

Ute BÜchter-Römer

---

## **Das Italienerlebnis Fanny Hensels, geb. Mendelssohn Bartholdy**

**Schriften des Essener Kollegs für Geschlechterforschung**  
hrsg. von: Doris Janshen, Michael Meuser  
2. Jg. 2002, Heft I, digitale Publikation  
(Druckausgabe: ISSN 1617-0571)

Die Schriftenreihe und alle in ihr enthaltenen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte bleiben vorbehalten. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar.

## **1. Das Italienerlebnis Fanny Hensels, geb. Mendelssohn Bartholdy und seine Umsetzung in ihren Kompositionen**

Fanny Hensel (1805-1847), die Schwester Felix Mendelssohn Bartholdys, hatte immer wieder hinter ihren Bruder zurückzutreten. Aufgewachsen im großbürgerlichen Elternhaus im Berlin des frühen 19. Jahrhunderts, genossen die Geschwister, zu denen auch die Schwester Rebecka und der jüngere Bruder Paul gehörten, eine besondere, für die Kinder der Zeit außergewöhnlich vielseitige Bildung. Sprachen, darunter Englisch, Französisch und Italienisch, selbstverständlich Latein und für den Bruder Felix auch Griechisch gehörten zum Unterricht, der zu Hause stattfand. Man befasste sich mit Geografie und Mathematik, lernte Zeichnen, erhielt Klavierunterricht, Felix und Fanny auch Kompositionsunterricht bei dem bekannten Leiter der Berliner Singakademie Carl Friedrich Zelter, und diskutierte mit den Gästen des Hauses, zu denen auch Wilhelm und Alexander von Humboldt gehörten. Abraham Mendelssohn rief 1821 die *Sonntagsmusiken* in seinem Haus ins Leben, schuf also auf diese Weise ein Podium für seinen als Wunderkind bekannten Sohn, der hier seine ersten Kompositionen und seine pianistischen Fähigkeiten unter Beweis stellen konnte.

Für Fanny Mendelssohn galten jedoch andere Regeln als für den Bruder. Während für ihn die Musik Beruf werden sollte - der Vater hatte Felix ‚testen‘ lassen, ob seine Begabung auch für eine große Dirigenten- und Komponistenkarriere reichen würde - sollte sie, wie Abraham Mendelssohn seiner Tochter zur Konfirmation schreibt, „nur zur Zierde gereichen“ (Hensel 1995, S. 124). Sie würde sich den Beifall sicher auch verdienen können und es ehre sie, diesen dem Bruder zu gönnen, stellt er weiterhin fest, nicht ohne in einem wesentlich späteren Brief zu Fannys 23. Geburtstag auf die Pflichten der Frauen hinzuweisen, deren schwerer Beruf es sei, die Familienkasse zusammenzuhalten, also auf das Geld und den Haushalt aufzu-

passen. Er ermahnt seine Tochter, nachdem er sie zunächst gelobt hat:

„Du mußt Dich mehr zusammennehmen, mehr sammeln, Du mußt Dich ernster und emsiger zu deinem eigentlichen Beruf, zum einzigen Beruf eines Mädchens, zur Hausfrau bilden“ (Hensel 1995, S. 126).

Abraham Mendelssohn unterlässt es in keiner Zeile des Briefes, der uns aus heutiger Sicht eine einzige Einschränkungsforderung ist, damals aber dem Denken der Zeit entsprach, seiner Tochter die Grenzen der Ausübung ihrer Fähigkeiten deutlich zu machen. Wenn er auch in seinem Brief meint, er sei „nicht schwatzhaft“ und auch „kein Prediger“ (Hensel 1995, S. 127), so predigt er doch in allem, was er sagt, die Vorstellungen dessen, was eine Frau in diesem bürgerlichen Umfeld zu tun hatte. Abraham Mendelssohn konnte seiner Zeit und ihren Vorstellungen nicht entfliehen, und auch sein Sohn wird sich an das Gebot des Vaters halten, eine Frau habe sich in der Öffentlichkeit nicht zu präsentieren.

Das galt für das öffentliche Auftreten Fanny Hensels als Pianistin - sie hat nur einmal an einem Wohltätigkeitskonzert mitgewirkt - und dies, obwohl man ihr attestierte, dass sie, hätte sie Geld verdienen müssen wie Clara Schumann, dies ebenso gut getan haben könnte. Das galt auch für die Komponistin, der der Bruder die Hilfe bei der Veröffentlichung ihrer Kompositionen verwehrte, auch dann noch, als die Mutter Lea Mendelssohn ihn darum bat. Er stelle sich nicht in den Weg, wenn sie denn veröffentlichen wolle, aber zureden und helfen, das könne man von ihm, dem Rabenbruder (vgl. Hensel 1995, S. 844), nicht verlangen.

Fanny Hensel war sich der Eingrenzungen, die ihr auferlegt wurden, sehr wohl bewusst. Anlässlich ihrer Verlobung mit dem Akademiemaler Wilhelm Hensel beklagt sie sich in einem Brief an den Freund der Familie, Carl Klingemann, dass sie ihre „elende Weibsnatur jeden Tag, auf jedem Schritt von den Her-

ren der Schöpfung vorgrückt“ bekomme und dass sie dies „in Wuth bringen könne, wenn nicht dadurch Übel ärger würde“ und dies sie „eben um diese Weiblichkeit bringen würde“ (Weissweiler 1991, S. 52). Unterstützt von ihrem Ehemann, den sie erst nach fünfjähriger ‚Prüfung‘ - Hensel erhielt ein Rom-Stipendium durch den preußischen König - heiraten durfte, komponierte sie eine Vielzahl von Liedern und Klavierstücken, Kantaten für Chor, Solisten und Orchester, ein Klavierquartett, ein Klaviertrio, ein Streichquartett, eine Ouvertüre für Orchester und ein Oratorium im Andenken an die Opfer der Cholera-Epidemie, bekannt unter dem Titel *Oratorium nach Bildern der Bibel*.

Es wird anhand der vielen Lied- und Klavierkompositionen deutlich, dass die große Öffentlichkeit der Frau als Komponistin verwehrt war: Diese Musikwerke konnten im kleinen Raum, von wenigen Musikern und Musikerinnen aufgeführt werden.

Fanny Hensel nutzte die von ihrem Vater zunächst als Podium für den Sohn eingerichteten *Sonntagskonzerte* - eine Art musikalischer Salon - zur Präsentation auch ihrer eigenen Kompositionen. In diesen Konzerten wirkte sie als Pianistin, Dirigentin und Komponistin wie als Multiplikatorin zeitgenössischer Komponisten wie z. B. Ignaz Moscheles und verbreitete Werke Bachs und Beethovens. Wenn sie sich mit der Bemerkung „kräht ja doch kein Hahn danach und tanzt niemand nach meiner Pfeife“ (Weissweiler 1991, S. 170) über die fehlende Öffentlichkeit für ihre Kompositionen beklagt, und trotz mancher Resignation immer wieder arbeitete, so schreibt sie dies der Ermunterung durch Wilhelm Hensel zu, seinem Zuspruch und seiner Unterstützung.

Gleichzeitig half sie ihm bei der Registrierung seiner Bilder und bei der Organisation von Ausstellungen. Diese glückliche Ehe und die Anregungen, die Fanny Hensel auf der gemeinsamen Reise durch Italien und dem längeren Aufenthalt 1839/40 in Rom erhielt, führten dazu, dass sich die Komponistin aus den Eingrenzungen ihrer Rolle befreite. Sie begann spät,

aber dennoch, ihre Kompositionen zu veröffentlichen und setzte sich über die Tatsache, dass dies ihrem Bruder immer noch nicht recht war, hinweg.

Das Italienerlebnis als Befreiung? Teil einer Entwicklung oder Auslöser einer neuen Haltung, die zu Veränderungen führt? Tagebucheintragungen und Kompositionen geben eine Antwort.

## **2. Das Geschwisterverhältnis und seine Auswirkungen auf die Kompositionstätigkeit Fanny Hensels**

„Endlich hat mir Felix geschrieben“, notiert Fanny Hensel in ihrem Tagebuch, und ihr den „Handwerkssegen“ (Das verborgene Band 1997, S. 222) für ihre Veröffentlichungen erteilt, ist ihr doch bewusst, dass ihm dies nicht recht ist. So schreibt er am 12. August 1846 aus Leipzig:

„Mein liebster Fenchel

Erst heut, kurz vor meiner Abreise komme ich Rabenbruder dazu Dir für Deinen lieben Brief zu danken. Und die meinen Handwerks-Segen zu Deinem Entschluß zu geben, Dich auch unter unsre Zunft zu begeben! Hiermit ertheile ich ihn Dir, Fenchel, und mögest Du Vergnügen und Freude davon haben, daß Du den Anderen soviel Freude und Genuß bietest, und mögest Du nur Autor-Plaisirs und gar keine Author-Misere kennen lernen, und möge das Publikum Dich nur mit Rosen und niemals mit Sand bewerfen (wie Paul gestern hier wieder gethan hat) und möge die Druckerschwärze Dir niemals drückend und schwarz erscheinen - eigentlich glaube ich, an alle dem ist gar kein Zweifel denkbar. Warum wünsche ich Dir's also erst? Es ist nur so von Zunftwegen, und damit ich auch meinen Segen dazu gegeben haben möge, wie hierdurch geschieht.

Der Tafelschneidergeselle Felix Mendelssohn Bartholdy“  
(Das verborgene Band 1997, S. 222).

Es ist ihm offensichtlich schwer gefallen, seine Schwester als gleichwertige Komponistin neben sich zu dulden. Zur „Zunft“ konnte ja nur jemand gehören, der professionell arbeitete, und dazu konnte ja eine Frau, die nicht im öffentlichen Umfeld auf-

trat und die nicht durch eine Vielzahl von Kompositionen bekannt war, nicht gehören! Vielleicht wollte ihr Felix auch all den Ärger ersparen, den ein Komponist oder eine Komponistin mit den Kritikern bekommt, wenn er sich der Öffentlichkeit stellt. Aber dennoch bezeichnete sich Felix in einem Brief an seine Mutter Lea Mendelssohn als der „wilden Nation der Brüder“ zugehörig! Was mag er wohl konkret damit gemeint haben? Die brüderliche Eifersucht der älteren Schwester gegenüber? Die männliche Vormachtstellung in der Familie seiner Zeit, des 19. Jahrhunderts? Die Werke und besonders die Lieder Fannys haben ihn - und auch das Publikum, wenn es sie hören konnte - begeistert. Fanny Hensel komponierte einen *Liederkreis*, den sie am 25. Mai 1829 an Felix Mendelssohn nach England sandte:

„Eben habe ich meine Lieder fertig geschrieben und bitte Dich, verfare damit, nicht als seyen sie aus der Ferne an Dich gerichtet, denn das giebt der Sache nur einen relativen Werth, sondern als hätte ich die Lieder mit den und den Fehlern gemacht, und bäte Dich um eine kritische Rücksicht darauf. Eins ist darunter, welches ich für eine meiner besten Lieder halte, und ich will einmal sehn, ob Du auch der Meinung seyn wirst, Du wirst es sehr schön singen“ (Das verborgene Band 1997, S. 99/100).

Felix schreibt am 3. Juli zurück:

„Ich denke es ist die schönste Musik, die jetzt ein Mensch auf Erden machen kann. --- Solche Lieder werden nie wieder gemacht werden. Es ist gar zu arg! Den Schluß vom 2ten mit den Vöglein in der Linden, spielte ich mir gestern Nacht ein paarmal ganz ruhig vor, und machte in meinem Zimmer Tollheiten, und schlug auf den Tisch, mag auch wohl sehr geweint haben, dann spielte ich ihn aber eine Viertelstunde lang immer fort, nun kenne ich ihn genau; sobald ich aber als Clavier gehe, und ihn mir wieder vorführe, so fährt mir von Neuem eine Art Schauer durch, weil ich noch nie so was gehört habe“ (Das verborgene Band 1997, S. 100).

Felix Mendelssohn wusste von der Qualität und Ausdruckskraft der Lieder seiner Fanny Hensel, er selbst hatte später keine Lieder mehr komponiert. Auch in der Öffentlichkeit gefielen die Lieder seiner Schwester, wenn sie aufgeführt wurden. So schreibt er am 24. Januar 1837 von Leipzig:

„Weißt Du denn Fenchel, daß Dein a dur Lied [gemeint ist *Die Schiffende*] in Schlesingers Album furore hier macht? daß die neue musikalische Zeitung (ich meine ihren Redakteur, der in meinem Hotel mitißt) für Dich schwärmt? Daß alle sagen, es ei das Beste im Album, was ein schlechtes Compliment ist, denn wo ist sonst was Gutes? daß sie es eben wirklich goutieren? Bist Du nun ein rechter Autor, und macht Dir das auch Plaisir?“ (Das verborgene Band 1997, S. 197)

Dem war nicht so, Fanny Hensel reagiert sofort:

„Meine Autorschaft, bestehend in dem Liede, hat mir gar keinen Spaß gemacht, lieber Felix, im Gegentheil, war mir das Geschrei und Posaunen, das Schlesingers von diesem, eigentlich doch ganz erbärmlichen Dinge von Album, gemacht haben, sehr zuwider. Namentlich konnten sie sich gar nicht zufrieden geben, über die wundervolle Ausstattung, nun braucht man nur das schlechteste französische oder englische Ding der Art zu sehen, um zu begreifen, daß das hiesige sehr jammervoll ist“ (Das verborgene Band 1997, S. 197).

Ganz ernst hat er wohl die Lieder doch nicht genommen, schreibt er doch von einer Aufführung des Liedes *Die Schiffende* in Leipzig am 6. März 1837:

„Aber ich will Dir doch ganz im Ernst über Dein Lied schreiben, wie schön es war. Meine Meinung weißt Du zwar schon, doch war ich neugierig, ob mir mein alter Liebling, den ich immer nur im grauen Kupferstichzimmer, oder im Gartensaal, von Beckchen gesungen und von Dir gespielt kannte, nun auch in dem sehr gefüllten Saal, bei hellem Lampenlicht, nach viel lärmender Orchestermusik die alte Wirkung thun würde. So war es mir ganz curios als ich ganz still und allein Deinen netten Wellenschlag anfang und die Leute mäuschenstill horchten, aber niemals hat mir das Lied besser gefallen, als gestern Abend, und die Leute

begriffen es auch, und murmelten jederzeit wenn das Thema am Ende wieder anfängt mit dem langen e, und klatschten sehr lebendig am Schluß. Zwar sang es die Grabau lange nicht so gut, wie Beckchen, indeß war es doch sehr rein, und die letzten Takte sehr hübsch. Bennett, der auf dem Orchester war läßt Dich vielmal grüßen, und Dir über das Lied sagen, was Du schon weißt, und ich meistheils bedanke mich im Namen des Publikums zu Leipzig und den anderen Orten, daß Du es gegen meinen Willen doch herausgegeben hast“ (Das verborgene Band 1997, S. 200).

Diese Zeilen lassen Anerkennung, Bewunderung und eine gewisse Eifersucht erkennen. Das Lied der Schwester macht Furore, eigentlich sollte es das doch nicht, denn sie hätte es ja nicht veröffentlichen und damit einem größeren Publikum zugänglich machen sollen. Vielleicht war der jüngere Bruder schlichtweg nur eifersüchtig auf seine ältere Schwester, die ihm, aus derselben Familie wie er, Konkurrenz machen konnte. Felix Mendelssohn und Fanny Hensel hatten dennoch ein tiefes „verborgenes Band“ (Titel des Ausstellungskatalogs, Berlin 1997) vieler gemeinsamer Interessen, Fähigkeiten und Empfindungen, wie es die unzähligen Briefe verdeutlichen. Den plötzlichen Tod der Schwester im Mai 1847 während der Sonntagsmusiken verkraftete Felix nicht, er starb nur wenige Monate später im November desselben Jahres.

### **3. Das Italienerlebnis Fanny Hensels in Briefen und Tagebuchaufzeichnungen**

Bereits 1822 hatte Fanny Mendelssohn sich anlässlich der Reise der gesamten Familie in die Schweiz nach Italien geseht und in einem Brief bekannt, dass, wäre sie ein Junge gewesen, sie vielleicht einen Unsinn gemacht hätte und über die Berge in den Süden entwischt wäre. Lange plante sie später mit ihrem Mann Wilhelm Hensel einen längeren Italienaufenthalt, den die Familie – Sohn Sebastian reiste selbstverständlich mit und er-

hielt in der Zeit privaten Unterricht - erst 1839 antreten konnte und der dann bis zum Herbst 1840 dauern sollte.

Felix Mendelssohn war bereits 1830 ohne die Familie in Italien und war begeistert.

„Da gibt es Landhäuser auf allen Höhen, verzierte alte Mauern, über den Mauern Rosen und Aloe, über den Blumen Weintrauben, über den Ranken Ölblätter, oder Cypressenspitzen oder die Piniendächer, u. das alles scharf auf dem Himmel abgeschnitten; dazu hübsche, eckige Gesichter, Leben auf den Straßen überall, u. in der Ferne im Thal die blaue Stadt; so fuhr ich denn in meinem offenen Wägelchen getrost hinunter in Florenz hinein, u. obwohl ich schäbig u. bestäubt aussah als käme ich aus den Apenninen (ich kam auch daher), so machte ich mir nichts daraus“ (Mendelssohn Bartholdy 1998, S. 50).

Felix sieht die Schönheiten der Landschaft, beschreibt die Menschen, beobachtet und berichtet nach Hause. Mitunter belehrt er auch, wenn er seiner Schwester erklärt, was sie sich später einmal ansehen soll und was er für gelungen oder weniger interessant hält. Sie verwahrt sich aber gegen die brüderliche Meinungsbildung und will ihre Erfahrungen unbeschwert selber machen. Felix' Reaktion auf sein Italienerlebnis wird seine *Italienische Sinfonie* sein, deren Komposition er dort beginnt, so schreibt er seiner Mutter zu ihrem Geburtstag am 15. März 1831 aus Rom:

„Ich wollte, die lustige Sinfonie, die ich auf das Italien mache, wäre fertig und Du könntest sie heut erhalten denn ich denke, das soll ein Stück für Dich werden, da Du Nebel u. Melancholie nicht liebst, ohne die man in Schottland doch einmal nicht leben kann; aber sie ist noch in weitem Felde, und so mußt Du es mir auf Treu und Glauben nehmen, daß ich eine sehr heitere Sinfonie schreiben werde die Dich vergnügt machen soll“ (Mendelssohn Bartholdy 1998, S. 117).

Seine Begeisterung scheint gezügelt, scheint kontrollierter als später die ihre. Vielleicht empfindet er seine Reisen eher als selbstverständlich, hatte er doch die Freiheit des Reisens ohne

sie begründen zu müssen, stand sie ihm als männlichem Spross der wohlhabenden Familie schlichtweg zu.

Fanny Hensels Tagebuch der *Italienischen Reise* und ihre Briefe nach Berlin sind überschwänglicher, jedoch beginnen sie zunächst distanziert beobachtend, wandeln sich aber in Begeisterung, die sich unmittelbar ausdrückt. Über Mailand schreibt sie am 30. September 1839:

„Bis jetzt Bettler keine; Flöhe wenige, Schmutz bis über beide Ohren. Doch ist Mailand im Äußern eine der reinlichsten Städte. Ich werde Euch darüber schreiben, wenn wir fortreisen, jetzt bin ich noch zu neu hier“ (Weissweiler 1981, S. 43).

Sicher ist sie das. Sie beobachtet nüchtern, bemerkt den Schmutz, bleibt ganz die Dame des preußischen Großbürgertums. Aber sie wird sich wandeln. Schon am 13. Oktober berichtet sie hingerissen von der Einfahrt in Venedig, und da sie Goethe auswendig kennt, formuliert sie mit seinen Sätzen:

„So stand es denn im Buche des Schicksals auf meinem Blatte geschrieben, daß ich 1839, den 12. Oktober nachmittags, nach unserer Uhr um zwei, Venedig zum erstenmal, aus der Brenta in die Lagunen einfahrend, erblicken und bald darauf diese wundervolle Biberrepublik, betreten und besuchen sollte. [...] Ich erinnere mich in meinem Leben nicht leicht, in 24 Stunden soviel Erstaunen, Bewunderung, Rührung, Freude empfunden zu haben als in diesem wunderbaren Venedig! Seit wir hier sind, hab´ ich fast noch keine trockenen Augen gehabt - völlig bezaubernd ist der Anblick dieser Wunderstadt. Schon wenn man sich nähert und sie auf dem Wasser schwimmend erblickt, sieht es sich großartig und märchenhaft zugleich an“ (Weissweiler 1981, S. 44).

Sie überlässt sich den Eindrücken, nimmt offen alle Bilder in sich auf und ist überwältigt. Hier kündigt sich eine tiefe Veränderung im Wesen der Komponistin an, eine Wandlung der Perspektive auf ihr eigenes Leben und die Lebensmöglichkeiten, die sich ihr bieten. Aus Rom berichtet sie von der französischen Akademie und bemerkt, wie glücklich die französischen Künst-

ler seien, die in dem Institut leben und arbeiten können, und das es ermögliche, ausgestattet mit allen Mitteln,

„auf die Elite der Jugend seines Landes einzuwirken; es kann wohl nichts Schöneres für einen Künstler geben, aber sie sind auch darüber blasiert, sie wissen nicht, wie gut sie es haben, und müßten wahrhaftig wieder einmal ein bißchen geschüttelt werden, um den Übermut loszuwerden“ (Weissweiler 1981, S. 63).

Aber den Übermut werden sie nicht los, im Gegenteil, Fanny Hensel selbst beginnt, die Dinge mit Humor und Ironie zu betrachten, die sie umgeben. So schreibt sie an ihre Schwester Rebecka am 16. Dezember 1839 über eine Einladung der Archäologischen Gesellschaft anlässlich des Geburtstags von Winckelmann:

„Wenn ich Dich bis jetzt hergewünscht habe, so geschah es nicht allein meinet- sondern auch Deinetwegen, neulich habe ich Dich bloß meinetwegen hergewünscht, denn anstatt mich zu ennuyieren, wie ein Mops auf einem Koffer, würde ich mich wie ein Kaninchen amüsiert haben, wenn Du mir geholfen hättest. Es war eine feierliche Sitzung der Archäologischen Gesellschaft, Winckelmanns Geburtstag (ich gratuliere), und ich war hingegangen worden..... Es waren schon einige Damen und viele Herren versammelt, alles sprach leise, und es ging so putzig feierlich zu, daß mir schon der Magen zum Lachen wackelte, ehe noch ein Mensch gesprochen. Nun fingen aber die Reden an“ (Weissweiler 1981, S. 64/65).

Diese humorvolle Betrachtungsweise findet sich in den Briefen immer wieder, auch dann, wenn es um den Papst geht, um den Gesang der Priester, der sie kaum befriedigt, wie sie vom Weihnachtsabend in der Peterskirche berichtet. Am 16. Mai 1840 schreibt sie:

„Was habe ich nicht hier in Rom schon durchgelebt und durchempfunden! Bei diesen lustig durchwanderten, hellen, südlichen Mondnächten fiel mir hundertmal die erste Nacht von Wilhelms Krankheit ein, wo ich in tödlichen Sorgen an seinem Bette saß. Bei all diesem Wechsel und dem vielen Erleben fühle ich mich hier nicht älter, sondern jün-

ger geworden. An solcher Reise erwirbt man einen ewigen Schatz“ (Weissweiler 1981, S. 121).

Und gleich am 20. Mai heißt es:

„Wir haben einen Tag erlebt, wie er wohl in Romanen vorkommt, in der Wirklichkeit aber gewiß nur einmal im Leben gelingt, einen durchaus poetischen Tag, wovon mir jede Minute unvergeßlich bleiben wird“ (Weissweiler 1981, S. 121).

Fanny Hensel berichtet von einem Picknick mit den Künstlern, mit den befreundeten Malern, mit Gounod, man stellte sich Aufgaben, malte, komponierte, sang, besuchte die Villa Massimo und speiste vorzüglich. Sie schreibt dazu:

„Überhaupt hat mein Mich-jung-Fühlen hier einen starken Beigeschmack vom alten Weibersommer, denn ich habe immer das wehmütige Nebengefühl von der Vergänglichkeit aller schönen Zeit, und besonders der schönen Lebenszeit, und das hat man doch nicht, wenn man wirklich jung ist und sich so fühlt. Aber wie dem auch sei, ich genieße die Gegenwart unbeschreiblich, nur auf meine Weise, und ich weiß, ihr gönnt es uns alle, allen“ (Weissweiler 1981, S. 125).

Und etwas später in diesem so beglückenden Brief aus der so glücklichen Zeit heißt es dann:

„Einstweilen aber leben wir hier die himmlischsten Tage und Nächte, denn ich muß es nur sagen, wir schlürfen die Neige der köstlichen Zeit so vollständig, daß wir nur ein Minimum an Schlaf zu uns nehmen und die halben Nächte mit Spaziergehen oder Zeichnen und Musikmachen hibringen. Ich kann es jetzt gar nicht gut unter Dach aushalten, selbst im Vatikan bin ich in Ewigkeit nicht gewesen, des Abends kann mein Mann mich nicht in die Stube bekommen, noch auf der Schwelle des Hauses stehe ich still und graule mich vor Stubenluft. Habt aber keine Angst, wir sind weder nervös aufgeregt, noch abgespannt, sondern ganz ruhig und vollkommen gesund; nur das Bewußtsein des nahen Endes dieser köstlichen Zeit und zugleich die himmlische Luft läßt uns den Schlaf nicht vermissen. Ach! wie schön ist das Leben! Könnte man doch zu manchen Tagen sagen: Halt! Steh ein bißchen still, laß dich näher

besehen! - Adieu liebste Mutter, und liebste Geschwister, wahrscheinlich adieu aus Rom!“ (Weissweiler 1981, S. 125)

„Halt, steh ein bißchen still!“ (Weissweiler 1981, S.125) schreibt Fanny Hensel 1839 nach Hause und verweist wiederum auf ihre Belesenheit, assoziiert man doch sofort den Goethesatz im Faust, dessen Ausspruch erst Faust dem Mephisto anheim fallen lässt. Fanny Hensel musiziert viel in Italien und komponiert eine Menge, wie sie auch selbst berichtet:

„Abends spielte ich mehreres und zuletzt das Bachsche Konzert wieder, worüber die Leute dermaßen außer sich waren, obgleich sie es schon oft gehört, daß sie mir die Hände küßten und drückten und sich gar nicht fassen konnten; namentlich Gounod, der überhaupt entsetzlich lebhaft ist und immer keine Worte finden kann, mir auszudrücken, welchen Einfluß ich auf ihn ausübe, und wie glücklich er bei uns sei. Die beiden sind sehr verschieden, Bousquet ruhiger und zur französischen Klassizität hinneigend, Gounod hyperromantisch und leidenschaftlich; dem fällt nun die Bekanntschaft mit deutscher Musik wie eine Bombe ins Haus, möglich, daß sie großen Schaden anrichtet“ (Weissweiler 1981, S. 106).

Oder kurz vor der Abreise der Familie aus Rom heißt es:

„Darauf stiegen wir hinunter, das Instrument war in den großen Saal gerückt worden, es war tief Dämmerung, und es bemächtigte sich eine wunderliche Stimmung der ganzen Gesellschaft. Ich präliederte lange Zeit gedämpft, ich wäre nicht imstande gewesen, stark zu spielen, alles sprach leise, und jeder fühlte sich durch jedes Geräusch verletzt. Ich spielte das Adagio aus dem G-Dur-Konzert, das aus der cis-moll-Sonate und den Anfang der großen aus fis-Moll. Charlotte, Bousquet und Gounod saßen dicht um mich her. Es war eine Stunde, die ich nicht vergessen werde. Hierauf gingen wir zu Tisch, dann auf den Balkon, wo es himmlisch war. Unglaubliche Sterne und Lichter in der Stadt, und Glühwürmer, und eine lange Sternschnuppe, eine ferne, auf einem Berge liegende erleuchtete Kirche, und laue Luft, und tiefe innere Bewegung in uns allen“ (Weissweiler 1981, S. 128/129).

Sehr ernüchternd war dann die Heimkehr nach Berlin, wo Fanny Hensel im September 1840 in ihr Tagebuch schreibt:

„Heute ist Mittwoch, sechs Tage sind wir nun hier. Die politischen Ereignisse drohen schwer; der König hat den Ständen auf ihren Antrag, eine Verfassung zu geben, eine entschieden abschlägige Antwort erteilt; die Franzosen rüsten offen, alles sieht trübe, düster und unerfreulich aus, dazu stürmt, regnet und weht es draußen und ist eine Kälte, daß mir die Finger erstarren“ (Weissweiler 1981, S. 176).

Die Werke, in denen sie ihr Italienerlebnis reflektiert, zeigen eine gereifte Komponistin, die sich auf neues Terrain wagt, besonders auf das des harmonischen Experiments. Als besonderes Beispiel kann das Klavierstück *Abschied von Rom* gelten, dessen erster Akkord den Tristan-Akkord Richard Wagners antizipiert.

Die Italienreise hatte die Komponistin und die Frau entscheidend verändert. Sie griff die Sonntagsmusiken in ihrem Haus wieder auf und führte sie zu einer neuen Qualität und Bekanntheit, komponierte intensiv und nahm einige Zeit später - auch auf Drängen der Verleger und von Freunden - die Veröffentlichung von einigen Liedern und Klavierstücken in Angriff.

#### **4. Das Italienerlebnis als Vorausdeutung und Erinnerung in den Kompositionen Fanny Hensels**

Fanny und Wilhelm Hensel stellten in der Erinnerung an Italien, von dem Fanny Hensel sagt, dass alle, „die das Land gesehen“ auch „zurückbegehren“ und „Ach, es war wohl schöne Zeit“ (Klein 1999, S. 292), ein Album zusammen mit Kompositionen, die während der Reise entstanden waren. Es wurden 18 Stücke, zu denen Wilhelm Hensel Zeichnungen anfertigte. Zu den in dieses Album aufgenommenen Liedern gehören auch die später unter op.1 veröffentlichten Lieder *Schwanenlied* mit dem Text von Heinrich Heine sowie das *Gondellied*, dessen

Text von Emanuel Geibel stammt. Die Klavierstücke *Il Saltarello romano* und zwei weitere ohne Titel werden später unter op. 6 Nr. 4 und op. 6 Nr. 2 sowie op. 2 Nr. 3 veröffentlicht.

Das Kunstlied und das Charakterstück für Klavier solo waren in der Romantik bevorzugte Gattungen Empfindungen auszudrücken. Die kleine Form bot die Möglichkeit, sich auf ein Gefühl, auf einen Gedanken zu beschränken und diesen auf kleinem Raum auszuspinnen. Beispiele dazu sind die Klavierstücke von Franz Schubert, später Robert Schumann, Johannes Brahms und Frédéric Chopin. *Lieder ohne Worte* sind von Felix Mendelssohn Bartholdy bekannt, auch Fanny Hensel komponierte *Lieder ohne Worte*, und aus den Briefen, die beide miteinander wechselten, ist erkennbar, dass sie einen entscheidenden Anteil an der Benennung dieser kurzen Klavierstücke mit liedhaftem Charakter aber eben ohne Text hatte. Wie sehr Felix Mendelssohn die Lieder seiner Schwester schätzte, geht aus dem Gesagten bereits hervor, er selbst komponierte im Laufe seines Lebens ebenfalls eine Reihe von Liedern, zog sich aber später aus diesem Genre zurück.

Fanny Hensel verfügte über eine ungemein intensive Klangfantasie in der musikalischen Interpretation der von ihr ausgewählten Texte. Interessant ist die Beobachtung, dass sie nur zeitgenössische Lyrik zur Vertonung verwandte. Das bedeutet auch, dass man sich mit den Gedichten der Zeitgenossen befasste, sie auch gut kannte, anders ist die Auswahl kaum erklärbar. Immer wieder tauchen Goethe-Gedichte auf, sehr viele Gedichte von Joseph von Eichendorff und Heinrich Heine finden die musikalische Deutung durch die Komponistin. Goethes Gedankenreichtum, Eichendorffs romantische Sehnsucht und sein Rückzug in eine Fantasiewelt und Heines Traurigkeit wie Ironie haben offensichtlich die Komponistin besonders angezogen.

In der Vorausahnung, in der Sehnsucht nach Italien komponierte sie bereits 1822 am 8. August ihr Lied, überschrieben mit dem Titel *Sehnsucht nach Italien*. Die Worte sind

das Goethe-Gedicht *Kennst Du das Land wo die Zitronen blühen*, das Lied der Mignon aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

„Kennst Du das Land wo die Zitronen blühen,  
im dunklen Laub die Goldorangen glühen,  
ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,  
der Lorbeer hoch und still die Myrthe steht.

Kennst Du es wohl? Kennst Du es wohl?  
Dahin, dahin, möcht ich mit Dir, o mein Geliebter ziehn.“  
(Hensel 1997)

Der Text zeigt eine überschwänglich großzügige Natur, es blühen Zitronen, die es nördlich der Alpen nicht gibt, der Leser assoziiert Helligkeit, eine weiß-gelbe Farbe, die im zweiten Vers durch das ‚dunkle Laub‘ eingeschränkt wird, allerdings nur, um der Helligkeit eine satte Farbe an die Seite zu stellen: Die „Goldorangen glühen“. Diese Aussage verdeutlicht neben der Farbigkeit die die Natur umgebende Wärme, denn wie anders als durch das Sonnenlicht könnten Früchte zum Glühen gebracht werden. Ergänzt wird dieses Bild der Fülle durch den ‚sanften Wind‘ und den ‚blauen Himmel‘, beide Aussagen zeigen die Schönheit der Natur, in der es erstrebenswert ist zu leben. Der ‚Lorbeer‘ und die ‚Myrthe‘ verstärken nur den Eindruck der verschwenderischen Fülle des Landes, von dem das lyrische Ich schwärmt, das es auf diese Weise schildert. Die Sehnsucht nach dem ‚Wunderland‘ wird verstärkt durch die Aussage des lyrischen Ichs, dass es mit dem Geliebten dorthin ziehen wolle. Also will es die Schönheit des Landes nicht allein genießen, die Emotion, die Gefühle sind erst dann vollkommen, wenn der Geliebte sie teilt. So wird die Einheit aller Sehnsucht suggeriert.

Bedenkt man, dass Fanny Hensel 1822 erst siebzehn Jahre zählte, so ist es schon erstaunlich, dass sie sich an diesen Text heranwagt. Allerdings hatte sie bereits bei der Reise mit ihren Eltern in die Schweiz ihre Sehnsucht nach Italien geäußert, und so wird die Wahl des Textes verständlich. Auch hatte

sie in dem Jahr ihren späteren Mann Wilhelm Hensel kennen gelernt, der für fünf Jahre nach Rom ging, um dort als preussischer Maler im Auftrag des Königs seine Fertigkeiten zu vervollkommen.

Das Lied beginnt mit einem Vorspiel in G-Dur<sup>1</sup>, jedoch gleich im ersten Takt verwendet die Komponistin eine kurze chromatische Fortschreitung von d über dis zu e, und im folgenden Takt suggeriert sie A-Dur durch die Verwendung des gis vor dem Ton a und dem nachfolgenden e´´. Beim vierten Takt des Vorspiels erreicht sie den alterierten Akkord eis-gis-(-)-d, der zu D-Dur führt, der Dominante zu G-Dur, bei der sie dann den Text einsetzen lässt. Nur über dem G-Dur-Akkord erscheint die Frage „Kennst Du das Land“. Nach der Frage erscheint in der Klavierbegleitung der a-moll-Septakkord, den sie noch zum verminderten a-moll-Septakkord verändert, offenbar ein deutliches Zeichen für die Spannung in der sich sehnenen Seele, die kaum Ruhe zu finden vermag. Die Frage wird wiederholt in einer Sekundaufwärtsbewegung, und bei dem Wort *Land* setzt eine Achtelbewegung im Klavier ein, die zum D-Dur Septakkord erweitert wird. Diese aufgelöste Akkordbewegung wiederholt sich mehrfach harmonisch verwandelt. Fanny Hensel moduliert zu A-Dur bei dem ‚dunklen Laub‘ und der nachfolgenden Helligkeit der ‚Goldorangen‘. Der ‚sanfte Wind‘ erreicht in der Melodiestimme den höchsten Ton des Liedes, hier fis´´, und wird vom Klavier durch den Septakkord über Fis gestützt. Auch der ‚blaue Himmel‘ wird nicht vom Klavier unterstützt, erst wieder kommen die Akkorde des Klaviers bei dem Satz „der Lorbeer steht hoch“ hinzu. Die melodische Linie bei der zweiten Frage „Kennst Du es wohl?“ geht abwärts, im Gegensatz zum Beginn des Liedes. Offenbar wird angenommen, dass der Geliebte das Land nicht kennt und es vielleicht auch so schnell keine Möglichkeit geben wird, das Land kennen zu lernen. Das Lied wird somit zu einem durchkomponierten Lied und ergänzt

---

<sup>1</sup> Grundtonart des Liedes ist A-Dur, die Analyse bezieht sich auf die Liedausgaben für mittlere Stimme.

die von Fanny Hensel häufig verwendete Form des variierten Strophenliedes. Ruhig und langsam ist der Rhythmus, kaum dass die Achtelbewegung über ganzen und halben Notenwerten im Bass des Klaviers verändert würden. Das Lied schließt still in G-Dur, traurig und resigniert. Hier zeigt sich bereits die Fähigkeit der Komponistin, die Aussagen des Textes in ihrer Tiefe wahrzunehmen und in Musik umzusetzen. In späteren Liedern wird sie dies, besonders auch im Bereich der Harmonik, noch weiter entwickeln.

Johann Wolfgang von Goethes Gedicht *Mignon* vertont Fanny Hensel am 12. Juli 1826. Zu der Zeit weilte Wilhelm Hensel noch in Rom, und in diesem Goethe-Gedicht haben sich vielleicht verschiedene Schattierungen der Sehnsucht Fanny Hensels widergespiegelt.

„Nur wer die Sehnsucht kennt weiß was ich leide  
allein und abgetrennt von aller Freude seh ich ans Firma-  
ment nach jeder Seite  
ach! der mich liebt und kennt ist in der Weite  
es schwindelt mir es brennt mein Eingeweide  
nur wer die Sehnsucht kennt weiß was ich leide“  
(Hensel 1997).

Auch dieses Lied ist ein durchkomponiertes Lied, ein Lied dessen Vertonung der Aussage des Textes folgt. Die Klage beginnt in e-moll, gleich im zweiten Takt folgt auf das klare e-moll ein verminderter Dreiklang ais-cis-e, der wiederum in einen verminderten Dreiklang führt: dis-fis-a. Mit der Aussage „weiß was ich leide“ setzt eine gleichmäßige Achtelbewegung im Klavier ein, die Singstimme folgt einer chromatischen Abwärtsbewegung, als Verstärkung des Leidens, keine harmonische Klarheit, sondern Unsicherheit, Bedrücktheit, die auch in den folgenden Takten, die den Ambitus einer Quinte in der Melodiestimme nicht überschreiten, beibehalten wird. Der Blick ans „Firmament nach jeder Seite“ erscheint heller, über c´, d´ wird in einem Quintab- und Aufschwung e´ erreicht, Hoffnung wird erkennbar, Klarheit in der Harmonik e-moll, G-Dur-

Septakkord wieder zurück zu e-moll, doch nichts verändert sich. Bei dem Ausruf „ach! der mich liebt und kennt“ taucht zwar kurz C-Dur auf, aber gleich darauf verändert sich der harmonische Gestus über H-Dur, d-moll, a-moll zu der Terz c-e bei dem Wort „Weite“, das über vier Viertelnoten gehalten wird, deutliches Zeichen jener Sehnsucht nach der Weite, die sich so auch in der Melodik und Rhythmik wiederfindet. Die gleichbleibende Achtelbegleitung wird wieder aufgenommen, eine starke modulatorische Bewegung bestimmt den Satz „es brennt mein Eingeweide“, nochmals wird das Empfinden der Sehnsucht gesteigert durch die Aufwärtsbewegung über eine None hinweg vom e zum f<sup>˘</sup>, dem Kulminationspunkt der Melodie, zumal auch hier F-Dur erreicht wird, das Fis von e-moll an dieser Stelle aufgelöst wird, um aber gleich im nächsten Takt zusammen mit der Halbtonwendung e zu dis einen alterierten Septakkord dis-fis-a-c zu erreichen, der das Zusammenfallen der sehnsüchtigen Erwartung ins Leid des Wartens symbolisiert. Zuletzt endet das Nachspiel in E-Dur. Auch in diesem Lied wird die harmonisch-melodische und rhythmische Gestaltungskraft der Komponistin deutlich, die immer bedacht ist, die Aussage des Textes alles andere als volkstümlich - wie in der Berliner Liederschule zuvor gefordert - auszudeuten.

19

Vög - lein, ja, ich laß das Za - gen, Win - de sanft die Sc - - gel rüh - ren,

Die drei Lieder mit Texten von Joseph von Eichendorff, die sie am 7. Juni 1841, also nach ihrer Rückkehr aus Italien komponiert, fasst sie unter dem Titel *Anklänge* zusammen. Bei Eichendorff wird die Sehnsucht nach den „sonnigen Tagen“ ausgedrückt, die Sehnsucht, ebenso wie die Vögel über „Berg

und Wald“ die Flügel zu „schlagen“ (Hensel 1993, Bd. II). Die Winde sind sanft und wohin die Reise gehen soll - „Ach, wohin? wohin mag ich nicht fragen“ - wird nur erahnt. Im zweiten Lied „wehen die Lieder von drüben“ (Liedtext), die das lyrische Ich aus der Ruhe bringen, und das dritte Lied lässt eine tiefe Verzweiflung ahnen, wenn es heißt:

„[...] könnt mich zum Himmelsglanz aufrichten stark und frei wär diese Brust... Hörnerklang und Lieder kämen nicht so schmerzlich an mein Herz ... Fröhlich wollt ich Abschied nehmen, zög auf ewig wälderwärts“ (Hensel 1993, Bd. II),

wobei das Wort „wälderwärts“ als Symbol der Flucht in eine freiere Welt zu verstehen ist. Alle drei Lieder werden von der Komponistin durch die Angabe „attacca“, das heißt sofort ins

1. Vög - lein in den sonn'-gen Ta - gen, Lüf - te blau, die mich ver - füh - ren!  
2. Ach! es spricht des Früh-lings Schö - ne, und die Vög - lein al - le sin - gen:

nächste gehen, miteinander verbunden. Auch hier hat sie die Form des einfachen Strophenliedes verlassen, komponiert sie deutlich die Aussagen des Textes, wobei die harmonische Dichte im Klavier besonders hörbar wird. Hier kann man kaum noch von einer einfachen, nur unterstützenden Klavierbegleitung sprechen, eigenständig nimmt das Klavier Motive auf, setzt neue der Singstimme entgegen, sucht nach ständig wandelnden Klängen durch eine stetige Modulation auch in von der Tonika weit entfernte Tonarten und schafft so einen eindringlichen Ausdruck des Textes. Die Sehnsucht, die Eichendorff in seinen Texten einfängt, wird von Fanny Hensel intensiv nachempfunden, Erinnerung an helles Licht, Wärme und eine Zeit der freien Entfaltung, der Grenzüberschreitung.

Das in das Italienalbum als Nr. 15 aufgenommene *Schwanenlied*, das Fanny Hensel unter op. 1 Nr. 1 später veröffentlichte, datiert Anette Maurer in ihrer Auflistung der Lieder Fanny Hensels zwischen 1835 und 1838, also vor die Reise (vgl. Maurer 1997). Hans-Günter Klein stellt keine Beziehung dieses in das Italienalbum eingefügten Liedes zum tatsächlich Erlebten zu jenem Zeitpunkt her (vgl. Klein 1999). Aber vielleicht hat Fanny Hensel einen Bezug in diesem Lied gesehen, den sie nicht erklärt hat, der nur ihr und Wilhelm Hensel bekannt war. Schließlich ist dies Lied eines der letzten in das Album aufgenommenen Stücke, es ist traurig, erzählt von einer verlorenen Liebe. Eine Deutung des Abschiedsschmerzes? Der Text des Liedes stammt von Heinrich Heine:

„Es fällt ein Stern herunter aus seiner funkelnden Höh,  
das ist der Stern der Liebe, den ich dort fallen seh.  
Es fallen von Apfelbaume der weissen Blätter so viel,  
es kommen die neckenden Lüfte und treiben damit ihr  
Spiel.

Es singt der Schwan im Weiher, und rudert auf und ab,  
und immer leiser singend, taucht er ins Flutengrab.  
Es ist so still und dunkel, verweht sind Blatt und Blüth´,  
der Stern ist knisternd zerstoßen, verklungen das Schwanenlied“ (Hensel 1985).

Es handelt sich bei dieser Komposition ebenfalls um ein variiertes Strophenlied, das im zweiten Teil entsprechend der Textaussage gegenüber der ersten Strophe eine leichte Veränderung erfährt.

Ausgangstonart ist g-moll, über dessen Dreiklänge in der Klavierstimme sich die Singstimme in einer Oktavbewegung von d´ zu d´´ aufwärts erhebt, um dann die Aussage des Textes nachzuzeichnen und in dem g-moll-Dreiklang d-b-g abzufallen und das Fallen des Sterns zu versinnbildlichen. Die nachfolgende Aussage der „funkelnden Höh“ wird durch das es´´ verstärkt, aber gleich wird die Bewegung wieder abwärts gelenkt über es´´-c -a zu fis im folgenden Takt bei dem Wort

„Höh“, als Verstärkung des Verlustes des Glanzes und des Absturzes. Die Melodik des Liedes orientiert sich im Verlauf immer wieder an den wesentlichen Aussagen des Gedichtes und verstärkt und deutet diese. Gleichzeitig wandelt sich die Harmonik bei gleichbleibender rhythmischer Bewegung, die in ihrer Folge von Sechzehntelauflösungen der Akkorde die Wellenbewegung des Wassers suggeriert, auf dem der Schwan schwimmt und letztlich im „Flutengrab“ untergeht. Symbol der Veränderung, der Vergänglichkeit, wie es auch der Text durch die ‚verwehten Blätter‘ und den ‚knisternd zerstobenen Stern‘ vermittelt. So wird gerade das Wort „Flutengrab“ durch die halbe Note d´ und die diese besonders hervorhebende Septakkordaufwärtsbewegung im Klavier, und dies im Pianissimo, betont. Nach einer Fermate beginnt die Stimme wieder im Piano und einer Abwärtsbewegung in Sekunden und einer Quarte in c-moll und lässt eben dadurch das Bild des Dunkels und des Verwehens von „Blatt und Blüth“ erklingen. Den Schluss des Liedes bildet ein langgezogenes d´ in der Melodie, das von einer deutlichen Modulation im Klavier gestützt wird. Das Lied endet offen mit den Tönen g und d, wobei im Takt zuvor das b zu h aufgelöst wird und damit G-Dur entsteht statt g-moll, im letzten Takt wird jedoch die Terz ausgespart, der Klang bleibt leer.

Auch das im Juni 1841 komponierte *Gondellied* mit dem Text von Emanuel Geibel symbolisiert die Italienerinnerung. Fanny Hensel gab es zusammen mit anderen frühen Liedern 1846 als op. 1 bei dem Berliner Verleger Bote und Bock heraus.

Hier handelt es sich um ein Strophenlied mit ganz erheblichen Schwierigkeiten für Sänger oder Sängerin und die Klavierbegleitung. In einer stetigen, kaum unterbrochenen Sechzehntelbewegung werden die Wellen des Wassers nachgezeichnet, die Achtel im Bass werden fast durchweg aufwärts geführt, die Melodie durchmisst in der Kürze zweier Takte eine Oktav und anschließend eine None: „O komm zu mir, wenn durch die Nacht, wandelt das Sternenheer“ - Ausruf, Sehnsucht und Freude zugleich, die in das Bild „dann schwebt mit uns in Mondespracht, die Gondel übers Meer“ mündet, Erfüllung und Glück und Sehnsucht, denn: „o komm zu mir wenn durch die Nacht, wandelt das Sternenheer, dann schwebt mit uns in Mondespracht, die Gondel übers Meer“ (Hensel 1985). Fanny Hensel wiederholt den letzten Satz des Gedichtes in ihrer Komposition dreimal, wobei sie den Spitzenton des Liedes a´´ beim zweiten Mal ansteuert, ihn dann nur in Sekundsritten abwärts verlässt, in der nochmaligen Wiederholung den Ambitus nur noch bis zum fis´´ erweitert, dann aber langsam zum Grundton a zurückfindet. Leise plätschert das Wasser, ruhig und in A-Dur, der Tonika. Auch hier ist das Lied Erinnerung, Freude und Sehnsucht zugleich, bündelt somit die Empfindungen der Komponistin in der musikalischen Gestaltung.

## 5. Kompositionen für Klavier

Das *Italienalbum* Fanny und Wilhelm Hensels enthält mehrere Klavierstücke, die während der Reise entstanden sind. Dazu gehören *Abschied von Rom* Nr. 10 des Albums, *Il Saltarello romano* Nr. 11 und die beiden Klavierstücke ohne Titel Nr. 8 und Nr. 12.

Das Klavierstück *Abschied von Rom* komponierte Fanny Hensel noch in Rom. Der im Autograf notierte Titel *Ponte molle* weist auf einen ihrer Lieblingsplätze, die Brücke, die man nach einem Tagesausflug überquert hatte. Annette Nubbemeyer weist in ihrem Aufsatz zu den Klavierkompositionen Fanny Hensels nach, dass die Komponistin auch noch die Worte aus Goethes Gedicht *Erster Verlust* („Ach, wer bringt die schönen Tage, jene Tage der ersten Liebe, ach, wer bringt nur eine Stunde jener holden Zeit zurück!“ (Text der Notenausgabe Ed.Peters Frankfurt)) hinzugefügt hat (vgl. Nubbemeyer 1997, S. 74), damit wird deutlich, wie sehr Fanny Hensel unter der Trennung von Rom und den römischen Freunden gelitten hat. Die ersten Takte des Stückes bestehen aus einer langen Einleitung, die durch einen Vorhaltsakkord gebildet wird. Betrachtet man diesen Akkord näher, so fällt seine unglaubliche Nähe zu Richard Wagners Tristan-Akkord auf, der erst etwa dreißig Jahre später die harmonische Abkehr vom klaren Dur-Moll-System symbolisieren sollte. Immer wieder verwendet Fanny Hensel in diesem Stück verminderte Septakkorde, Vorhalte, verwandelt den harmonischen Kontext durch Modulationen ständig. Die stetige Bewegung im 9/8 Takt wird in der Verlangsamung zum 6/4 Takt geführt, Ausdruck eines heftigen Schmerzes, der sich in massiven Viertelakkorden artikuliert. Die Tonalität wird immer neu verschleiert, die erreichte tonale Sicherheit immer neu verlassen. So kann man dies Stück als mehr als nur einen Abschied von dieser Stadt und den Menschen deuten, hier trauert die Komponistin um mehr.

*Il Saltarello romano* komponierte Fanny Hensel 1841, es beruht jedoch auf einer in Rom gehörten Melodie, die dort die Bezeichnung eines neapolitanischen Tanzes, ‚Tarantella‘, erhielt. Das Stück steht in a-moll, beginnt mit einem Triolenmotiv und geht über in einen Akkordabstieg, einen verminderten Nonenakkord a-cis-(e)-g-b in Dominantfunktion zu D-Dur. Immer wieder wird a-moll in der Bewegung erreicht, stetig aber neu angesteuert durch Septakkorde und verminderte Septakkorde. Die Triolenbewegung in der Oberstimme wird in stetigen Varianten von chromatischen Abläufen in einem jeweils engen Tonraum weitergeführt. Jedoch bleiben diese engen Tonräume nicht bestehen, neue Räume werden durch Quint- oder Oktavsprünge aufgeschlossen. Die Triolenbewegung wird zugunsten einer durchgehenden virtuos Sechzehntelfolge in Takt 33 aufgegeben, die rhythmische Spannung, die zuvor durch die Triolenbewegung erfolgt ist, wird jetzt durch die Synkopierung, die aus einer Achtel, einer Viertel und wieder einer Achtel besteht, im Bass übernommen. Sie wird zwischendurch durch eine Achtelbewegung abgelöst, die Akkordfolgen gegen das melodische Variantenspiel setzt. Fast codaartig wirken die Takte 44 - 51, die einen Übergang von der Sechzehntelfolge in eine Triolenbewegung darstellen, die ausgesprochen chromatisch bestimmt ist und daher durch eine außerordentliche Variabilität in der harmonischen Fortschreitung bestimmt ist. Die Triolenbewegung der Sechzehntel ist nun im Bass, die Akkorde in der Oberstimme, jedoch bereits in Takt 60 erscheint das Motiv aus Takt 46, weitere Varianten finden sich in Takt 64 ff und 78 ff. Immer wieder greift die Komponistin diesen virtuos bestimmten Gedanken auf, bis sie die Triolenbewegung wiederaufnimmt, um sie nach einer Überleitung in Takt 81 in Takt 82 in der rhythmischen Struktur zu verändern und eine Synkopenbewegung, hier im Violinschlüssel, also entsprechend hoch, hinzuzufügen, die nach acht Takten in Takt 90 wieder zu Sechzehnteltriolenfolgen führt. Diese läuft weiter in ständigen Modulationen bis zu Takt 119. Hier beginnt eine Coda, Akkorde akzen-

tuieren die Oberstimme im Fortissimo, die Triolenbewegung erscheint im Bass, erst in Arpeggien, dann in auskomponierter Bewegung, im Fortissimo-Akkord endet das Stück. Wesentlich zu erwähnen sind noch die harmonischen Verdichtungen in diesem Klavierstück. So wird in Takt 50 über H-Dur der Septakkord e-gis-(h)-f erreicht, es folgen A-Dur, D-Dur-Septakkord bei fehlender Quinte, Cis-Dur (!), Fis-Dur in Takt 52, in Takt 53 wandelt sich Fis-Dur zu fis-moll, um dann in Takt 54 noch eine verstärkte Reibung zu erreichen. Im Verlauf des Stückes werden mehrfach harmonisch verdichtete ‚Zellen‘ hörbar, die zudem durch die chromatischen Tonfolgen in Sechzehnteln noch angereichert werden. Interessant ist die Tatsache, dass Fanny Hensel im letzten Teil des Stückes das Tempo noch steigert, die in Takt 90 wieder aufgenommene Triolenbewegung wird in Takt 94 mit ‚Piu presto‘ überschrieben, Reminiszenz an die Tarantella in Verbindung mit dem Gefühl überschäumender Lebensfreude!

Das Klavierstück mit der Tempobezeichnung ‚Allegro vivace‘ ist das zwölfte Stück im Italienalbum. Das Motiv der Zeichnung Wilhelm Hensels - der Vesuv vom Meer aus gesehen - hat keine unmittelbare Verbindung zu dem Stück. Der erste Eindruck der Komposition vermittelt eine überschäumende Lebensfreude. Das schnelle Tempo und die unaufhaltsame Sechzehntelsekund- und Terzbewegung in den Mittelstimmen des Klaviers von Beginn bis Takt 18, dazu eine melodische Linie in Vierteln und Achteln, die sich in Sekundschritten bewegt, sequenzartig aufgebaut ist und nach vier Takten in einer harmonischen Variante wiederholt wird, vermittelt eine fast ungezähmte Lebendigkeit. Die harmonische Steigerung in Takt 9 und die Ausweitung des Ambitus in der Melodik verstärken diesen Gedanken. Ab Takt 19 wandeln sich Melodik und Rhythmik, ohne jedoch die Lebendigkeit zu verlassen. Eine in halben Noten fortschreitende Melodik, die eher als Zieltöne einer Akkordkombination zu verstehen ist, wird durch punktierte Achtel- und Sechzehntelnoten sowie eine durch Pausen unterbro-

chene Sechzehntelbewegung vorwärts getrieben. Der neue Gedanke, ein fast chromatisches, spiralförmig erweiterndes Thema: „fis-eis-fis-a-g-h-ais-cis-h“. In Takt 38 verändert sich die Tonart von H-Dur zu G-Dur. Jetzt hat die Komponistin zuvor separat vorgeführte Themen und rhythmische Ideen miteinander kombiniert. Fanny Hensel spielt mit diesen beiden Motiven, verändert sie unaufhörlich in der Harmonik, bis sie die Tonalität im Takt nochmals wechselt, hier wird das motivisch-rhythmische Spiel in D-Dur weiter geführt. Eine neue, jedoch aus dem Grundthema des Stückes abgeleitete Melodie wird hier wiederum von einer Sechzehntelbewegung in der Mittelstimme und chromatisch absteigende Achteln im Bass begleitet. Eine 8-taktige (Takte 68 - 75) neue, in Gegenbewegungen geführte Sechzehntel-Akkordik über dem Orgelpunkt e ist als Coda zu deuten, bevor in Takt 76 das Thema des Stückes in der Ausgangstonart H-Dur wieder aufgenommen wird. Die ab Takt 100 einsetzende oktavierte Melodik, die zwischendurch in jeweils einem Takt (104 und 106) eingefügte Anfangsthematik und die Sechzehntelfolgen von H zu g<sup>˘˘˘</sup> (Takte 105, 107 - 108) im Forte führen die insgesamt rasante Bewegung des Stückes in einem auskomponierten Arpeggio (Takt 110) und weiteren Schlussakkorden in Arpeggien zum Ende des Stückes. Virtuoses Spiel, gelebte Lebensfreude, Spiel mit Motiven und harmonischen Beziehungen, Bezug zum fröhlichen, ausgelassenen Leben in Italien? Es ist durchaus denkbar!

Das *Italienalbum* enthält noch weitere, überwiegend auch noch nicht veröffentlichte Stücke. Es galt 1998 noch als verschollen, eine erste Darstellung erschien 1999 durch Hans Günter Klein im Sonderdruck der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin.

Auch in dem Klavierzyklus *Das Jahr*<sup>2</sup> ist ein ‚Programm‘ verborgen. Diese zwölf Charakterstücke mit den Titeln der Monate eines Jahres und einem Nachspiel gelten, so Christian

---

<sup>2</sup> Komponiert wurde es von August bis Dezember 1841, wiederentdeckt erst 1987.

Thorau, heute als die Erinnerung an die Italienreise aber auch als „Resümee ihres Lebens“ (Thorau 1999, S. 74). Im Verlauf seiner Darstellung diskutiert Thorau die Problematik einer eher auf den biografischen Aspekt reduzierten Betrachtungsweise dieses Klavierzyklusses, der eine Fülle von raffinierten Beziehungen enthält und zur Aufführung geradezu nötig ist. Der *Januar* wird zusätzlich mit dem Titel *Ein Traum* versehen. Christian Thorau verweist in seiner umfangreichen Analyse auf das Eröffnungsmotiv des Stückes, das dann in den folgenden ‚Monaten‘ immer wieder neu interpretiert und eingefangen wird. Er formuliert:

„Die Traumperspektive lässt die Entscheidung offen zwischen der Erinnerung von Erlebtem und der Vorahnung von Kommendem.... Als Zusammentreffen von Erinnerung und Vorahnung schwebt der Januar zwischen den Zeiten, ist er nicht nur Auftakt zu einem neuen Jahr, sondern zugleich Epilog eines vergangenen“ (Thorau 1999, S. 74).

Im Verlauf des ‚Jahres‘ werden viele Assoziationen der Komponistin an Italien deutlich. Im *Februar* blitzt der römische Karneval auf, über den Fanny Hensel begeistert nach Berlin berichtete, und der *April* mit seinem schnellen 4/4 Takt, den permanenten Sechzehnteln und den Achteln im Staccato könnte auf die Launenhaftigkeit des Wetters im April auch in Italien verweisen. Annette Nubbemeyer glaubt aber in dieser musikalischen Zeichnung auch ein Porträt des eher exaltierten Charles Gounod zu erkennen, der ebenfalls zu der Zeit als Mitglied der französischen Künstlerkolonie in Rom weilte, aus der die Anregungen für viele lustige Unternehmungen stammten (vgl. Nubbemeyer 1997, S. 75). In den Monaten *März* und *Dezember* wie auch im Nachspiel bezieht sich die Komponistin auf die protestantischen Choräle des Kirchenjahres. Obwohl sie Weihnachten in Rom verbringt, verwendet sie die Choräle des Protestantismus, möglicherweise als Bekenntnis zum Protestantismus. Das Nachspiel mag als ein traurig resignatives Bedauern des Endes der glücklichen Zeit in Italien zu verstehen sein, einer Zeit, die

die Komponistin aus den Zwängen der damaligen Gesellschaft befreite, sie mit ungezwungenen Künstlern zusammenbrachte und sie so Unbefangenheit lehrte. Sie musizierte, zeichnete, komponierte viel und gewann daher das Selbstbewusstsein, das sie anschließend in Berlin dazu befähigte auch ironisch ihrem Bruder zu antworten, wenn dieser sie kritisierte und vor allem, endlich dem Drängen der Verleger nachzugeben und einen Teil ihrer Werke zu veröffentlichen. Der Klavierzyklus *Das Jahr* und das Klavierstück *Abschied von Rom* wurden erst viel später (s.o.) wiederentdeckt.

Eine zweite Italienreise hat es in dieser unbekümmerten Form nicht gegeben. Fanny Hensel reiste nochmals nach Italien, allerdings um ihrer schwangeren Schwester Rebecka beizustehen, die dort erkrankte.

## **6. Epilog**

Fanny Hensel klagte am 14. Mai 1847 während der Probe zu den *Sonntagsmusiken* über das Versagen ihrer Hände. Sie starb am selben Tag an Gehirnschlag. Ihr Bruder Felix starb ein halbes Jahr später am 4. November.

In den frühen achtziger Jahren begann die Wiederentdeckung der Musik Fanny Hensels. Inzwischen liegen eine Reihe von Einspielungen ihrer Werke vor, der *Six Mélodies op.4*, der *Lieder op.1 und op.10*, des *Streichquartetts Es-Dur* und des *Klavierquartetts As-Dur*, des Zyklus *Das Jahr*, weiterer Lieder, Chor- und Orchesterstücke. Besonders sei hier auf die letzte Komposition der Komponistin verwiesen, das *Klaviertrio in d-moll*, das formalen und harmonischen Gestaltungswillen und Unkonventionalität miteinander verknüpft. Es muss nun das Bestreben sein, die Werke der Komponistin in das internationale Konzertleben selbstverständlich zu integrieren.

## Literaturverzeichnis

### 1. NOTENAUSGABEN

Alle angeführten Werke stammen von Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy.

(1985) Lieder für eine Singstimme und Klavier, op.1; Berlin  
(Nachdruck).

- Schwanenlied op.1, Nr. 1
- Gondellied, op.1, Nr. 6

(1986) Ausgewählte Klavierwerke, Berlin.

(1993) Ausgewählte Lieder für eine Singstimme und  
Klavier, Bd. I und II, Wiesbaden

- Anklänge, Bd. II

(1997) Eine musikalische Italienreise, Kamen/Vilnius.

- Mignon
- Sehnsucht nach Italien

### 2. WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Borchard, Beatrix / Schwarz-Danuser, Monika (Hrsg.) (1999): Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy - Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik, Stuttgart / Weimar.

Büchter-Römer, Ute (2001): Fanny Mendelssohn-Hensel,  
Hamburg.

„Das verborgene Band“ (1997). Ausstellungskatalog der Musik-  
abteilung der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kul-  
turbesitz zum 150. Todestag der beiden Geschwister - 15. Mai  
bis 12. Juli 1997, Wiesbaden.

Helmig, Martina (Hrsg.) (1997): Fanny Hensel, geb. Mendelssohn  
Bartholdy: Das Werk, München.

Hensel, Sebastian (1995): Die Familie Mendelssohn 1729-1847,  
Frankfurt a.M., [Nachdruck].

Klein, Hans Günter: „O glückliche, reiche, einzige Tage“ – Fanny und  
Wilhelm Hensels Album ihrer Italienreise 1839/40, Sonderdruck  
aus: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Band XXXVI, 1999,  
Gebr. Mann Verlag (ohne Ortsangabe).

Maurer, Annette: Thematisches Verzeichnis der klavierbegleiteten  
Sololieder Fanny Hensels, Kassel 1997.

Mendelssohn Bartholdy, Felix (1998): Eine Reise durch Deutschland,  
Italien und die Schweiz, Tübingen.

- Tillard, Françoise (1994): Die verkannte Schwester - Die späte Entdeckung der Komponistin Fanny Mendelssohn Bartholdy, München.
- Weissweiler, Eva (Hg.) (1985): Fanny Mendelssohn: Italienisches Tagebuch, Darmstadt.
- Weissweiler, Eva (1991): Fanny Mendelssohn: Ein Porträt in Briefen, Frankfurt a.M. / Berlin.
- Weissweiler, Eva (Hg.) (1997): Fanny und Felix Mendelssohn, Briefwechsel 1821-1846, Berlin.