*. Historisches Archiv der Stadt Köln (HASTK), Eq 360.

## KRETSCHMAR 1888

Hermann Kretschmar: *G. Verdi. Requiem*, in: *Führer durch den Concertsaal. II. Abtheilung, Erster Theil*. Leipzig: Liebeskind, 1888; S. 252–256.  
<https://archive.org/details/fhrerdurchdencon02kret>

## PUTTMANN 1910

Max Puttmann: *Requiem von Giuseppe Verdi. Kleiner Konzertführer*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910.

## ROEDER 1875

*Verdis Requiem. Deutscher und lateinischer Text*, Uebersetzung von Martin Roeder. Mailand u. a.: Ricordi, 1875.

## 11.6 Notenausgaben

## AGNUS DEI/LISZT

Franz Liszt: *Agnus Dei aus dem Requiem von G. Verdi. Transcription für Orgel oder Harmonium oder Pianoforte*. Berlin/Posen: Bote & Bock.

## AIDA

Giuseppe Verdi: *Aida. Opera in quattro atti*. Partitura. Nuova edizione riveduta e corretta. Milano: Ricordi, 1958.

## DIE AFRIKANERIN

Giacomo Meyerbeer: *Die Afrikanerin. Oper in 5 Akten von Eugène Scribe*. Klavierauszug. Berlin/Wiesbaden: Bote & Bock.

## DIE ZAUBERFLÖTE

Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Zauberflöte* (= *Neue Mozart-Ausgabe* II/5/19), KV 620/21.

## GRADUALE ROMANUM

*Supplementum ad Graduale Romanum, completens Missam Defunctorum*. Tolosæ [Toulouse]: Guillemette, 1727.  
<https://archive.org/details/missaleromanvmex00cath>

## GRANDE MESSE DES MORTS

Hector Berlioz: *Grosse Todtenmesse / Grande Messe des Morts / Great Death-Mass*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900.

## LA MUETTE DE PORTICI

Daniel François Esprit Auber: *La muette de Portici. Opéra en 5 actes*. Paris: Troupenas.  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42579930n>

## LE PROPHÈTE

Giacomo Meyerbeer: *Le Prophète. Opéra en cinq actes*, 4 Bände. München: Ricordi, 2011.

## LOHENGRIN

Richard Wagner: *Lohengrin. Romantische Oper in drei Akten*, 3 Bände (= *Sämtliche Werke* 7). Mainz: Schott, 2000.

## MESSA DA REQUIEM/LEBEAU 1875

Alfredo Lebeau: *Messa da requiem di G. Verdi. Riduzione per canto con accompagnamento d'Organo od Harmonium*. Mailand: Ricordi, 1875.

## MESSA DA REQUIEM/SALADINO 1874

Giuseppe Verdi: *Messa da requiem. Per l'anniversario della morte di Alessandro Manzoni*.  
Riduzione per Canto e Pianoforte di Michele Saladino. Mailand u. a.: Ricordi, [1874].

## MESSA DA REQUIEM/SALADINO 1875

Giuseppe Verdi: *Requiem (Tottenmesse) fuer Soli, Chor und Orchester*. Clavierauszug mit Text  
von Michele Saladino. Deutsche Übertragung von Martin Roeder. Mailand u. a.: Ricordi,  
[1875].

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11140672-6 (MDZ)

## MESSA DA REQUIEM 1990

Giuseppe Verdi: *Messa da Requiem* (= *The works of Giuseppe Verdi* III,1). Chicago/London:  
The University of Chicago Press; Milano: Ricordi, 1990.

## REQUIEM (CHERUBINI)

Luigi Cherubini: *Requiem*. Leipzig: Peters [ca. 1870].

## REQUIEM (MOZART/SÜSSMAYR)

Wolfgang Amadeus Mozart und Franz Xaver Süßmayr: *Requiem* (= *Neue Mozart-  
Ausgabe* I/1 Abt. 2/2), KV 626.

## 11.7 Abbildungen

- 1 Manifestazioni patriottiche col nome di V.E.R.D.I. (um 1900). Milano, Castello Sforzesco: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. Postkarte: Unbekannter Künstler. Digitalisat: Wikimedia.
- 2 Funerali di Manzoni, in: *L'Illustrazione popolare*, 13.07.1873 (Nr. 11), S. 168f.
- 3 In occasione della Messa Funebre del M. G. Verdi ad A. Manzoni, 1874. Milano, Museo teatrale alla Scala. Lithographie: Unbekannter Künstler. Rechte: Archivio del Museo teatrale alla Scala e Biblioteca Livia Simoni.
- 4 MESSA DA REQUIEM/SALADINO 1874, S. 43. Digitalisat: Wikimedia.
- 5, 6, 12 Grafiken erzeugt mit *Google Charts API*.
- 7–11 Grafiken erzeugt mit *OpenLayers*. Historische Karten: »Central Europe 1875«, aus: *Mitchell's New Intermediate Geography* (7–10) und »Konfessionsgebiete von Mitteleuropa 1881«, aus: *Andrees Allgemeiner Handatlas* (11). Projektion erzeugt mit *MapWarper*.
- 13 Milano: Piazza San Marco, Chiesa di San Marco e Naviglio (um 1871). Milano, Castello Sforzesco: Collezione Lamberto Vitali, L.V. 915. Fotografie: Felice Crespi, 13×18cm.
- 14 La Messa di Verdi, in: *Il Trovatore* (Mailand), 31.05.1874 (Jg. 21, Nr. 22), S. 5. Zeichnung: »Teja« (= Casimiro Tèja, 1830–1897).
- 15 Il Barone Hans ... Wurst, in: *Il Trovatore* (Mailand), 07.06.1874 (Jg. 21, Nr. 23), S. 5. Zeichnung: »Pilotell« (= Georges Pilotelle, 1845–1918).
- 16 Giuseppe Verdi, in: *Der Flob* (Wien), 13.06.1875 (Jg. 7, Nr. 24), S. 1. Digitalisat: ANNO.
- 17 Exécution de la messe du »Requiem« de Verdi dans l'église San Marco à l'occasion de l'universaire de la mort de Manzoni, in: *Le Monde Illustré* (Paris), 13.06.1874 (Jg. 18, Nr. 896), S. 365. Nach einer Skizze von [Oswald] Snevel. Rechte: BnF.
- 18 La prima esecuzione della messa di Verdi nella chiesa di S. Marco, in: *Nuova Illustrazione Universale* (Mailand), 14.06.1874 (Jg. 1, Bd. 2, Nr. 29), S. 20. Zeichnung: Giovanni Pessina (1836–1904), Stich: Centenari, 35×25cm. Rechte: Biblioteca di archeologia e storia dell'arte.
- 19 La messa di Verdi sul palcoscenico della Scala, in: *Nuova Illustrazione Universale* (Mailand), 14.06.1874 (Jg. 1, Bd. 2, Nr. 29), S. 21. Zeichnung: Osvaldo Tofani (1840–1915), Stich: Baldi, 26×35cm. Rechte: Biblioteca di archeologia e storia dell'arte.
- 20 La messe de Verdi a l'Opéra-Comique, in: *Le Monde Illustré* (Paris), 20.06.1874 (Jg. 18, Nr. 897), S. 381. Zeichnung: Edmont Morin (1824–1882). Rechte: BnF.
- 21 Musikalische Verwirrungen, in: *Kikeriki* (Wien), 17.06.1875 (Jg. 15, Nr. 48), S. 3. Digitalisat: ANNO.
- 22 MESSA DA REQUIEM/SALADINO 1874 und 1875, Titelblätter. Digitalisat: Wikimedia/BSB.
- 23 *Giudizio Universale*, 1536–1541. Vatikan: Cappella Sistina. Fresko: Michelangelo Buonarroti, 1370×1200cm. Digitalisat: Wikimedia.





## 12. Literatur

ABBIATI 1959

Franco Abbiati: *Giuseppe Verdi. Volume terzo*. Milano: Ricordi, 1959.

ADAMSKI-STÖRMER 1991

Ursula Adamski-Störmer: *Requiem aeternam. Tod und Trauer im Spiegel einer musikalischen Gattung* (= *Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft* 66). Frankfurt am Main u. a.: Lang, 1991.

ALTENBURG 1994

Detlef Altenburg: Thibauts Idee der »Reinheit der Tonkunst«, in: *Studien zur Kirchenmusik im 19. Jahrhundert* (= *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 32), hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling. Tutzing: Schneider, 1994; S. 35–47.

ANGERMANN 1997

Klaus Angermann: Verdis szenisches Orchester, in: *Verdi-Theater*, hrsg. von Udo Bermbach. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1997; S. 105–116.

BARTELMUS 2012

Rüdiger Bartelmus: *Theologische Klangrede – Musikalische Resonanzen auf biblische Texte. Studien zu Werken von J. S. Bach, J. Brahms, G. F. Händel, F. Mendelssohn-Bartholdy und E. Pepping, sowie zu Textdichtungen von Ch. Jennens, T. Morell und J. Schubring*. Münster: LIT, 2012.

BASINI 2003

Laura Basini: *Reviving the past: Italian music history and Verdi*. Berkeley: University of California, 2003 (Ph. D.).

BECKER 1965

Heinz Becker: Einleitung, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*, hrsg. von Heinz Becker. Regensburg: Bosse, 1965; S. 7–10.

BELLER-MCKENNA 1998

Daniel Beller-McKenna: How »deutsch« a Requiem? Absolute Music, Universality, and the Reception of Brahms's Ein deutsches Requiem, op. 45, in: *19th Century Music* 22/1 (1998); S. 3–19.

BERGER 2013

Günther Berger: *Giuseppe Verdi in Wien*. Frankfurt am Main u. a.: Lang, 2013.

BITRAN 2001

Yael Bitran: Verdi y Bulow, in: *Pauta. Cuadernos de teoria y critica musical* 77 (2001); S. 122–133.

BLUM 1971

Klaus Blum: *Hundert Jahre »Ein deutsches Requiem« von Johannes Brahms*. Tutzing: Schneider, 1971.

BLUME 2001

Jürgen Blume: Giuseppe Verdi. *Messa da Requiem*. Werkeinführung, in: *Giuseppe Verdi. Messa da Requiem. Themenheft*. Mainz/Bremen: EuropaChorAkademie, 2001; S. 4–47.

BRAAM/JACOBSHAGEN 2002

*Hector Berlioz in Deutschland. Texte und Dokumente zur deutschen Berlioz-Rezeption (1829–1843)*, hrsg. von Gunther Braam und Arnold Jacobshagen. Göttingen: Hainholz, 2002.

BRODBECK 2014

David Brodbeck: *Defining Deutschtum. Political Ideology, German Identity, and Music-Critical Discourse in Liberal Vienna*. Oxford: University Press, 2014.

BROOKS 2003

Erin Brooks: The Dies Irae (»Day of Wrath«) and The Totentanz (»Dance of Death«): Medieval Themes Revisited in 19th Century Music and Culture, in: *Inquiry* 4 (2003); Abstract und Kommentar: S. 10–13, anschließend Volltext: S. 1–31.  
<http://inquiry.uark.edu/issues/v04/2003a04.pdf>

BROSSETTE 2002

Ursula Brossette: *Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext* (= *Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte* 4). Weimar: VDG, 2002 (Ph. D.: Marburg, 1998).

BUDDEN 2000

Julian Budden: *Verdi. Leben und Werk*. Ditzingen: Reclam, 2000.

BUDDEN 2008

Julian Budden: *Verdi*. New York: Oxford University Press, 2008 (3. Auflage).

BUSCH 1979

Hans Busch: *Giuseppe Verdi. Briefe*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979.

CHASE 2003

Robert Chase: *Dies Irae. A Guide to Requiem Music*. Oxford: Scarecrow, 2003.

CLYNE 2000

Michael Clyne: Varianten des Deutschen in den Staaten mit vorwiegend deutschsprachiger Bevölkerung, in: *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, Bd. 2, hrsg. von Werner Busch, Anne Betten, Oskar Reichmann und Stefan Sonderegger. Berlin/New York: De Gruyter, 2000; S. 2008–2016.

DAHLHAUS 1982

Carl Dahlhaus: *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Piper, 1982.

DAHLHAUS 1988

Carl Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber, 1988.

DANUSER 2001

Hermann Danuser: »Heil'ge Deutsche Kunst«? Über den Zusammenhang von Nationalidee und Kunstreligion, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler. Schliengen: Edition Argus, 2001; S. 222–241.

DANUSER/KRUMMACHER 1991

*Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher. Laaber: Laaber, 1991.

DE ANGELIS 2013

Simone de Angelis: Popularisierung und Literarisierung eines Mythos, in: GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 677–696.

DENZLER 1994

Georg Denzler: Pius V., in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon* (BBKL), Bd. 7, Herzberg: Bautz, 1994; Sp. 665–667.

DÜMLING 2003

Albrecht Dümling: *Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland*. Regensburg: ConBrio, 2003.

DUSSEL 2004

Konrad Dussel: *Deutsche Tagespresse im 19. und 20. Jahrhundert*. Münster: Lit, 2004.

ECO 1973

Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

ECO 1977

Umberto Eco: *Zeichen*. München: Suhrkamp, 1977.

ECO 1987

Umberto Eco: *Nachschrift zum »Namen der Rose«*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1987.

ERLIN/TATLOCK 2014

*Distant Readings. Topologies of German Culture in the Long Nineteenth Century*, hrsg. von Matt Erlin und Lynne Tatlock. Rochester: Camden House, 2014.

ESTEL 2002

Bernd Estel: *Nation und nationale Identität. Versuch einer Rekonstruktion*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002.

FABER 2001

Silke Faber: »Manzoni und Verdi! Diese beiden Männer geben mir wahrlich Stoff zum Nachdenken.«, in: *Giuseppe Verdi. Messa da Requiem. Themenheft*. Mainz/Bremen: EuropaChorAkademie, 2001; S. 80–86.

FEDERHOFER 2002

Hellmuth Federhofer: Luigi Cherubini: Cours de Contrepoint et de Fugue in Deutschland und Österreich, in: *Acta musicologica* 74/2 (2002); S. 129–139.  
<http://www.jstor.org/stable/932717>

FELLINGER 1968

Imogen Fellingner: *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 10). Regensburg: Bosse, 1968.

FELLNER 2002

Fritz Fellner: *Geschichtsschreibung und nationale Identität. Probleme und Leistungen der österreichischen Geschichtswissenschaft*. Wien: Böhlau, 2002.

FISCHER 2014

Michael Fischer: *Religion, Nation, Krieg. Der Lutherchoral Ein feste Burg ist unser Gott zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg*. Münster: Waxmann, 2014.

FRASSÀ/NICCOLAI 2013

*Verdi reception* (= *Studies on Italian Music History* 7), hrsg. von Lorenzo Frassà und Michela Niccolai. Turnhout: Brepols, 2013.

GARRATT 2004

James Garratt: *Palestrina and the German romantic imagination. Interpreting historicism in nineteenth-century music*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2002.

GARTIOUX 2001

Hervé Gartieux: *La réception de Verdi en France. Anthologie de la presse 1845–1894*. Weinsberg: Galland, 2001.

GASPAR-NEBES 2001

Christiane Gaspar-Nebes: *Stationen der Preghiera in der italienischen Oper bis 1815*, München: Ludwigs-Maximilians-Universität, 2001 (Ph. D.).

GECK 1965

Martin Geck: E. T. A. Hoffmanns Anschauungen über Kirchenmusik, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 1)*, hrsg. von Walter Salmen. Regensburg: Bosse, 1965; S. 61–71.

GERHARD/SCHWEIKERT 2001

*Verdi-Handbuch*, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001.

GERHARD/SCHWEIKERT 2013

*Verdi-Handbuch*, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart/Weimar: Metzler, 2013 (2., überarb. und erw. Auflage).

GMEINER 1991

Josef Gmeiner: »Denn alles Fleisch es ist wie Gras«. Requiem und Musik zur Trauer vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, in: *Requiem. Wolfgang Amadens Mozart 1791/1991. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek vom 17. Mai bis 5. Dezember 1991*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1991; S. 295–320.

GÖTTING 1992

Ronald Götting: *E. T. A. Hoffmann und Italien (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur 1347)*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 1992.

GRAMLEY 2001

Hedda Gramley: *Propheten des deutschen Nationalismus. Theologen, Historiker und Nationalökonomien 1848–1880*. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, 2001.

GRATZER 1997

Wolfgang Gratzner: *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*. Laaber: Laaber, 1997.

GRATZER 2005

Wolfgang Gratzner: Rezeption/Rezeptionsforschung, musikalische, in: *Oesterreichisches Musiklexikon*, Bd. 4, hrsg. von Rudolf Flotzinger. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2005; S. 1916f.

GREMPLE 2013A

Martina Grempler: Die Rolle der Politik, in: GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 98–110.

GREMPLE 2013B

Martina Grempler: Zwischen Kirche und Staat, in: GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 111–119.

- GRIMM/HERMAND 1975  
*Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik*, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand. Stuttgart u. a.: Kohlhammer, 1975.
- GUADAGNOLO 2001  
*Giuseppe Verdi e Alessandro Manzoni. Documenti e testimonianze*, a cura di Pasquale Guadagnolo. Milano: Edizioni del Teatro alla Scala, 2001.
- GÜNTHER 1964  
Siegfried Günther: Das säkularisierte Requiem, in: *Musica* 18 (1964); S. 185–190.
- HAAS 2002  
Frithjof Haas: *Hans von Bülow. Leben und Wirken. Wegbereiter für Wagner, Liszt und Brahms*. Wilhelmshaven: Noetzel, 2002.
- HANTSCH 1961  
Hugo Hantsch: Ferdinand I., in: *Neue Deutsche Biographie* 5 (1961), S. 92.
- HEIMANN 2001  
Heinz-Dieter Heimann: *Die Habsburger. Dynastie und Kaiserreiche*. München: Beck, 2001.
- HEIN 2012  
Hartmut Hein: Rezeption, in: *Hugo Riemann Musik-Lexikon*, Bd. 2. Mainz: Schott, 2012; S. 309–310.
- HEINEMANN 2001  
Michael Heinemann: Patriotische Kirchenmusik. Verdis Requiem und die deutsche Kritik, in: *Musica Sacra* 121,3 (Mai/Juni 2001); S. 6–8.
- HELLOUIN 1906  
Frédéric Hellouin: *Essai de critique de la critique musicale*. Paris: Joanin, 1906.  
<https://archive.org/details/essaidecritiqued00hell>
- HENTSCHEL 2006  
Frank Hentschel: *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, 2006.
- HENTSCHEL 2009  
Frank Hentschel: Imagination historischer Quellen. Beispiele aus der Musikgeschichtsschreibung des 18. und 19. Jahrhunderts, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 91 (2009), S. 125–160.
- HERBST 1992  
*Evangelischer Gottesdienst. Quellen zu seiner Geschichte*, hrsg. von Wolfgang Herbst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1992 (2., völlig neu bearbeitete Auflage).
- HERZMANN 2014  
Herbert Herzmann: *Nationale Identität. Mythos und Wirklichkeit am Beispiel Österreichs*. Hamburg: Tredition, 2014.
- HINRICHSSEN 1999  
*Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= *Archiv für Musikwissenschaft* 46). Stuttgart: Franz Steiner, 1999.

HOFMANN 2004

Dietmar Hofmann: *Verkündigung des christlichen Glaubens durch geistliche Musik: dargestellt an der Totenliturgie* (= *Ästhetik – Theologie – Liturgik* 23). Münster: Lit, 2004 (Ph. D.: St. Augustin, 2002).

HORTSCHANSKY 1972

Klaus Hortschansky: Die Herausbildung eines deutschsprachigen Verdi-Repertoires im 19. Jahrhundert und die zeitgenössische Kritik, in: *Colloquium »Verdi-Wagner«. Rom 1969*, hrsg. von Friedrich Lippmann. Köln/Wien: Böhlau, 1972; S. 140–184.

HORTSCHANSKY 1993

Klaus Hortschansky: Die zeitgenössische italienische Musik in der deutschen Musik-Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1850-1910), in: *Colloquium »Italien und Deutschland: Wechselbeziehungen in der Musik seit 1850« (Rom 1988)* (= *Analecta Musicologica* 28). Laaber: Laaber, 1993; S. 23–57.

JAHN 2005

Bruno Jahn: *Die deutschsprachige Presse. Ein biographisch-bibliographisches Handbuch*, 2 Bände. München: Saur, 2005.

JAKSCH 1977

Werner Jaksch: *H. I. F. Biber, Requiem à 15. Untersuchungen zur höfischen, liturgischen und musikalischen Topik einer barocken Totenmesse* (= *Beiträge zur Musikforschung* 5). München/Salzburg: Katzbichler, 1977.

JAMMERS 1961

Ewald Jammers: Requiem, in: RGG<sup>3</sup>, Bd. 5, hrsg. von Kurt Galling. Tübingen: Mohr-Siebeck, 1961; S. 1066f.

JAUSS 1991

Hans Robert Jauss: *Rückschau auf die Rezeptionstheorie*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher. Laaber: Laaber, 1991; S. 13–36.

JAUSS 1992

Hans Robert Jauss: *Rezeption; Rezeptionsästhetik*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel: Schwabe, 1992; S. 996–1004.

JURT 2014

Joseph Jurt: *Sprache, Literatur und nationale Identität. Die Debatten über das Universelle und das Partikuläre in Frankreich und Deutschland*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014.

KÄMPER 1972

Dietrich Kämper: Das deutsche Verdi-Schrifttum. Hauptlinien der Interpretation, in: *Colloquium »Verdi-Wagner«. Rom 1969*, hrsg. von Friedrich Lippmann. Köln/Wien: Böhlau, 1972; S. 185–199.

KANTNER 1993

Leopold Kantner: Tendenzen der Kirchenmusik in Italien und Deutschland seit 1850, in: *Colloquium »Italien und Deutschland: Wechselbeziehungen in der Musik seit 1850« (Rom 1988)* (= *Analecta Musicologica* 28), hrsg. von Friedrich Lippmann. Laaber: Laaber, 1993; S. 191–207.

KIENZL 2014

Lisa Kienzl: *Nation, Identität und Antisemitismus. Der deutschsprachige Raum der Donaumonarchie 1866 bis 1914*. Göttingen: V&R, 2014.

KIRSCH 2013

Winfried Kirsch: Kirchenmusikreform, Cäcilianismus und Palestrina-Renaissance, in: *Geschichte der Kirchenmusik*, Bd. 3, hrsg. von Wolfgang Hochstein und Christoph Krummacher. Laaber: Laaber, 2013; S. 56–71.

KLEIN 2003

Wolfgang Klein: Realismus/realistisch, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, hrsg. von Karlheinz Barck. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003; S. 149–197.

KLEINSCHMIDT 2015

Melanie Kleinschmidt: »Der hebräische Kunstgeschmack«. *Lüge und Wahrhaftigkeit in der deutsch-jüdischen Musikkultur*. Köln/Weimar: Böhlau, 2015.

KLINKE 2017

Harald Klinke: Information Retrieval, in: *Digital Humanities. Eine Einführung*, hrsg. von Fotis Jannidis, Hubertus Kohle und Malte Rehbein. Stuttgart: Metzler, 2017; S. 268–278.

KONRAD 1984

Ulrich Konrad: Der Beitrag evangelischer Komponisten zur Messenkomposition im 19. Jahrhundert, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 68 (1984); S. 65–92.

KOTULLA 2008

Michael Kotulla: *Deutsche Verfassungsgeschichte. Vom Alten Reich bis Weimar (1495–1934)*. Berlin/Heidelberg: Springer, 2008.

KRAMER 1997

Ursula Kramer: »Bier, Rheinwein und viel zu essen.« Giuseppe Verdi und seine Beziehung zu Deutschland. Die Freundschaft mit Ferdinand Hiller, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37)*, hrsg. von Axel Beer, Kristina Pfarr und Wolfgang Ruf. Tutzing: Schneider, 1997; S. 701–720.

KREUZER 1998

Gundula Kreuzer: Zurück zu Verdi: the »Verdi Renaissance« and musical culture in the Weimarer Republic, in: *Studi verdiani* 13. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 1998; S. 117–154.

KREUZER 2005

Gundula Kreuzer: »Oper im Kirchengewande«? Verdi's Requiem and the Anxieties of the Young German Empire, in: *Journal of the American Musicological Society* 58,2 (Summer 2005); S. 399–450.

KREUZER 2010

Gundula Kreuzer: *Verdi and the Germans*. New York: Cambridge University Press, 2010.

KREUZER 2012

Gundula Kreuzer: Störfaktor Leierkasten: Verdis »Requiem« und nationale Identität im deutschen Kaiserreich, in: *Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Weimar 2004. Band II: Symposien B*, hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2012; S. 37–46.

## KROPFINGER 2002

Klaus Kropfinger: Verdi-Wagner. Facetten der Rezeption, in: *Zukunftsbilder. Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik*, hrsg. von Herrmann Danuser und Herfried Münkler. Schliengen: Edition Argus, 2002; S. 116–147.

## KROPFINGER 2007

Klaus Kropfinger: Rezeptionsforschung, in: MGG<sup>2</sup>, Bd. 8 (Sachteil), hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2007; Sp. 200–224.

## KUZMICS/AXTMANN 2000

Helmut Kuzmics und Roland Axtmann: *Autorität, Staat und Nationalcharakter. Der Zivilisationsprozeß in Österreich und England 1700–1900* (= *Figurationen. Schriften zur Zivilisations- und Prozesstheorie* 2). Opladen: Leske & Budrich, 2000.

## LIER 1900

H. A. Lier: Gleich, Ferdinand, in: *Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog*, Bd. 3, hrsg. von Anton Bettelheim. Berlin: Reimer, 1900; S. 344f.

<http://www.archive.org/stream/biographischesj05bettgoog#page/n362/mode/lup>

## LODES 1998

Birgit Lodes: *Das 19. Jahrhundert*, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 9, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser. Laaber: Laaber, 1998; S. 270–332.

## LUTHERBIBEL 2017

*Die Bibel. Nach Martin Luthers Übersetzung*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2016; revidiert 2017.

## MAHRENHOLZ 2003

Christhard Mahrenholz: Köstlin, Heinrich Adolf, in: MGG<sup>2</sup>, Bd. 10 (Personenteil), hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2003; Sp. 555f.

## MANZONI 1985

*I promessi sposi*. Milano: Mondadori, 1985.

[http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_8/t337.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t337.pdf)

## MARTIN 1989

George Martin: *Aspects of Verdi*. London: Robson Books, 1989.

## MASSENKEIL 2001

Günther Massenkeil: Das Requiem von Giuseppe Verdi. Ein sakrales Meisterwerk, in: *Musica Sacra* 121,5 (2001); S. 8–10.

## MATHY 1994

Helmut Mathy: Aspekte katholischer Kirchen- und Musikgeschichte im 19. Jahrhundert, in: *Studien zur Kirchenmusik im 19. Jahrhundert* (= *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 32), hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling. Tutzing: Schneider, 1994; S. 1–12.

## MAUTNER 2000

Hendrikje Mautner: *Aus Kitsch wird Kunst. Zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche »Verdi-Renaissance«* (= *Sonus. Schriften zur Musik* 6). Schliengen: Edition Argus, 2000 (Ph. D.: Hannover, 2000).



## MILLER 2004

Norbert Miller: Der verlorne Schatten und die Schatten des Parnaß. Zur künstlerischen Kanonbildung in der Musik, in: *Kunst – Fest – Kanon. Inklusion und Exklusion in Gesellschaft und Kultur*, in Zusammenarbeit mit der Staatsoper Unter den Linden hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler. Schliengen: Edition Argus, 2004; S. 147–161.

## MORETTI 2000

Franco Moretti: Conjectures on World Literature, in: *New Left Review* 1 (Januar/Februar 2000); S. 54–68.

<https://newleftreview.org/II/I/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>

## MORETTI 2016

Franco Moretti: *Distant Reading*. Aus dem Englischen von Christine Pries. Konstanz: Konstanz University Press, 2016.

## MOSER 2000

Walter Moser: Barock, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, hrsg. von Karlheinz Barck. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000; S. 578–618

## NIEHR 2001

Klaus Niehr: Gotisch, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, hrsg. von Karlheinz Barck. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001; S. 862–876.

## NIPPERDEY 1990

Thomas Nipperdey: *Deutsche Geschichte 1886–1918. Band I: Arbeitswelt und Bürgergeist*. München: Beck, 1990.

## NIPPERDEY 1997

Thomas Nipperdey: Der Kölner Dom als Nationaldenkmal, in: *Das 19. Jahrhundert. Ein Lesebuch zur deutschen Geschichte 1815–1918*, hrsg. von Wolfgang Piereth. München: Beck, 1997 (2. Auflage); S. 211–219.

## NOHL 1996

Paul-Gerhard Nohl: *Lateinische Kirchenmusiktexte. Geschichte – Übersetzung – Kommentar*. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1996.

## NOWAK 1980

Adolf Nowak: Johannes Eccards Ernennung zum preußischen Palestrina durch Obertribunalrat von Winterfeld, in: *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 56. Regensburg: Bosse, 1980; S. 293–300.

## NOWAK 2001

Adolf Nowak: Vom »Trieb nach Vaterländischem«. Die Idee des Nationalen in der Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler. Schliengen: Edition Argus, 2001; S. 151–165.

## OBERDORFER 1981

*Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, hrsg. von Aldo Oberdorfer. Milano: Rizzoli, 1981.

## OTTOMANO 2013

Vincenzina C. Ottomano: Verdi-Renaissance und die politische Vereinnahmung des Komponisten nach 1918, in: GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 643–651.

## PABIS 2010

Eszter Pabis: *Die Schweiz als Erzählung. Nationale und narrative Identitätskonstruktion in Max Frischs Stiller, Wilhelm Tell für die Schule und Dienstbüchlein* (= *Debrecener Studien zur Literatur* 15). Frankfurt am Main: Lang, 2010 (Ph. D.: Debrecen).

## PAULS 1996

Birgit Pauls: *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*. Berlin/Boston: De Gruyter, 1996.

## PAUPIÉ 1960

Kurt Paupié: *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1848–1959. Band I: Wien*. Wien/Stuttgart: Braumüller, 1960.

## PESCHKE 1995

Michael Peschke: *Signale für die Musikalische Welt 1843–1941. Teil 2: Bibliographie und Indizes zur Mikrofiche-Edition*. München u. a.: Saur, 1995.

## PIERAZZO 2016

Elena Pierazzo: Textual Scholarship and Text Encoding, in: *A New Companion to Digital Humanities*, ed. by Susan Schreibman, Ray Siemens and John Unsworth. Chichester: Wiley Blackwell, 2016.

## PLATEN 1995

Emil Platen: Fuge, in: *MGG<sup>2</sup>*, Bd. 3 (Sachteil), hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1995, Sp. 930–957.

## PLESSNER 1982

Helmuth Plessner: *Die verspätete Nation* (= *Gesammelte Schriften* VI). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

## POPPE 2007

Gerhard Poppe: *Festhochamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Bekenntnis? Studien zur Rezeptionsgeschichte von Beethovens Missa solemnis*. Beeskow: Ortus, 2007.

## PORTER 1905

A. P[orter].: Röder, Martin, in: *The Jewish Encyclopedia*, Bd. 10. New York: Funk and Wagnalls, 1905; S. 439f.

## PROSPERI 1994

Virgilio Prosperi: *La Messa da Requiem di Giuseppe Verdi. Guida all'ascolto*. Cortona: Calosci, 1994.

## RÄTHZEL 1997

Nora Räthzel: *Gegenbilder. Nationale Identität durch Konstruktion des Anderen*. Wiesbaden: Springer, 1997.

## REIMER 1993

Erich Reimer: Nationalbewußtsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800–1850, in: *Die Musikforschung* 46 (1993); S. 17–31.

## RIEDEL 2006

*Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*, hrsg. von Friedrich W. Riedel. Sinzig: Studio Verlag, 2006.

- ROBERTS 1989  
Royston M. Roberts: *Serendipity. Accidental Discoveries in Science*. New York: Wiley, 1989.
- ROEDER 2012A  
Torsten Roeder: Bericht zur Tagung »Die Universität Kiel und ihre Professorinnen und Professoren oder: Wozu den Kieler Professorenkatalog?«, in: *H-Soz-u-Kult*, 25.05.2012.
- ROEDER 2012B  
Torsten Roeder: Bericht zur Sektion »Datenbanken für die Mediävistik und die Renaissance in Forschung und Lehre« (Historikertag 2012), in: *H-Soz-u-Kult*, 29.11.2012.
- ROSEN 1994  
David Rosen: Reprise as Resolution in Verdi's »Messa da Requiem«, in: *Theory and Practice* 19 (1994); S. 105–120.
- ROSEN 1995  
David Rosen: *Verdi: Requiem*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- RÖSING 1983  
Helmut Rösing: *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.
- RÜRUP 1992  
Reinhard Rürup: *Deutschland im 19. Jahrhundert 1815–1871*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1992 (2. Auflage).
- SCHERERS 1994  
Bern Scherers: Giuseppe Verdi: Requiem, in: *Werkanalyse in Beispielen. Große Chorwerke*, hrsg. von Siegmund Helms und Reinhard Schneider. Kassel: Bosse, 1994; S. 125–138.
- SCHILDBACH 1967  
Martin Schildbach: *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*. Erlangen/Nürnberg, 1967 (Ph. D.).
- SCHLIE 2013  
Ulrich Schlie: *Das Duell. Der Kampf zwischen Habsburg und Preußen um Deutschland*. Berlin: Propyläen Verlag, 2013.
- SCHLITZER 1951  
Franco Schlitzer: Il Requiem a Londra (1875), in: *Scritti raccolti in occasione delle »Celebrazioni Verdiani« dell' VIII Settimana Musicale dell'Accademia Musicale Chigiana*. Siena: Ticci, 1951.
- SCHLOSSAR 1904  
Anton Schlossar: Goldhann, Ludwig, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 49. Leipzig: Duncker & Humblot, 1904; S. 431–434.  
<https://www.deutsche-biographie.de/sfz21577.html#adbcontent>
- SCHNEBEL 1979  
Dieter Schnebel: Die schwierige Wahrheit des Lebens – zu Verdis musikalischem Realismus, in: *Musik-Konzepte* 10 (Oktober 1979), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: Edition Text+Kritik; S. 51–111.

SCHÖCH 2013

Christof Schöch: Big? Smart? Clean? Messy? Data in the Humanities, in: *Journal of Digital Humanities* 2, No. 3 (Summer 2013); S. 2–13.

<http://journalofdigitalhumanities.org/2-3/big-smart-clean-messy-data-in-the-humanities/>

SCHÖCH 2016

Christof Schöch: Ein digitales Textformat für die Literaturwissenschaft: Die Richtlinien der Text Encoding Initiative und ihr Einsatz bei Textkonstitution und Textanalyse, in: *Romantische Studien* 4 (2016), S. 325–364.

<http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/58>

SCHRADER 2011

Torsten Schrader: Bericht zum Workshop »Personen – Daten – Repositorien«, in: *H-Soz-u-Kult*, 02.03.2011.

<http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-3560>

SCHWEIKERT 2001

Uwe Schweikert: *Messa da Requiem*, in: GERHARD/SCHWEIKERT 2001, S. 496–504.

SCHWEIKERT 2013A

Uwe Schweikert: *Messa da Requiem*, in: GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 557–565.

SCHWEIKERT 2013B

Uwe Schweikert: *Pezzi sacri*, in: GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 565–570.

SCHWEIKERT 2013C

Uwe Schweikert: »Schließlich ist im Leben doch alles Tod?« Verdi, die Kirche und die Religion, in: *Musik & Kirche* 83, Nr. 5 (September/Oktober 2013); S. 373–377.

SIMMS 2014

Brendan Simms: *Kampf um Vorherrschaft. Eine deutsche Geschichte Europas 1453 bis heute*. Aus dem Englischen von Klaus-Dieter Schmidt. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2014.

SIMON 2003

Tina Simon: *Rezeptionstheorie. Einführungs- und Arbeitsbuch* (= *Leipziger Skripten* 3). Leipzig: Lang, 2003.

SPONHEUER 1980

Bernd Sponheuer: Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 37 (1980); S. 1–31.

SPONHEUER 1987

Bernd Sponheuer: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von »hoher« und »niedere« Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick* (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 30). Kassel u. a.: Bärenreiter, 1987.

SPONHEUER 2001

Bernd Sponheuer: Über das »Deutsche« in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler. Schliengen: Edition Argus, 2001; S. 123–150.

SPRINGER 2000

Christian Springer: *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*. Wien: Holzhausen, 2000.

SPRINGER 2005

Christian Springer: *Verdi-Studien*. Wien: Edition Praesens, 2005.

STACHEL 2002

Peter Stachel: Das Österreichische Bildungssystem zwischen 1749 und 1918, in: *Kakanien Revisited*, 26.12.2002; S. 1–11.

<http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/PStachel2.pdf>

STADLER/ILETSCHKO/SEIFERT 2016

Peter Stadler, Marcel Illetschko und Sabine Seifert: Towards a Model for Encoding Correspondence in the TEI: Developing and Implementing <correspDesc>, in: *Journal of the Text Encoding Initiative* 9 (2016).

<http://jtei.revues.org/1433>

STÄUBLE 2015

Urs Stäuble: *Messa da Requiem*, in: *Auf dass wir klug werden. Ein Thema und acht Variationen*. Norderstedt: Books on Demand, 2015 (Neuaufgabe); S. 204–275.

STECK 1962

Karl Gerhardt Steck: *Vatikanum*, in: RGG<sup>3</sup>, Bd. 6, hrsg. von Kurt Galling. Tübingen: Mohr-Siebeck, 1962; S. 1239–1245.

STORCK 1910

Karl Storck: *Musik und Musiker in Karikatur und Satire. Eine Kulturgeschichte der Musik aus dem Zerrspiegel*. Oldenburg 1910 (Reprint Laaber: Laaber, 1998).

STRASEN 2008

Sven Strasen: *Rezeptionstheorien. Literatur-, sprach- und kulturwissenschaftliche Ansätze und kulturelle Modelle*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008.

STRAUSS 1993

Dietmar Strauß: Vom Davidsbund zum ästhetischen Manifest. Zu Eduard Hanslicks Schriften 1844–1854, in: Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. I/1. Wien u. a.: Böhlau, 1993; S. 271–299.

STUMPF 1996

Heike Stumpf: »... wolltet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!« *Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= *Bonner Schriften zur Musikwissenschaft* 2). Frankfurt am Main u. a.: Lang, 1996 (Ph. D.: Bonn, 1994).

TEI 2016

Text Encoding Initiative: *P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, Version 3.1.0 (15.12.2016).

<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/index.html> (20.02.2017)

TOYE 1962

Francis Toye: *Verdi: His Life and Works. A re-issue of the 1931 Edition*. London: Gollancz, 1962.

ULLRICH 1997

Volker Ullrich: *Die nervöse Großmacht 1871–1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreiches*. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.

VALLE 2011

Nemesio Valle: *A Coalescence of liturgical consensus on the chants for the mass of the dead from its origins through the fourteenth century*. Pittsburgh, 2011 (Ph. D.).  
<http://d-scholarship.pitt.edu/7536/1/VallePhD2011.pdf>

VAN DER VLOED 2004

Kees van der Vloed: *Requiem Survey*. 2004ff (online).  
<http://www.requiemsurvey.org/>

VELLA 2014

Francesca Vella: *Verdi Reception in Milan, 1859–1881. Memory, Progress and Italian Identity*. London: King's College, 2014 (Ph. D.).

VELLEKOOP 1978

Kees Vellekoop: *Dies Irae, Dies Illa. Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz*. Bilthoven: Creyhgton, 1978.

VIGLIANTI 2016

Raffaele Viglianti: The Music Addressability API: A draft specification for addressing portions of music notation on the web, in: *Proceedings of the 3rd International workshop on Digital Libraries for Musicology (DLfM 2016)*. New York: ACM, 2016; S. 57–60.

VOSS 2004

Egon Voss: »Oper im Kirchengewande«. Zur Rezeption von Verdis »Requiem« im deutschen Sprachraum, in: *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland (= Forum Musiktheater 1)*, hrsg. von Sebastian Werr und Daniel Brandenburg. Münster: Lit, 2004; S. 191–199.

WALTER 2001

Michael Walter: Nabucodonosor, in: GERHARD/SCHWEIKERT 2001, S. 308–315.

WARD 2001

Brian E. Ward: *The New Sounds of Mourning. The Changing Role of the Requiem in the Late Nineteenth and Twentieth Centuries as Demonstrated by the Works of Giuseppe Verdi, Johannes Brahms, Paul Hindemith and Benjamin Britten*. Montana, 2001 (M. A.).  
<http://scholarworks.umt.edu/etd/3082/>

WHITE 2014

Jennifer White: *Pregliera scenes in Italian bel canto opera*. Ann Arbor: University of Kansas, 2014 (Ph. D.).

WINCKLER 1875

Johann Winckler: *Die periodische Presse Oesterreichs. Eine historisch-statistische Studie*. Wien: K. K. statistische Central-Commission, 1875.  
 urn:nbn:de:bvb:12-bsb11320503-0

WINKLER 2000

Heinrich August Winkler: *Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte 1806–1933*. München: Beck, 2000.

WIORA 1965

Walter Wiora: Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 1)*, hrsg. von Walter Salmen. Regensburg: Bosse, 1965; S. 11–50.

WOELK 2006

Moritz Woelk: in: Gericht Gottes, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 4, hrsg. von Walter Kasper. Freiburg u. a.: Herder, 2006; Sp. 514–522.

ZENKER 1900

Ernst Victor Zenker: *Geschichte der Journalistik in Österreich. Verfasst aus Anlass der Weltausstellung Paris 1900*. Wien: K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1900.

ZOPPELLI 2003

Luca Zoppelli: Eine Erzählung im Kirchengewande? Liturgische Struktur und narratologische Perspektive in Verdis »Messa da Requiem«, in: *Musiktheorie* 18,1 (2003); S. 21–38.

ZOPPELLI 2013

Luca Zoppelli: Die Genese der Opern (II): Kompositionsprozess und Editions-geschichte, in: GERHARD/SCHWEIKERT 2013, S. 252–269.

---