

Zwei Miszellen zur Mendelssohn-Rezeption

von Erich Reimer, Köln

I. Mendelssohn-Rezeption in Paderborn: Die Einführung des Liborituschs

Im Vorwort ihrer kulturgeschichtlichen Untersuchung *Libori. Das Kirchen- und Volksfest in Paderborn* gibt Barbara Stambolis folgende Einführung:

„Das Liborifest ist unbestritten Höhepunkt des Paderborner Jahresfestkalenders. Es übte und übt bis heute als kirchliches und weltliches Volksfest im Erzbistum Paderborn und darüber hinaus eine große Anziehungskraft aus. 1991 nahmen nahezu zwei Millionen Festgäste an den achttägigen Feierlichkeiten zu Ehren des heiligen Liborius in der Paderborner Kathedrale teil und besuchten die Kirmes auf dem Liboriberg sowie den Topfmarkt auf dem Kleinen Domplatz. Libori gehört zu den bedeutendsten Volksfesten in Deutschland [...]“.¹

Kernstück dieses Ende Juli gefeierten Festes ist das eröffnende kirchliche Triduum:

„Die kirchlichen Feierlichkeiten beginnen mit der Aussetzung des Liborischreins am Samstag vor dem ersten Festsonntag und enden am darauffolgenden Dienstag mit der Beisetzung der Reliquien des Bistumsheiligen in der Krypta im Osten der Kathedrale“.²

Zur Erhebung und Beisetzung der Liborius-Reliquien wird ein dreimaliger Tusch geblasen. Dieser sogenannte Liboritusch bildet, wie ältere und neuere Berichte erkennen lassen, für viele Besucher einen Höhepunkt im Festablauf. In einem derartigen Bericht heißt es:

„Nun, ich stand 1952 erstmals im Dom und erlebte diesen Menschenandrang mit. Ich sah wie der Schrein aus der Krypta heraufgeholt wurde, ich hörte, wie plötzlich die Orgel brauste und ein ungeheurer Hörner-Schall dazwischentief in einem aufsteigenden Jubel. Und mir lief's kalt den Rücken herunter, das war wie im Mittelalter“.³

Was dieser Besucher als mittelalterlich erlebte, hat in historischer Hinsicht nichts mit dem Mittelalter zu tun, sondern mit dem 19. Jahrhundert. Der Liboritusch geht auf die Bläserfanfaren im *Wachet-auf*-Choral von Felix Mendelssohn Bartholdys Oratorium *Paulus* (1836) zurück, und zwar auf die Takte 5–7.



Bsp. 1: Mendelssohn, *Paulus*, Nr. 16 Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, T. 5–7

¹ Barbara Stambolis, *Libori. Das Kirchen- und Volksfest in Paderborn. Eine Studie zu Entwicklung und Wandel historischer Festkultur (= Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland 92)*, Münster u. New York 1996, S. VII.

² Ebd., S. 1.

³ Zit. nach ebd., S. 253.

Wie auf einer vom Metropolitankapitel Paderborn in den 1960er Jahren herausgegebenen Schallplatte zu hören ist,⁴ wird der Liboritusch, abweichend von der in D-Dur stehenden Vorlage, in Es-Dur dreimal nacheinander von einer großen Blaskapelle ausgeführt, wobei aufgrund des langsamen Tempos die in Mendelssohns Notation aus drei Sechzehnteln bestehenden Figuren wie breite Achtel-Triolen erklingen.⁵

Bildet die Herkunft des Liborituschs kein Problem, so ist die Datierung seiner Einführung bis heute umstritten. Dies deshalb, weil der Tusch – Paderborner Überlieferung zufolge – im Jahre 1836 aus Anlass des 1000-jährigen Liborijubiläums, 1000 Jahre nach Überführung der Liborius-Reliquien von Le Mans nach Paderborn, eingeführt worden sein soll, ein Quellenbeleg hierfür aber nicht vorliegt. Im Begleittext der zitierten Schallplatte wird zum „Liboritusch“ dementsprechend angemerkt: „In der heutigen Form stammt er aus Mendelssohns Oratorium ‚Paulus‘ (Erstauff. Mai 1836) und wurde wohl zum 1000jährigen Liborijubiläum 1836 übernommen“. Diese Angaben stimmen mit einem im Jahre 1951 unter dem Titel „Der Liboritusch, die festliche Bläsermusik“ erschienenen Zeitungsartikel überein, in dem die Verfasserin Hildegard Gocke die Herkunft des Tuschs aus dem am 22. Mai 1836 in Düsseldorf uraufgeführten *Paulus* behandelt und Überlegungen anstellt, wie der Tusch nach Paderborn gelangt sein könnte. Es heißt dort:

„Die den heutigen Generationen vertraute Musik des Tusches ist nicht uralt. Sie ist dem Oratorium ‚Paulus‘ von Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) entnommen. [...] Wie und wann die Fanfarenklänge aus dem ‚Paulus‘ in den Paderborner Dom eingezogen sind, weiß man nicht. Möglich und wahrscheinlich ist folgender Weg: Im 18. und 19. Jahrhundert bestand am Paderborner Dom eine Instrumentalkapelle. Nach der durch die Säkularisation verursachten Verarmung war man zu Sparmaßnahmen gezwungen. Die Zahl der angestellten Dommusiker wurde eingeschränkt. Mitglieder der örtlichen Militärkapelle wirkten auch bei der Dommusik mit. Es ist leicht möglich, daß die Musiker der Paderborner Garnison mit benachbarten Militärmusikern zu den Aufführungen des rheinischen Musikfestes hinzugezogen wurden und dort den ‚Paulus‘ kennenlernten. Leiter der Domkapelle war damals Domkantor Xaver Franz Hartmann [...]. Vielleicht besuchte auch er das rheinische Musikfest, lernte dort das Oratorium kennen und schlug vor, die Bläserstelle als Tusch der Dommusik am Liborifest einzufügen. Im Jubiläumsjahr 1836 wird er für seine häufiger eingereichten Vorschläge für eine farbigere Ausgestaltung der Dommusik besondere Bereitschaft gefunden haben“.⁶

Diese Vermutungen wurden nicht nur durch den Wiederabdruck in dem 1986 erschienenen Sammelband *Liborius. Bischof und Schutzpatron* erneut verbreitet,⁷ sondern erhielten auch dadurch besonderes Gewicht, dass sich Barbara Stambolis in ihrer 1996 erschienenen Monographie über die Geschichte des Liborifestes an ihnen orientiert hat. Unter der Überschrift „Erste Ansätze neuzeitlich-bürgerlicher Festgestaltung am Beispiel des Liborijubiläums 1836“ stellt sie fest: „Auch der Liboritusch gehört in diesen Festzusammenhang des Jahres 1836, in dem er aller Wahrscheinlichkeit nach erstmals bei der Aus- und Beisetzung der Reliquien geblasen wurde“.⁸ Im Weiteren betont sie

⁴ Die unter dem Titel „Der Dom zu Paderborn“ herausgegebene Schallplatte ist – wie dem Begleittext zu entnehmen ist – nach 1966 erschienen.

⁵ Nach brieflicher Mitteilung von Herrn Domorganist Helmut Peters (Paderborn) wird der Tusch noch heute in derselben Weise ausgeführt.

⁶ Hildegard Gocke, „Der Liboritusch, die festliche Bläsermusik“, in: *Westfälisches Volksblatt* 171 (28.7.1951); zit. nach *Liborius. Bischof und Schutzpatron. Eine Sammlung von Beiträgen zu Festen des Heiligen*, hrsg. von Klemens Honselmann, Paderborn 1986, S. 26 f.

⁷ Vgl. Anm. 6.

⁸ Stambolis, S. 90. Aufgrund eines Missverständnisses der Ausführungen von Hildegard Gocke nennt Barbara Stambolis als Herkunftsstelle des Tuschs in Mendelssohns *Paulus* nicht den Choral Nr. 16 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, sondern das Rezitativ Nr. 14, in dem lediglich die Schlusswendung des Tuschs erklingt (ebd., S. 91).

den hypothetischen Charakter dieser Annahme und referiert Hildegard Gockes Überlegungen, wie der Tusch nach Paderborn gelangt sein könnte:

„Es gibt allerdings lediglich Spekulationen darüber, in welcher Weise Paderborner Musiker auf das Mendelssohnsche Werk aufmerksam geworden sind und wie sie es in den Paderborner Festrahmen integriert haben könnten. Einige Mitglieder der Instrumentalkapelle am Dom, die gleichzeitig Garnisonmusiker waren, könnten am Niederrheinischen Musikfest teilgenommen haben. Möglicherweise ist auch der Domkantor Fr. Hartmann am 22. Mai 1836 in Düsseldorf gewesen und hat sich für das bevorstehende Jubiläum von der Musik inspirieren lassen“.⁹

Diesen Vermutungen steht der Einwand gegenüber, es sei unwahrscheinlich, dass jene zweieinhalb Takte aus dem am 22. Mai 1836 im Rahmen des 18. Niederrheinischen Musikfests in Düsseldorf unter Mendelssohns Leitung uraufgeführten *Paulus* bereits acht Wochen später während des Paderborner Liborijubiläums erklingen sind,¹⁰ zumal der Druck des Oratoriums erst im Herbst 1836 (Klavierauszug) und Frühjahr 1837 (Partitur) bei Simrock in Bonn erschienen ist.¹¹ So heißt es in einem 1991 erschienenen Beitrag „Die Quelle des Liborituschs“ von Winfried Bunsmann unter Hinweis auf den geringen zeitlichen Abstand zwischen der *Paulus*-Uraufführung und dem Liborijubiläum:

„Die These, daß schon im gleichen Jahr zum 1000jährigen Liborijubiläum der Tusch in Paderborn eingeführt ist, halte ich für sehr gewagt [...]. Zugegeben: Anlässlich eines so bedeutenden Jubiläums eine so bedeutende musikalische Neuerung einzuführen oder eingeführt zu haben, würde passen. Nur: Nach der Ur-Aufführung wurde das Oratorium massiv geändert und im Winter 1836/1837 (neu?) gedruckt. Die Beantwortung der obigen Fragen bedarf also weiterer Nachforschungen“.¹²

Da in Paderborn kein Quellenbeleg bekannt ist, der Aufschluss über einen Zusammenhang zwischen der Düsseldorfer Uraufführung des *Paulus* und dem Paderborner Liborijubiläum von 1836 geben könnte, alle Angaben über die Einführung des Liborituschs sich vielmehr auf eine mündliche Überlieferung beziehen, bot es sich an, die Nachforschungen auf das im Stadtarchiv Düsseldorf aufbewahrte Quellenmaterial zur *Paulus*-Uraufführung zu konzentrieren. Die Durchsicht des betreffenden Aktenkonvoluts¹³ erwies sich insofern als aufschlussreich, als in ihm sämtliche Mitwirkende des Niederrheinischen Musikfestes von 1836 mit ihren Herkunftsorten aufgeführt sind. Und eine direkte Verbindung zwischen Düsseldorfer Uraufführung des *Paulus* und Paderborn war insofern festzustellen, als unter den mehr als 500 Mitwirkenden ein Musiker aus Paderborn verzeichnet ist. Im „Verzeichnis derjenigen Dilettanten und Künstler, welche zur Mitwirkung bei dem Nieder. Rheinischen Musikfeste 1836 angemeldet worden sind“ wird unter den 74 „Violini“ an 10. Stelle „Gerke aus Paderborn“ mit dem Zusatz „primo“ (1. Violine) aufgeführt. Ebenso wird im „Verzeichnis der Mitwirkenden beim Musikfest 1836 und des an dieselben gezahlten Honorars“ sowie im „Verzeichnis der Vergütungen für die Herren Musici. Musikfest 1836“ „Gerke aus Paderborn“ bzw. „Herr Gerke v. Paderborn“ aufgeführt, und zwar mit einer Ver-

⁹ Ebd., S. 90 f.

¹⁰ Seit 1829 wurde das Liborifest auf Anordnung der preußischen Regierung nicht mehr am Festtag des Hl. Liborius (23. Juli), sondern am darauf folgenden Sonntag gehalten, sofern der 23. Juli nicht auf einen Sonntag fiel (nach Stambolis, S. 84). Für das Jahr 1836 ergab sich aufgrund dieser Regelung, dass das Fest am Samstag, dem 23. Juli, eröffnet wurde.

¹¹ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Paulus op. 36. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift*, kritische Ausgabe von R. Larry Todd, Stuttgart 1997, S. VII.

¹² Winfried Bunsmann, „Die Quelle des Liborituschs“, in: *Die Warte. Heimatzeitschrift für die Kreise Paderborn und Höxter* 70 (Sommer 1991), S. 31. Hinsichtlich der von Mendelssohn nach der Uraufführung vorgenommenen Änderungen ist festzustellen, dass der Choral Nr. 16 mit seinen Bläserfanfaren hiervon nicht betroffen war.

¹³ Stadtarchiv Düsseldorf, Akte XX 104.

gütung von 24 Talern, dem zweithöchsten Honorar der gesamten Liste, und dem Vermerk „frei quartier“.

Bei dem Genannten handelt es sich um den Violinisten Otto Julius Gerke, einen Schüler Louis Spohrs, der bereits bei vier früheren Niederrheinischen Musikfesten als ‚Vorgeiger‘ mitgewirkt hatte, und zwar 1829 und 1834 in Aachen und 1832 und 1835 in Köln. Die Mitwirkung bei dem von Mendelssohn geleiteten Musikfest 1835 in Köln ist insofern besonders bemerkenswert, als Gerke vom Kölner Fest-Komitee einstimmig als ‚Vorgeiger‘ für die von Mendelssohn geleiteten Proben gewählt wurde.¹⁴ Die Höhe des Düsseldorfer Honorars lässt darauf schließen, dass Gerke bei den Proben zur Uraufführung des *Paulus* dieselbe Funktion ausgeübt hat. Da in den Düsseldorfer Listen kein weiterer Mitwirkender aus Paderborn aufgeführt ist, liegt die Vermutung nahe, dass Gerke während der Proben und der Aufführung in Düsseldorf die Eignung der Mendelssohn'schen Bläserfanfare für das bevorstehende Liborijubiläum erkannte und – möglicherweise mit Mendelssohns Erlaubnis – eine Abschrift oder nachträglich aus dem Gedächtnis eine Niederschrift der Fanfare für die Verwendung in Paderborn anfertigte. Demgegenüber ist Hildegard Gockes Vermutung auszuschließen, Paderborner Bläser könnten als Vermittler gewirkt haben. Denn aufgrund der Wohnort-Angaben ist ersichtlich, dass die *Wachet-auf*-Fanfaren bei der Uraufführung ausschließlich von Düsseldorfer Hornisten, Trompetern und Posaunisten ausgeführt worden sind.¹⁵

Ist mit Otto Julius Gerke ein Paderborner Musiker genannt, der über die fachlichen Voraussetzungen verfügte, die Bläserfanfare in der angedeuteten Weise zu vermitteln, so bleibt die Frage, ob Gerke ein Interesse an einer Vermittlung gehabt haben könnte. Diese Frage ist zu bejahen, wenn man Gerkes Mitwirkung beim Paderborner Liborijubiläum des Jahres 1836 beachtet: Gerke, der bis 1832 als Konzertmeister in Aachen gewirkt hatte, war in den Jahren 1832–1837 Dirigent des Paderborner Musikvereins und führte am zweiten Festtag des Liborijubiläums, am Montag, dem 25. Juli 1836, in der Paderborner Jesuitenkirche mit über 200 Mitwirkenden das Oratorium *Des Heilands letzte Stunden* seines Lehrers Louis Spohr auf,¹⁶ und zwar in Anwesenheit des Komponisten.¹⁷ Da zu den Instrumentalisten des Paderborner Musikvereins auch einige in Paderborn stationierte Militärmusiker gehörten, die außerdem in der Instrumentalkapelle am Dom spielten,¹⁸ hatte Gerke offensichtlich die Möglichkeit, Blechbläser für die Ausführung des Tuschs im Dom zu gewinnen. Ein späterer Termin für die Einführung des Tuschs durch Gerke ist nicht wahrscheinlich, da dieser 1837 Paderborn

¹⁴ Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, „Felix Mendelssohn-Bartholdy und das Niederrheinische Musikfest 1835 in Köln“, in: *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes* 3, hrsg. von Ursula Eckart-Bäcker (= *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte* 62), Köln 1965, S. 61: „Ein ganz ausgezeichnete Violinist muß Otto Gerke aus Paderborn gewesen sein, der als Aachener Konzertmeister bis 1832 bereits bei den Musikfesten in Köln 1832 sowie in Aachen 1829 und 1834 ‚das Pult eines Vorgeigers eingenommen‘ hatte [...], da er einstimmig gewählt wurde, als Mendelssohn den Wunsch äußerte, ‚daß einer der fremden Vorgeiger‘ schon vor den eigentlichen Generalproben in Köln anwesend sei“.

¹⁵ Im „Verzeichnis der Mitwirkenden“ werden 5 Hornisten, 4 Trompeter und 3 Posaunisten aufgeführt – sämtlich mit der Angabe „Düsseldorf“.

¹⁶ Vgl. Theo Hamacher, „Oratorium von Louis Spohr in der Jesuitenkirche in Paderborn“, in: *Die Warte* 24 (1963), S. 66 f.

¹⁷ Vgl. Walter Salmen, „Louis Spohrs Reise von Kassel nach Paderborn im Juli 1836“, in: *Die Warte* 25 (1964), S. 114 f.

¹⁸ Nach Stambolis, S. 91 f.

verließ und erst 1846 zurückkehrte, ohne wieder eine leitende Funktion zu übernehmen.¹⁹

Mit dem Nachweis, dass der beim Liborijubiläum mit einer Oratorienaufführung beteiligte Dirigent des Paderborner Musikvereins acht Wochen zuvor in Düsseldorf bei der Uraufführung von Mendelssohns *Paulus* als Violinist mitgewirkt hat, ist zwar nicht bewiesen, dass Gerke Mendelssohns Bläserfanfare nach Paderborn vermittelt hat, doch ist im Hinblick auf die bisherigen, teilweise widerlegten Spekulationen festzustellen, dass es nunmehr gute Gründe für die Annahme gibt, dass es Otto Julius Gerke (1807–1878)²⁰ war, der Mendelssohns *Wachet-auf-Fanfare* im Jahre 1836 in Paderborn eingeführt hat und damit zum Begründer des Liborituschs geworden ist.

II. Robert Schumanns Besuche des Kölner Doms und die Mendelssohn-Anspielung im vierten Satz der Rheinischen Symphonie

In den Kommentaren zur *Rheinischen Symphonie* (1850) von Robert Schumann ist bislang auf einen auffälligen Sachverhalt nicht hingewiesen worden: die Tatsache, dass die Fanfaren am Ende des vierten Satzes (*Feierlich*, T. 52–54 und 56–58) in ihrer Grundstruktur mit den Bläserzwischenspielen im *Wachet-auf-Choral* des *Paulus* (1836) von Felix Mendelssohn Bartholdy übereinstimmen.²¹ Während Mendelssohns D-Dur-Fanfare vom Grundton über Terz und Quinte aufsteigt, um die Tonfolge *d''-e''-fis''* als Oberstimme der Kadenz ‚Subdominante – Subdominante mit sixte ajoutée – Tonika‘ erklingen zu lassen, setzt Schumanns H-Dur-Fanfare auf der Terz *dis'* ein, um über die Quinte dieselbe Kadenz und die entsprechende Oberstimme (*h'-cis''-dis''*) zu erreichen. Zielpunkt ist in beiden Fällen die Durterz der Tonika. Gegenüber den mit zwei Hörnern, zwei Trompeten und drei Posaunen besetzten *Paulus*-Fanfaren weisen Schumanns Fanfaren eine um zwei weitere Hörner und acht Holzbläser (2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg.) erweiterte Besetzung auf.²²



Bsp. 2: Mendelssohn, *Paulus*, Nr. 16 Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, T. 5–7

¹⁹ Vgl. Hamacher, S. 67 mit weiteren Angaben zu Gerke in Paderborn 1846–1878. Die Angaben zu Gerke bei Maria Elisabeth Brockhoff, *Musikgeschichte der Stadt Paderborn* (= *Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte* 20), Paderborn 1982, S. 327, bieten keine zusätzlichen Informationen, da sie den Aufsätzen von Hamacher und Salmen entnommen sind.

²⁰ Angabe des Geburts- und Todesjahrs nach Salmen, S. 114. Demgegenüber bemerkt Hamacher, S. 66, Gerke sei „wahrscheinlich um 1800 geboren“, verweist aber anschließend auf eine Notiz im Paderborner Stadtarchiv, die das Jahr 1804 als Geburtsjahr nennt.

²¹ *Paulus*, Nr. 16 Choral: T. 5–7, 18–20, 33–35 (D-Dur), T. 12–14 (A-Dur), T. 39–41 (D-Dur-Variante).

²² Schumanns Fanfare erklingt zunächst in T. 52–54 über dem von der 3. Posaune ausgeführten Orgelpunkt *H* und bei der Wiederholung in T. 56–58 über der Basskadenz *H-H-e-H*, notiert als *ces-ces-fes-ces*. Die besondere Wirkung beider Einsätze beruht auf der enharmonischen Umdeutung von *es'* (Grundton von *es*-Moll) in *dis'* (Terz von H-Dur).



Bsp. 3: Schumann, *Symphonie Nr. 3*, IV. *Feierlich*, T. 52–54

Es stellt sich die Frage, ob in Schumanns Fanfaren eine Anspielung auf Mendelssohns Bläserzwischenpiele vorliegt oder eine hiervon unabhängige Anwendung des Topos ‚Kirchenschluss‘. In diesem Fall müssten sowohl die im Tonika-Dreiklang aufsteigende Hinführung zur ‚plagalischen Kadenz‘ als auch die metrische Einordnung von Hinführung und Kadenz als zufällige Übereinstimmungen mit den *Paulus*-Zwischenspielen interpretiert werden. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Anspielung handelt, die mit Schumanns Interesse am Kölner Dom in einem assoziativen Zusammenhang gestanden hat.

Über die Beziehung des vierten Satzes der *Rheinischen Symphonie* zum Kölner Dom gibt bekanntlich die ursprüngliche Satzbezeichnung „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“ in Verbindung mit dem in Wasielewskis Schumann-Biographie enthaltenen Hinweis auf die Feier zur Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs Auskunft.²³ Da dieser Hinweis in der Schumann-Literatur kontrovers diskutiert worden ist, insbesondere hinsichtlich der Frage, ob Schumann an der Feier im Kölner Dom persönlich teilgenommen hat, soll er im Zusammenhang mit Wasielewskis übrigen Bemerkungen zur Entstehung der *Rheinischen Symphonie* erneut einer kritischen Prüfung unterzogen werden. Dabei ist zwischen drei Punkten zu unterscheiden: dem ersten Anstoß zur Komposition der Symphonie, der Anregung zum vierten Satz durch die Feier im Kölner Dom und einer Fahrt nach Köln während der Arbeit am ersten Satz. Überprüft man diese drei Punkte, so ist festzustellen:

1. Der Hinweis auf den ersten Anstoß ist nicht anzuzweifeln, da Wasielewski sich auf Äußerungen Schumanns bezieht:

„Die Symphonie in Es-Dur [...] könnte man im eigentlichen Sinne des Wortes ‚die Rheinische‘ nennen, denn Schumann erhielt seinen Äußerungen zufolge den ersten Anstoß zu derselben durch den Anblick des Kölner Domes.“²⁴

Damit übereinstimmend erwähnt Wasielewski „die schlank sich erhebenden Pfeiler und kühn gespannten Bogen des großartigen Baudenkmales [...], welches die erste Anregung zu der in Rede stehenden Tonschöpfung gab.“²⁵

2. Der Hinweis auf die Feierlichkeiten im Kölner Dom bleibt unklar, da aus der Formulierung nicht hervorgeht, ob Schumann durch persönliche Teilnahme an der Feier oder durch Berichte über sie beeinflusst worden ist:

²³ Wilhelm Josef v. Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*, Dresden 1858, hrsg. von Waldemar v. Wasielewski, Leipzig 1906, unveränd. Neudr. Vaduz 1984, S. 455 f.

²⁴ Ebd., S. 455.

²⁵ Ebd., S. 456.

„Während der Komposition wurde der Meister dann noch durch die, in jene Zeit fallenden, zur Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs v. Geissel stattfindenden Feierlichkeiten beeinflusst. Diesem Umstande verdankt die Symphonie wohl geradezu den fünften, in formeller Hinsicht ungewöhnlichen Satz (den vierten der Reihenfolge nach), ursprünglich überschrieben: ‚Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie‘.“²⁶

Ebenso unbestimmt ist die Parallelstelle formuliert: „Es ist jener Satz, welchen Schumann mit besonderer Beziehung auf die zur Kardinalserhebung des Erzbischofs v. Geissel im Kölner Dom veranstaltete Feier schrieb“.²⁷

3. Eindeutig ist dagegen der sich auf Äußerungen Schumanns berufende Hinweis auf eine Fahrt nach Köln während der Arbeit am ersten Satz:

„Während der Niederschrift dieses Durchführungssatzes wurde Schumann durch eine Fahrt nach Köln in der Arbeit unterbrochen, so daß es ihm seinen Äußerungen zufolge Mühe machte, den Faden des Ideenganges befriedigend weiterzuspinnen. Er konnte sich auch mit der betreffenden Stelle, welche unmittelbar auf den Eintritt des Themas in H-Dur folgt, nicht recht befreunden. Allerdings hat man bei derselben [T. 294 ff.] die Empfindung, als ob die Gedankenentwicklung hier nicht im vollen Fluß gewesen sei.“²⁸

Wie Reinhard Kapp in seiner Einführung zur *Rheinischen Symphonie* ausgeführt hat, handelte es sich bei der von Wasielewski erwähnten Fahrt „mit größter Wahrscheinlichkeit“ um die Fahrt zur Feier im Dom. Unter Hinweis auf die Skizzen-Untersuchungen von Linda Correll Roesner und die in Schumanns *Haushaltbuch* unter dem 11. und dem 13. November 1850 verzeichnete Eintragung „Am 1sten Satz“ führte Kapp aus:

„[...] da Schumann nach der ersten [am 7. November begonnenen] Niederschrift noch eine vollständige Neu-disposition der Durchführung vornahm, deren einzelne Stadien den mitgeteilten Daten mühelos zuzuordnen sind, wurde jene die Arbeit unterbrechende Fahrt nach Köln mit größter Wahrscheinlichkeit am 12. November [d. h. am Tag der Feierlichkeiten im Dom] unternommen.“²⁹

Demgegenüber gab Gerd Nauhaus im Vorwort seiner *Haushaltbücher*-Edition eine gegenteilige Beurteilung ab, indem er mit Bezug auf Schumanns Eintrag vom 12. November („Nicht wohl. – Abends Verein“) feststellte:

„Ein interessantes Detail begegnet uns hinsichtlich der ziemlich vage belegten Anregungen zur Komposition der Es-Dur-Symphonie: Der oft genannten Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs, die Schumann bei der Komposition des 4. Satzes [...] vorgeschwebt haben soll, kann er schlechterdings nicht beigezogen haben, da er sich zu diesem Zeitpunkt (12.11.1850) in Düsseldorf befand.“³⁰

Diese Begründung ist allerdings nicht stichhaltig, da es aufgrund der schon bestehenden Eisenbahnverbindung zwischen Düsseldorf und Köln – genauer: zwischen Düsseldorf und dem rechtsrheinischen Deutz – für Schumann ohne weiteres möglich war, vormittags an den Feierlichkeiten im Kölner Dom teilzunehmen und abends in Düsseldorf die reguläre Dienstags-Probe des Gesangvereins abzuhalten.³¹ Dass die Fahrt nach Köln, für die Schumann seine Arbeit an der Durchführung des ersten Satzes

²⁶ Ebd., S. 455 f.

²⁷ Ebd., S. 458.

²⁸ Ebd., S. 456.

²⁹ Reinhard Kapp, „Einführung und Analyse“, zu: Robert Schumann, *Sinfonie Nr. 3 Es-Dur, op. 97 ‚Rheinische‘*, Taschenpartitur, Mainz 1981, S. 178.

³⁰ Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher*, Teil 1: 1837–1847, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 19.

³¹ Vgl. folgenden Eintrag Schumanns über die Tagesfahrt nach Köln am Sonntag, dem 29. September 1850: „Fahrt nach Köln. Eisenbahn hin u. zurück [...] Um 11 nach Köln [...] Um 7 Uhr zurück“ (*Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher*, Teil 2: 1847–1856, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 539) sowie den unten zitierten Eintrag vom 6. November 1850 „Um 4 Uhr Abschied“, der sich auf die Rückfahrt nach Düsseldorf bezieht (ebd., S. 544). – Der von der Köln-Mindener Eisenbahngesellschaft betriebene rechtsrheinische Streckenbau Deutz-Minden wurde 1847 fertiggestellt; nach Judith Breuer, *Die Kölner Domumgebung als Spiegel der Domrezeption im 19. Jahrhundert*, Diss. Bonn 1980, hrsg. vom Landeskonservator Rheinland (= *Arbeitsheft* 10), Köln 1981, S. 17.

unterbrochen hat, nicht später als am 12. November stattgefunden haben kann, ergibt sich auch bei Durchsicht der *Haushaltbuch*-Eintragungen zwischen dem 9. November, an dem Schumann den „1sten Symphoniesatz in *Es* in d. Skizze beendet“ hat, und dem 23. November, an dem er den „1sten Satz d. Symphonie [zu] instr[umentieren] beendet[e].“³² Wenn man die für die Ermittlung des Reiseterrmins irrelevanten Eintragungen vom 10. und 22. November sowie die sich auf Ausgaben beziehenden Eintragungen und einige hier nicht interessierende Vermerke weglässt, handelt es sich um folgende Notizen:

- „11. [...] Unwohl. – Am 1sten Satz d. Symphonie. –
- 12. [...] Nicht wohl. – Abends Verein. – [...]
- 13. [...] Am 1sten Satz. – Abends bei Fr[äulein] Leser [...]
- 14. Buddeus'sche Ausstellung – [...] Abends Probe mit Wasielewski. [...]
- 15. [...] Br[ief] v. R. Pohl.
- 16. [...] Fleißig.
- 17. [...] Früh a.[uf] d. Budeus'schen Kunstaussstellung – Besuch von Lessing. – Abends Kränzchen bei Hasenklev[er]. – [...]
- 18. [...] Fleißig. –
- 19. Bei Sommer. Abends Probe m.[it] Orchester z. C.[oncert] [...]
- 20. [...]
- 21. Im Breidenbacher Hof. Früh 9 Uhr 2te Probe. – Abends Concert. Anstrengender Tag. [...]“

Schließt man die Tage aus, an denen Schumann kompositorische Arbeit verzeichnet hat (11., 13., 16., 18.) oder sich ganztägig in Düsseldorf aufgehalten haben muss (14., 17., 19., 21.), und berücksichtigt man, dass der 20. für eine die Durchführungsarbeit unterbrechende Reise zu spät liegt und nicht von ‚Komponiertagen‘ flankiert wird, bleiben als mögliche Reisetage nur der 12. und der 15. Hiervon kommt der 15. als Reisetag nicht in Frage, wenn man davon ausgeht, dass Schumann am vorangehenden Tag, an dem er keine kompositorische Arbeit verzeichnete, auch tatsächlich nicht komponiert hat. Somit ergibt sich, dass Schumann die Arbeit am ersten Symphoniesatz mit großer Wahrscheinlichkeit am 12. November unterbrochen hat, um an der Feier im Kölner Dom teilzunehmen – und dies, wie im Weiteren zu zeigen ist, nachdem er den Dom bereits zweimal aufgesucht hatte.

Wie bekannt, fand Schumanns erste Begegnung mit dem Kölner Dom während einer Tagesfahrt nach Köln am Sonntag, dem 29. September 1850, statt. Im *Haushaltbuch* vermerkte er: „29. Farth nach Cöln. Eisenbahn hin u. zurück [...] Um 11 [Uhr] nach Köln. – Deutz. – Der Dom. – [...] – Um 7 Uhr zurück.“³³ Dem entspricht der Eintrag in Clara Schumanns Tagebuch. „Sonntag, den 29., fuhren wir zu unsrer Zerstreung nach Köln, das uns gleich beim ersten Anblick von Deutz aus entzückte, vor allem aber der Anblick des grandiosen Domes, der auch bei näherer Besichtigung unsere Erwartungen übertraf.“³⁴ Wenn hier vom „Anblick des grandiosen Domes“ die Rede ist, hat man sich den seit 1842 im Weiterbau befindlichen Dom zu vergegenwärtigen,³⁵ d. h. den Dom mit dem nach wie vor unvollendeten Südturm, dem fehlenden Nordturm, dem im Bau befindlichen Haupt- und Querhaus, den 1848 eingeweihten Seitenschiffen des Langhauses und der Trennwand zwischen Chor und Langhaus. Beliebteste Ansicht des

³² Schumann, *Haushaltbücher*, Teil 2, S. 544 f.

³³ Ebd., S. 539.

³⁴ Berthold Litzmann, *Clara Schumann*, Bd. II, Leipzig ³1907, S. 227; zit. nach Kapp, S. 178.

³⁵ Vgl. den bei Kapp (S. 191) wiedergegebenen Stich von 1851.

Doms war zu dieser Zeit der Blick vom Rhein her auf den Chor.³⁶ Ein weiterer, bislang wenig beachteter Dombesuch Schumanns fand am 6. November statt, dem Tag nach der Kölner Aufführung seines Klavierkonzerts durch Clara Schumann, unmittelbar vor dem Beginn der kompositorischen Arbeit am ersten Satz der *Rheinischen Symphonie*. Im *Haushaltbuch* notierte Schumann:

- „4. [...] Um 3 Uhr nach Köln – bei Hiller’s abgestiegen [...]
 5. [...] Früh Probe im *Casino*. [...] Abends Concert [...]
 6. [...] Früh Austernkeller. – Dann in d. Dom. – Hiller [...] immer sehr freundlich [...] Um 4 Uhr Abschied.“³⁷

Es ist anzunehmen, dass Schumann bei diesem Dombesuch genauere Informationen über die sechs Tage später stattfindende Kardinalserhebung erhalten hat.³⁸ Über den ersten Festtag der Kardinalserhebung erschien in der *Kölnischen Zeitung* am 13. November ein ausführlicher Bericht. Darin heißt es:

„Köln, 12. Nov. [...] Unter dem Feierklange der Domglocken hielt die Geistlichkeit ihren Einzug in den Dom durch das Langhaus nach dem Chore [...]. Die Chorsitze nahmen die Geistlichkeit und die zu der Feier geladenen Civil- und Militär-Behörden [...] ein; selbst der Laufgang des Chores war mit Damen besetzt, nämlich denjenigen, welche der Domkirche in den von ihrer Hand gestickten Teppichen das kostbare Ehrengeschenk gemacht hatten. Die Capelle war auch stärker, denn an gewöhnlichen Feiertagen, und führte mit gewohnter Präcision eine Messe von Cherubini aus.³⁹ Der Gang um die Chorrundung war gedrängt voller Menschen. Nach vollendetem Hochamte [...] hielt der [...] Nuncius in lateinischer Sprache eine Anrede an den Cardinal-Erzbischof, an deren Schlusse er demselben das rothe Biret aufsetzte. Die Domglocken verkündeten mit ernsten Klängen der Stadt den feierlichen Augenblick. [...] Ein feierliches Te Deum schloß die Kirchenfeier. – War bis dahin der Himmel trübe gewesen, so verklärten sich gerade beim Schlusse die weiten Hallen des Domes in freundlichstem Sonnenscheine. Die Bischöfe [...] wurden nebst dem Nuncius und dem Cardinal-Erzbischof [...] von der Geistlichkeit in feierlichem Zuge [...] bis zum Ausgange der Kirche begleitet. So endigte die hohe Feier, so bedeutungsvoll wie noch keine ähnliche, für die kölnische und deutsche Kirche gleich wichtige in den Hallen unseres Domes begangen worden war.“⁴⁰

Ob Schumann diesen Bericht gelesen hat, ist nicht nachweisbar. Auffällig ist aber, dass das von ihm als Vortragsbezeichnung für den vierten Satz verwendete Wort „Feierlich“, das auch im ursprünglichen Titel – „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“ – enthalten war, sowie das Wort „Feier“ und dessen Komposita den Tenor

³⁶ Vgl. bei Judith Breuer (S. 46 ff.) die Abschnitte „Partielle Freilegung des Baukörpers“ und „Ausrichtung einer Sichtachse auf den Chor als Point de vue“. Die „entscheidende Veränderung des Dombildes im Rheinpanorama“ war durch den 1816/17 erfolgten „Abriss der in östlicher Verlängerung des Chors liegenden Kirche St. Maria ad gradus“ zustande gekommen (ebd., S. 46).

³⁷ Schumann, *Haushaltbücher*, Teil 2, S. 544.

³⁸ In diesem Zusammenhang ist auf einen von Nauhaus in der *Haushaltbücher*-Edition nicht kommentierten Vermerk Schumanns hinzuweisen: Während im *Haushaltbuch* auf Seite 47v, rechte Spalte, für den 12. November keine Fahrt nach Köln verzeichnet ist, findet sich auf derselben Seite, linke Spalte oben, direkt unter der Überschrift „November 1850“ vor Beginn der laufenden Eintragungen, eine „gestrichene oder radierte, aber dennoch lesbare“, von Nauhaus deshalb in spitze Klammern gesetzte Eintragung, nämlich: „Nach Köln: 12.10.“ (Ed. Nauhaus, Teil 2, S. 543). Da die Zahlen dicht hinter dem Doppelpunkt und nicht am rechten Seitenrand in der Ausgaben-Spalte stehen, sind sie offenbar nicht als Geldbetrag zu lesen. Deshalb ist zu fragen, ob Schumann hier die für den 12. November geplante Fahrt nach Köln mit der Anfangszeit des Hochamts im Dom vorgemerkt hat. Da in derselben Spalte weiter unten die vom 4. bis 6. November dauernde Fahrt nach Köln verzeichnet ist, könnte Schumann im Anschluss an diesen Köln-Aufenthalt den Termin vorgemerkt haben. Warum er den Vermerk getilgt hat, bleibt ebenso ungeklärt wie die Frage, warum er am 12. November keine Fahrt nach Köln verzeichnet hat. Denn der nahe liegenden Erklärung, er habe die Fahrt am 12. nicht unternommen, wäre die Vermutung entgegenzuhalten, er habe den Vermerk später in der Annahme getilgt, diese Fahrt im Kalender eingetragen zu haben, da unten auf der Seite eine Fahrt nach Köln, allerdings die vom 4. bis 6. November, verzeichnet ist.

³⁹ Von den vier im Repertoire der Kölner Domkapelle überlieferten Messen von Luigi Cherubini dürfte am 12.11.1850 eine der drei vierstimmigen Messen mit großer Orchesterbesetzung aufgeführt worden sein. Nachweise in: Gottfried Göller, *Die Leibliche Sammlung. Katalog der Musikalien der Kölner Domcapelle* (= *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte* 57), Köln 1964, S. 9 ff. (Nr. 20–22). Besonders häufig scheint die *Deuxième Messe Solennelle à quatre parties avec accompagnements à Grand Orchestre in d-Moll/D-Dur* aufgeführt worden zu sein: „Die Part. weist sehr viele und weitgehende Streichungen auf“ (Göller, S. 10).

⁴⁰ *Kölnische Zeitung* [1850] Nr. 272, Mittwoch, 13.11.1850, Zweite Ausgabe.

des Berichts bestimmen. So ist vom „feierlichen Augenblick“, vom „feierlichen Te Deum“ und vom „feierlichen Zug“ die Rede sowie von der „Feier“, der „hohen Feier“, der „Kirchenfeier“, dem „Feierklang der Domglocken“ und der Heraushebung über die „gewöhnlichen Feiertage“. Der sich über die Kirchenmusik nur knapp äußernde Berichtserstatter hält einen stimmungsvollen Moment fest, wenn er bemerkt, dass sich am Schluss „die weiten Hallen des Domes in freundlichstem Sonnenscheine“ verklärten.

Wie Schumann die Feier erlebt hat und ob er jene „Verklärung“ als solche wahrgenommen und sich von ihr zur Schlussgestaltung des vierten Satzes mit den „wie eine Epiphanie in das kontrapunktische Geschehen“ hineinragenden H-Dur-Fanfaren hat inspirieren lassen, ist nicht bekannt.⁴¹ Bekannt ist aber ein Text, der einen Schlüssel für sein Interesse an der Feier im Dom bietet, nämlich sein Bericht über das „Musikfest in Zwickau“ von 1837. Geht man von diesem Text aus, so ist zu vermuten, dass Schumann die Arbeit am ersten Satz der *Rheinischen Symphonie* unterbrochen hat, um wenige Tage nach seiner zweiten Besichtigung des Kölner Doms zu erleben, „wie sich Musik in diesen Hallen ausnehme“. Darüber hinaus enthält der Text einen Hinweis auf einen assoziativen Zusammenhang zwischen Schumanns musikalischem Erleben des gotischen Kirchenraumes und den Bläserzwischenpielen in Mendelssohns *Paulus-Choral* „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. In dem Bericht heißt es über die Aufführung des *Paulus* in der Zwickauer Marienkirche im Jahre 1837:

„Die Aufführung geschah [...] zum Besten der Sankt Marienkirche, in der sie auch stattfand. Eines der merkwürdigsten Gebäude in Sachsen, dunkel und etwas phantastisch von Aussehen, ist es, wenn auch nicht im reinsten Stil gehalten, doch von einem nicht gemeinen Meister, teilweise von einem großartigen Sinn erdacht worden. Ein Schiff mit hohen sich in die Decke ausweitenden Säulen, ein großer Altarplatz mit Bildern von Lucas Cranach, auf dem das Orchester aufgerichtet war [...]. Wie aber der Ort wo wir Musik hören, von größtem Einfluß auf Stimmung und Empfänglichkeit ist, so durfte ich das nicht unerwähnt lassen.

Viele Jahre liegen dazwischen von heute bis dahin [1821], wo der Berichtserstatter in der nämlichen Kirche eine Aufführung des ‚Weltgerichts‘ [von Friedrich Schneider] stehend akkompagnierte am Klavier und er mitten im Getümmel der Instrumente keine Zeit hatte zu untersuchen, wie sich die Musik in diesen Hallen ausnehme; heute aber, kaum war der Choral [der *Paulus-Ouvertüre*] begonnen, fiel ihm die ruhig, wellenförmige Ausbreitung des Tones ganz besonders auf, und ich wüsste in Sachsen keine für Musik günstiger gebaute.

[...] Worin aber die Zwickauer [*Paulus*-Aufführung] der Leipziger völlig gleichkam, wenn nicht sie übertraf, das war im Choral: ‚Wachet auf, ruft uns die Stimme‘ mit seinen höchst feierlichen Zwischenpielen der Trompeten und Posaunen, wie denn der dortige Stadtmusikus seit Jahrzehnten im Ruf steht, die besten Messingbläser der Gegend gebildet zu haben.“⁴²

Setzt man voraus, dass Schumanns Erinnerung an die „höchst feierlichen Zwischenpiele der Trompeten und Posaunen“ in der spätgotischen Hallenkirche seiner Vaterstadt dreizehn Jahre später nicht nur nicht verblasst war, sondern durch das Musikhören im Kölner Dom belebt wurde, so ist nicht vorstellbar, dass er sich der partiellen Übereinstimmung seiner Fanfaren mit Mendelssohns *Paulus*-Fanfaren nicht bewusst gewesen wäre. Vielmehr ist anzunehmen, dass er diese in Anspielung auf die *Paulus*-Fanfaren geschrieben hat – möglicherweise als Hommage für seinen Düsseldorfer Amtsvorgänger.⁴³ Anzeichen dafür, dass er mit seinen Fanfaren auf eine im Kölner Dom

⁴¹ Vgl. Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 202: „Bläsersätze wie der in TT 52 ff. dieses ‚Feierlich‘ überschriebenen Satzes, dessen H-Dur wie eine Epiphanie in das kontrapunktische Geschehen hineinragt, nehmen in mancher Hinsicht die sinfonische Welt Anton Bruckners vorweg [...]“

⁴² Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. v. Martin Kreisig, Bd. 1, Leipzig 51914, S. 265f.

⁴³ Die Düsseldorfer Musikdirektoren vor Schumann waren: Mendelssohn 1833–1835, Julius Rietz 1835–1847 und Ferdinand Hiller 1847–1850.

übliche liturgische Praxis angespielt hat, gibt es demgegenüber nicht. Nach dem zitierten Bericht verkündeten lediglich die Domglocken „mit ernsten Klängen der Stadt den feierlichen Augenblick“⁴⁴. Ebenso wenig gibt es einen Hinweis darauf, dass Schumann davon Kenntnis hatte, dass die *Paulus-Fanfare* alljährlich beim Paderborner Libori-Fest zur „Begleitung einer feierlichen Ceremonie“, nämlich zur Erhebung und Beisetzung des Libori-Schreins, verwendet wurde.

⁴⁴ S. Anm. 40.

Ein neu entdecktes Mendelssohn-Autograph in Japan: Der Klavierauszug „Die erste Walpurgisnacht“ op. 60*

von Hiromi Hoshino, Tokyo

Im Jahr 1990 wurde der Tamagawa-Universität in Tokyo der umfangreiche Nachlass des international gefeierten spanischen Cellisten Gaspar Cassadó (1897–1966) geschenkt. Er wird im Museum of Educational Heritage (Kyouiku Hakubutsukan) an der Universität aufbewahrt und ist in einem vorläufigen Verzeichnis erfasst.¹ Der wichtigste Bestandteil unter den zahllosen Notenhandschriften und -drucken, Schallplatten und Kassettenaufnahmen, Konzertprogrammen, Besprechungen, Fotos, Briefen usw. ist zweifellos ein Autograph von Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847). Es handelt sich um den Klavierauszug seiner Vertonung von Johann Wolfgang von Goethes *Die erste Walpurgisnacht* für Solostimmen, Chor und Orchester (op. 60).

Mendelssohn komponierte das Stück zwischen 1830 und 1832 und leitete die Uraufführung in Berlin am 10. Januar 1833. Fast zehn Jahre später, 1842/43, überarbeitete er es, schrieb die Partitur neu und führte diese zweite Fassung am 2. Februar 1843 in Leipzig auf.² Seinem Verleger Friedrich Kistner in Leipzig bot er das Stück jedoch erst

* Bei diesem Beitrag handelt es sich um die erweiterte Fassung meines Referats vom 4. November 2002 in Shizuoka/Japan beim Internationalen Kongress zur Feier des 50. Jahrestags der Musicological Society of Japan (Nippon Ongaku Gakkai). Für die Hilfe bei der Übersetzung meines ursprünglich englischen Manuskripts ins Deutsche bin ich Dr. Armin Koch in Leipzig/Würzburg zu Dank verpflichtet.

¹ Ich danke Dr. Takahiro Yamaguchi, dem ehemaligen Leiter des Museums, sowie seinem Nachfolger Dr. Yutaka Okayama und den Mitarbeitern für ihre freundliche Hilfe. Der Nachlass wurde bislang nicht geordnet, und das vorläufige Verzeichnis ist nur wenig hilfreich. Die Universität hat durch zwei kleinere, interne Veröffentlichungen (beide auf Japanisch) die Schenkung bekannt gemacht, jedoch ohne Hinweis auf Mendelssohns Autograph. Vgl. Isao Toshimitsu, „Cassadó to Cello to Ongaku to [Cassadó, Cello and Music]“, in: *Zenjin-Kyouiku* (= *Bulletin of the Tamagawa-University*) Juni 1997, S. 8–16, sowie *Cassadó Seitan Hyakunen Kinensai: Kinen Concert, Tokubetsu Ten* [Programmheft der Gedenkkonzerte zum 100. Geburtstag von G. Cassadó mit einer Liste der Ausstellungsstücke], Tamagawa-Universität 1997.

² *Die erste Walpurgisnacht* hat eine lange Entstehungsgeschichte mit einer Vielzahl von Quellen. Siehe Douglass Seaton, „The Romantic Mendelssohn: The Composition of *Die erste Walpurgisnacht*“, in: *MQ* 68 (1982), S. 398–410; Christoph Hellmundt, „Mendelssohns Arbeit an seiner Kantate *Die erste Walpurgisnacht*: Zu einer bisher wenig beachteten Quelle“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg. v. Christian Martin Schmidt, Wiesbaden u. a. 1997, S. 76–112; Peter Krause, „Mendelssohns dramatische Kantate *Die erste Walpurgisnacht*: Ergänzende Bemerkungen zur Werkgeschichte auf der Grundlage von Untersuchungen des Leipziger Autographs der Letztfassung“, in: *Musik & Dramaturgie: 15 Studien; Fritz Henneberg zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Beate Hiltner-Henneberg, Frankfurt/M. u. a. 1997, S. 101–121.