

„...per farne conoscere il merito“. Fortunato Santinis Bearbeitungspraxis¹

Andrea Ammendola

Im ausgehenden 18. Jahrhundert entstand eine musikalische Bearbeitungspraxis mit dem Ziel, „aus der ehrfurchtsvollen Liebe eines musikalischen Enkels, der das verbliebene Bild des Grossvaters in das beste und schönste mit modernem Wissen und Können erreichbare Licht zu rücken.“² Begünstigende Faktoren dafür waren einerseits die Herausbildung eines Werkekanons, und andererseits die Auffassung, vergangene Kompositionen dem aktuellen Zeitgeist anpassen zu wollen. Der für den mitteldeutschen Raum als Pionier dieser Bearbeitungspraxis geltende Leipziger Thomaskantor und Kapellmeister Johann Adam Hiller äußerte sich 1776 in der Vorrede seiner deutschen Bearbeitung des *Stabat mater* von Giovanni Battista Pergolesi wie folgt:

„Der Fleiß so manches berühmten und braven Componisten, der täglich neue Stücke, in allerley Art, hervorbringt, ist allerdings zu loben. Wenn wir aber alles vorhergegangene Gute darüber ganz vergessen; wenn wir die kleine Mühe scheuen, ihm diejenige Gestalt zu geben, die es nach unseren Verfassungen haben soll, so handeln wir ungerecht.“³

Die von Hiller angesprochenen zeitgemäßen Veränderungen betreffen zum einen den Gesamtumfang – das jeweilige Werk wird um einige Nummern gekürzt oder es werden Streichungen innerhalb der Stücke vorgenommen –, zum anderen die Instrumentation sowie harmonisch-melodische Zusammenhänge. Außerdem spielten pragmatische Gründe für die Assimilierung von Musik vergangener Epochen an aktuelle Kontexte eine entscheidende Rolle. Mit den Worten Gernot Grubers gesprochen, „[galt] Wirkung beim aktuellen Publikum zu erreichen als wichtigeres Ziel, als den ursprünglichen Willen eines Komponisten zu rekonstruieren. Hiermit tritt eine für das 19. Jahrhundert spezifische Spannung zwischen Wirkungs- und Werkästhetik auf den Plan.“⁴ Als Ausdruck dieses Spannungsverhältnisses entwickelte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – gewissermaßen als Gegengewicht – eine Strömung mit einer deutlich veränderten Geisteshaltung, die gemeinhin unter dem Begriff des Historismus subsumiert wird.⁵ Statt älteren Werken ein modernes Gewand zu geben, betrachtete man sie nun als Unikate und

einzigartige Kunstwerke aus ihrer Zeit heraus. Dieses ambivalente Verhältnis zwischen einer das Kunstwerk als unveränderliches Unikat begreifenden Sichtweise einerseits und Modernisierungsbestrebungen andererseits manifestiert sich in vielleicht einzigartiger Weise in der Person Felix Mendelssohn Bartholdys. Neben seiner bildungsbürgerlichen, aufklärerischen Erziehung war der Kontakt zu Carl Friedrich Zelter und der Berliner Sing-Akademie für seine Auseinandersetzung mit alter Musik entscheidend. Neben dem Bemühen um die Wiederbelebung Bachscher Werke – es sei nicht zuletzt an die legendäre Aufführung der *Matthäuspassion* im Jahre 1829 erinnert⁶ – sind es insbesondere Händelsche Werke, mit denen er schon früh in Berührung kam und sich zeitlebens auseinandersetzte.⁷ So brachte Mendelssohn ab 1833 als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf im Rahmen der Niederrheinischen Musikfeste vor allem Händels Oratorien (oder Teile davon) zur Aufführung und war darüber hinaus als Herausgeber dieser Werke tätig.⁸ Mendelssohn nimmt eine Scharnierstellung zwischen einer von deutlichen Eingriffen geprägten Praxis und einer (im späten 19. Jahrhundert) sich manifestierenden, den Werkbegriff idealisierenden Sichtweise ein. Hier wird „das Original zum Fetisch erhoben und Revision und Bearbeitung zu

Erb-Sünden erklärt.“⁹ Wenngleich Mendelssohn in London Händelsche Autographe studieren konnte und tendenziell ein ‚Werk-treue‘-Verfechter war – dies ist vornehmlich durch seine Mitwirkung bei der Herausgabe von Händelwerken bezeugt –, richtete er für Aufführungen dennoch eine zusätzliche Orgelstimme ein und orientierte sich an der gängigen Praxis seiner Zeit.¹⁰ Neben den Einflüssen Zelters und der Sing-Akademie zu Berlin waren auch Mendelssohns Reisen in den Jahren 1829 bis 1833 nach London, Heidelberg, Wien, Frankreich und Italien richtungsweisend für seinen Umgang mit älteren Werken. So begegnete er in Rom u.a. dem römischen Abbate Fortunato Santini. In Mendelssohns Reisebriefen berichtet er eingehend über sein positives Verhältnis zu Santini, mit dem er sich insbesondere über deutsche Kirchenmusik von Bach und Händel austauschte.¹¹ Fortunato Santinis Schaffen als Komponist und Bearbeiter fremdsprachiger Werke stand stets im Schatten seiner Haupttätigkeit als Musiksammler. So ist der bereits zu Lebzeiten entstandene, und latent bis offenkundig geäußerte Vorwurf einer kopflosen Sammelwut zum Teil bis in die Gegenwart erhalten geblieben. Erst als im 20. Jahrhundert Santinis Sammlung der Wissenschaft zugänglich gemacht wurde, begann eine Revision dieses Bildes. Mit einem

Beitrag Friedrich Smends aus dem Jahre 1928, dessen Titel bezeichnenderweise „Zur Kenntnis des Musikers Fortunato Santini“¹² lautet, wurde erstmals seine Bearbeitungspraxis anhand der fragmentarischen Bearbeitung der Bachschen *Johannespassion* in den Blick genommen. Santinis Bestreben war es, deutsche und englische (SANT Hss. 3616, 3980) geistliche Musik alter Meister in Italien bekannt zu machen. Er dokumentierte seine Motivation durch mannigfache Anmerkungen auf den Titelblättern seiner Bearbeitungsmanuskripte wie „per favore [oder: farne] conoscere il merito“ (SANT Hss. 1883–1885) oder „per favore conoscere il bello“ (SANT Hs. 1875).

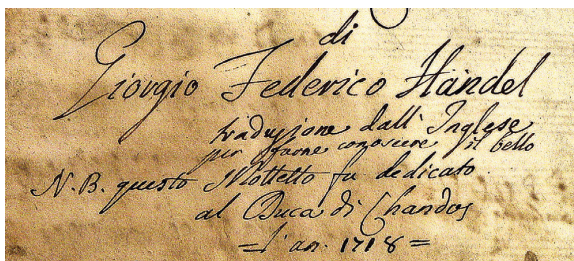


Abb. 32

Deutschsprachige Werke standen im Zentrum von Santinis Bearbeitungstätigkeit. Neben Werken Johann Sebastian Bachs, Carl Heinrich Grauns, Joseph Haydns, Wolfgang Amadeus Mozarts waren es vor allem Händelsche Werke, mit deren Bearbeitung er schon in frühen Jahren begann. Auf dem

Titelblatt seines lateinisch bearbeiteten *Jubilate Deo* von Händel notiert er: „e tradotto in Latino l’an 1809“ (SANT Hs. 1876). Als Übersetzungssprache waren sowohl das Lateinische als auch das Italienische möglich. Um eine höhere Verständlichkeit bei seinen Landsleuten zu garantieren, wählte er für die Bearbeitung Händelscher Oratorien stets das Italienische wie etwa beim *Messia*, *Giuda Maccabeo* oder *Sansone*. Dabei ist auffällig, daß diese Bearbeitungen unvollständig bleiben. So bearbeitet er einerseits, wie beim *Messia*, nur den ersten Teil, oder andererseits, wie beim *Sansone*, vorwiegend Chöre. Quantitativ ist ohnehin eine klare Präferenz der Chöre festzustellen. Bereits in seinem Katalog von 1820 bietet er sämtliche Chöre der englischen Werke Händels in lateinischer oder italienischer Übersetzung an: „N.B. Tutti li Cori delle Opere Inglesi di questo inimitabile Autore si possono avere [sic!] ad libitum tradotti in Latino, o in Italiano.“¹³

Es ging ihm in erster Linie darum, die Musik Händels und anderer deutscher Meister für ein italienisches Publikum zugänglich zu machen. Den Schlüssel dazu sah er in der Übertragung des Textes, indem er die Originaldichtung in eine italienische zu transferieren versuchte. Santini bemühte sich vornehmlich um eine inhaltlich angemessene, d.h. sinngemäße und verstehbare Überset-

zung. Hier zeigen sich zahlreiche wörtliche Übertragungen, die, wenn möglich, auch syntaktisch mit dem Originaltext übereinstimmen. Die übrige Textbehandlung bewegt sich im Bereich der sinngemäßen Übersetzung. Dabei unbeachtet bleibt in der Regel die für eine adäquate Textunterlegung wichtige Kongruenz der Silbenzahl. Die Folge ist, dass der italienische Text nicht dem ursprünglichen Notat angepasst wird, sondern viceversa. Hinsichtlich der musikalischen Bearbeitungspraxis kann festgehalten werden, dass Santini weitgehend dem Original folgt. Er übernimmt sämtliche Schlüssel und behält auch die Satzfolge exakt bei. Werden aber Eingriffe innerhalb der musikalischen Faktur vorgenommen, sind diese meist textlich begründet. Neben Vokalverschleifungen kommt es vor allem in Folge von Silbenüberschüssen zur Teilung von Notenwerten. Daher bleibt er deutlich hinter der allgemein üblichen und zu Beginn skizzierten gängigen Bearbeitungspraxis seiner Zeit zurück.

Santinis (in Partitur und Einzelstimmen überlieferte) Bearbeitungen von Werken deutscher Meister sind vornehmlich in seinem Musikzirkel erklungen. Jedoch geschah deren Verbreitung in einem begrenzten Rahmen. Dafür spricht der Umstand, dass sie nur handschriftlich überliefert sind und nicht in Form von Druckausgaben, die

für eine weitreichendere Popularität hätten sorgen können. So konnten sich seine italienischen Bearbeitungen im Musikleben Italiens denn auch nicht durchsetzen – weitere mögliche Ursachen sind im fehlenden Interesse des Publikums, im Ressentiment gegenüber einer als allzu deutsch geltenden Musik oder schlicht in der fehlenden Infrastruktur für Aufführungen zu suchen. Santini selbst beklagt in einem Brief an Gustav Wilhelm Teschner aus dem Jahre 1847, dass nur sehr Wenigen der deutsche Stil gefalle und er glaube, dass die ‚Schwere‘ jener Musik dafür verantwortlich sei: „molto, ma molto pochi coloro ai quali (dico il per lo disgrazia) piace lo stile tedesco, credo io perché troppo difficile.“¹⁴ Das titelgebende Zitat – in freier Übersetzung „Um die Bedeutung [dieses Werkes] bekannt zu machen“ – ist Ausdruck für Santinis pragmatische, das Kunstwerk in den Vordergrund stellende Sichtweise, die weder durch regionale, sprachliche noch durch konfessionelle Grenzen beeinflusst wurde.

Anmerkungen

1 Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um eine stark verkürzte und modifizierte Fassung meines Textes: „...per farne conoscere il merito“. Händels *Judas Maccabaeus* in der Santini-Sammlung (Münster)“, in: *Gewalt – Bedrohung – Krieg: Georg Friedrich Händels Judas Maccabaeus. Interdisziplinäre Studien*, hrsg. von Dominik Höink und Jürgen Heidrich, 1. Aufl., Göttingen 2010, S. 125–147. Der Ab-

druck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlages © V&R unipress GmbH sowie der Herausgeber Dr. Dominik Höink und Prof. Dr. Jürgen Heidrich.

2 Alexander L. Ringer: „Treue zum Original. Zum Thema ‚Bearbeitung‘ im 19. Jahrhundert“, in: *Bearbeitung in der Musik. Colloquium Kurt von Fischer zum 70. Geburtstag* (= Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Neue Folge, Bd. 3), hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Bern u.a. 1986, S. 86.

3 *Johann Baptist Pergolese vollständige Passionsmusik zum Stabat Mater, mit der Klopstockischen Parodie; in der Harmonie verbessert, mit Oboen und Flöten verstärkt, und auf vier Stimmen gebracht von Johann Adam Hiller*, Leipzig 1776. Zitiert nach Magda Marx-Weber: „Johann Adam Hillers Bearbeitung von Händels ‚Messias‘“, in: *Händel-Jahrbuch* 39 (1993), S. 60.

4 Gernot Gruber: „Die Position der Bearbeitungspraxis im 19. Jahrhundert am Beispiel der Musik Mozarts“, in: *Bruckner Symposion. Fassungen-Bearbeitungen-Vollendungen: im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1996, 25.–29. September, Bericht*, hrsg. von Uwe Harten u.a., Linz 1998, S. 113.

5 Vgl. etwa *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14), hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969.

6 Vgl. Martin Geck: *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 9), Regensburg 1967.

7 Vgl. Wulf Konold: „Mendelssohn und Händel“, in: *Die Tonkunst* 3 (2009), S. 176–188.

8 Vgl. Susanna Großmann-Vendrey: *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 17), Regensburg 1969.

9 Ringer: „Treue zum Original“, S. 85.

10 Vgl. hierzu Wilgard Lange: „Mendelssohns Händel-Bearbeitungen“, in: *Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Walther Siegmund-Schultze, Halle (Saale) 1984, S. 70–77 sowie Rainer Heyink: „Original oder Bearbeitung? Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Annäherung an die ‚Werktreue‘ bei Händel“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 6 (1996), S. 254–268.

11 Vgl. hierzu: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 2, Juli 1830 bis Juli 1832, hrsg. von Anja Morgenstern und Uta Wald, Kassel u.a. 2009.

12 Vgl. Friedrich Smend: „Zur Kenntnis des Musikers Fortunato Santini“, in: *Westfälische Studien. Beiträge zur Geschichte der Wissenschaft, Kunst und Literatur in Westfalen. Alois Bömer zum 60. Geburtstag gewidmet*, Leipzig 1928, S. 90–98.

13 Fortunato Santini: *Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma: nel Palazzo de' Principi Odescalchi incontro la Chiesa de' SS. XII. Apostoli*, Rom 1820, S. 26.

14 Zitiert nach Antolini: „Fortunato Santini“, S. 427.

- 25: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3571.
- 26: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 2056.
- 27: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3528.
- 28: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3621.
- 29: Anon., Porträt Anton Friedrich Justus Thibaut, Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsbibliothek, aus: Medienarchiv Wikimedia Commons.
- 30: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3731.
- 31: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 3717, Nr. 3.
- 32: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 1875.
- 33, 34: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 263.
- 35: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 1864.
- 36: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 1904.
- 37: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, SANT Hs. 1881.
- 38, 39: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, Dr. 362.
- 40: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, Dr. 364.
- 41: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, Dr. 339.
- 42, 43: Diözesanbibliothek Münster, Santini-Sammlung, Hs. 1735.