

Auf dem Weg zu einer nationalen Kunstmusik

Zum norwegischen Ton im *Quintette sur des Mélodies Norvégiennes* op. 59 von Friedrich August Reissiger (1809-1883)

Von Lilli Mittner (Göttingen)

*Hans vugge stod i fremmed Land,
Men intet fremmed mærkes kan
I Lyden af hans Sange.*
(A. Munch)

„Seine Wiege stand in fremdem Land, doch nichts Fremdes ist zu bemerken am Klang seiner Lieder.“ Mit diesen Worten würdigte der norwegische Dichter Andreas Munch einst den Komponisten Friedrich August Reissiger.¹ Reissiger war einer von zahlreichen deutschen Einwanderern, die im 19. Jahrhundert in Norwegen wirkten. Dabei blieb er in seinem künstlerischen Schaffen von den nationalen Bestrebungen der Norweger nicht unbeeinflusst. Im 20. Jahrhundert ist Reissiger weitgehend in Vergessenheit geraten. Über sein Leben und Werk wurde bisher nur wenig geforscht.² Dabei waren viele seiner Werke, insbesondere auf dem Gebiet der Vokalmusik, den Norwegern im 19. Jahrhundert so vertraut, dass Reissiger zuweilen sogar als norwegischer Komponist gehandelt wurde.³

Schon zu Lebzeiten Reissigers gab es Stimmen, die sich gegen den Einfluss insbesondere der deutschen Einwanderer richteten. Die berühmtesten unter ihnen stammten von Bjørnstjerne Bjørnson und Aassmund Vinje. Sie beobachteten eine deutsche Dominanz in der Künstlerszene. Vinje machte dies insbesondere an der in seinen Augen ungerechten Verteilung der Organistenposten im Land fest. In dem Zeitungsartikel *Musiken vor og*

¹ Vgl. Leif Ryan (2004): *Friedrich August Reissiger. Hans liv og virke fra 1809-1883*. S. 237

² Ein Nachlass konnte bisher nicht gefunden werden. Von etwa 90 überlieferten Briefen stammt die Mehrzahl aus den letzten Lebensjahren. Auch von Reissigers Kompositionen gelten zahlreiche der größeren, ungedruckten Werke als verschollen. Zur bisherigen Reissigerforschung siehe Arild Kristensen (1972): *Friedrich August Reissiger. Hans plass i norsk musikkliv med vekt på hans betydning for mannskorsangen*, Bjarne Kortsen (1975): *Brev fra F. A. Reissiger*, Leif Ryan (2004): *Friedrich August Reissiger hans liv og virke fra 1809-1883*, Lilli Mittner (2008): *Deutsche Tradition und norwegischer Ton. Studien zu Friedrich August Reissiger und seiner Streicherkammermusik*.

³ Im Verzeichnis der berühmten Liedersammlungen für Männerchor von Johan D. Behrens wird Reissiger als norwegischer Komponist aufgeführt.

Organistpostarne von 1858 zählte er auf, dass die besten Stellen im Land von ausländischen Organisten besetzt wurden.⁴

Auch Reissiger besetzte in seiner zweiten Lebenshälfte ab 1850 einen solchen Posten in der kleinen Festungs- und Grenzstadt Fredrikshald, dem heutigen Halden. Im Umfeld eines engagierten Musikliebhabers, Carl Dahl, begegnete er jedoch nur wenigen Kritikern. Ganz im Gegenteil: in Fredrikshald genoß Reissiger ein besonderes Ansehen. Die Kenntnisse und Fähigkeiten, die er während seiner Ausbildungszeit in Leipzig und Berlin gesammelt hatte, kamen dem Musikleben der norwegischen Kleinstadt zu Gute. Neben seiner Tätigkeit als Organist leitete Reissiger auch die Militärkapelle, den Gesangverein sowie die Musik- und Theatergesellschaft der Stadt.

Für ein Amateurensemble, das sich regelmäßig bei Carl Dahl versammelte und auf hohem Niveau musizierte, komponierte Reissiger um 1857 herum ein Streichquintett, in dem er norwegische Volksmelodien verwendete.⁵ Obwohl es sich dabei um ein Einzelwerk handelt, lieferte Reissiger damit einen anspruchsvollen Beitrag zu einem spezifisch norwegischen Repertoire.

I

Der Titel *Quintette sur des Mélodies Norvégiennes* geht vermutlich auf den französischen Verleger Richault zurück und deutet darauf hin, dass in dem Werk norwegische Melodien eine ganz besondere Rolle spielen. Und tatsächlich verwendet Reissiger in allen vier Sätzen damals wie heute bekannte Liedmelodien der Nationalromantik, ohne sie jedoch explizit zu benennen. Dabei handelt es sich bis auf eine Ausnahme keineswegs um alte norwegische Volksweisen, wie sie so häufig im Schaffen von Edvard Grieg eine Rolle spielen, sondern um Kompositionen des 19. Jahrhunderts beziehungsweise um Volksmelodien mit einer ganz gewöhnlichen Dur/Moll-Harmonik wie sie auch in anderen Ländern Europas zu finden sind. Das Besondere an Reissigers Umgang mit den Liedern liegt darin, dass er sie nicht nur zitiert, sondern darum bemüht ist, diese in die strenge Satzform zu integrieren.

Im **Kopfsatz** leitet sich das motivische Material des Haupt- und Seitenthemas von der damaligen Nationalhymne *Sønner av Norge* ab. Die von Christian Blom um 1822

⁴ Vgl. Harald Herresthal (1993): *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen*. S. 142f.

⁵ Da keine handschriftlichen Quellen für das Quintett überliefert sind, ist eine genaue Datierung nicht möglich. Im Jahr 1857 wurde das Werk bei dem französischen Verleger Richault herausgegeben. Einen der wenigen erhaltenen Notendrucke, der sich vormals in Carl Warmuths Leihbibliothek befand, besitzt heute die Nationalbibliothek Oslo (N-Oum NM 220:45).

komponierte Melodie galt damals als nationales Symbol schlechthin. Sie wird als Höhepunkt des Satzes in der Coda vollständig zitiert. Das Beibehalten der konventionellen Formteile (Exposition, Durchführung, Reprise), ein entsprechender Tonartenplan sowie ein Fugato als Durchführungselement zeigen, dass sich Reissiger deutlich an der klassischen Sonatenform orientiert.

Im langsamen **zweiten Satz** bildet eine Choral-Melodie das Thema für den Variationsatz. Dabei handelt es sich genau genommen gar nicht um eine norwegische Melodie, sondern um einen Choral des dänischen Hofkomponisten Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842).⁶ Interessant ist, dass Reissiger die Melodie um 1857, lange nach der Unionsauflösung mit Dänemark, scheinbar als norwegisch-nationales Element gebrauchte.

Im dritten Satz, dem **Scherzo**, tritt der norwegische Ton besonders deutlich hervor. Die Melodie im Trio ist ein *huldrelokk* aus Folldal, wie er als Nr. 449 in Ludwig Mathias Lindemans Sammlung *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier* zu finden ist.⁷ Vermutlich handelt es sich hierbei tatsächlich um sehr altes volksmusikalisches Material. Der Lockruf steht nicht nur an der Position des Trios, sondern übernimmt auch dessen Funktion. Er besitzt ein eigenes Tempo und eine eigene Tonart. Reissiger vollzieht hierbei ein ganz besonderes Experiment, indem er die erste Violine *ad libitum* ein Dreiklangsmotiv improvisieren lässt. Da dieses im *Flageolett* zu spielen ist, erinnert der Klang an die vokale Ausführung eines Lockrufs. Möglicherweise verbirgt sich auch hinter dem Scherzo-Thema eine damals bekannte Melodie. Die rhythmische Struktur sowie die gleich starke Betonung der Taktschläge deuten auf an einen Halling. Bisher konnte das Thema jedoch nicht identifiziert werden.

Das **Finale** beginnt mit einer langsamen Einleitung, in der das Volkslied *En liten gutt ifra Tistedal* (Ein kleiner Junge aus dem Tistedal) zitiert wird. Da das Tistedal bei Halden liegt – jenem Ort, in dem Reissiger ab 1840 lebte und wo er das Quintett für ein Amateurensemble komponierte – ist die lokale Bezugnahme unverkennbar. Man kann davon ausgehen, dass die Melodie damals weit verbreitet war, denn sie ist von Lindeman mit unterschiedlichen Texten

⁶ Es handelt sich um die Melodie *Alt forvandles skal til støv* beziehungsweise *Overmåte full av nåde*. An dieser Stelle möchte ich Asbjørn Eriksen danken, der die Melodie ebenso wie jene im Scherzo-Trio entschlüsselte.

⁷ Auch Halfdan Kjerulf arrangierte die Melodie als Nr. 26 in den *Norske folkeviser* für Klavier.

überliefert. Reissiger selbst verwendete sie bereits in seinem Singspiel *Til Sæters*, das 1850 am Christiania Theater großen Erfolg feierte. Die Melodik weist allerdings keinerlei Besonderheiten auf, die darauf deuten, dass es sich um eine alte norwegische Volksweise handeln könnte. Lindeman sammelte zahlreiche Melodien von reisenden Studenten und Handelsleuten, und es wäre durchaus denkbar, dass die selbe Melodie auch in anderen Teilen Europas als Volkslied zu finden ist.

Das motivische Material des Hauptsatzes leitet sich aus dem Volkslied ab, wobei die motivisch-thematische Arbeit wie auch in den anderen Sätzen eine eher untergeordnete Rolle spielt. Stattdessen steht das Experimentieren mit dem Klang im Vordergrund. Auch die Vielfalt der Satztechniken sowie das Prinzip der Stimmgruppenbildung und die verschiedenen Varianten der Stimmkopplung sind traditionell gewachsene Konventionen der Gattung Streichquintett und werden von Reissiger angewendet.⁸

Bei dem Seitensatz handelt es sich um ein Zitat der damals ebenso weit verbreiteten und vielleicht sogar berühmtesten Melodie des Geigers Ole Bull (1811-1880). Mit *Sæterjentens Søndag* begeisterte er auf unzähligen Konzerten seine Landsleute für das Nationale. Sie bildet hier nicht nur durch die Ausdrucksbezeichnung *con espressione*, sondern auch mit der Dur-Tonart einen deutlichen Gegensatz zu dem Volkslied *En liten gutt ifra Tistedal*. Es scheint als habe die Auswahl der Lieder von Reissiger unter Berücksichtigung der Sonatensatzform stattgefunden. Gleichzeitig wirken die Liedvorlagen ihrerseits auf die formale Disposition des Satzes. *Sæterjentens Søndag* beispielsweise ist an die Dur-Tonart gebunden und somit scheidet eine tonale Rückung nach Moll in der Reprise aus. Reissiger begegnet dem kompositorischen Problem, indem er das Lied in der Reprise zunächst in einer Moll-Variation in der Grundtonart h-Moll erklingen lässt und anschließend als originalgetreue Reprise in H-Dur. Durch diesen Kompromiss dehnt sich die Reprise ungewöhnlich lang aus.

Anhand der ausgewählten Beispiele wird deutlich, dass das typisch Norwegische an dem Werk, sozusagen der "norwegische Ton", sich hauptsächlich darin manifestiert, dass nahezu sämtliches Material aus den zitierten Melodien abgeleitet ist. Die Harmonik, jener kompositionstechnische Parameter, der im Schaffen von Grieg eine so charakteristische Färbung erfährt, ist dagegen weitgehend konventionell. So spielt beispielsweise das Grieg-Motiv,⁹ das sich aus alten Volksweisen mit modalem Charakter ableitet, in Reissigers Quintett

⁸ Zu den Konventionen der Gattung siehe Katrin Bartels (1996): *Das Streichquintett im 19. Jahrhundert*.

⁹ Zum Grieg-Motiv siehe J.-M. Yang (1998): *Das Grieg-Motiv. Zur Erkenntnis von Personalstil und musikalischem Denken Edvard Griegs*.

keine Rolle. Die Liedmelodien erklingen vor einem einfachen diatonischen Harmoniegerüst. Chromatische Wechselnoten und dissonante Akkorde werden nur sehr sparsam eingesetzt. Die verhältnismäßig einfache Harmonik hängt auch mit der häufigen Reduzierung der Stimmen auf einen vierstimmigen Satz zusammen. Oft pausiert eine Stimme oder die Celli werden oktaviert, so dass es sich im Grunde um einen Quartettsatz handelt.

II

Nun kann man sich fragen, ob das Werk dem Gattungsanspruch eines Streichquintetts gerecht wird oder ob es sich eher um eine Fantasie oder ein Potpourri handelt. Reissiger komponierte unter anderem für Militärmusik mehrere *Fantasier over norske Nationalmelodier*, und es wäre nicht verwunderlich, wenn er mit den Liedmelodien im Quintett auf ähnliche Weise verfuhr. Bereits die Satzbezeichnungen entsprechen jedoch dem klassischen Streichquintett. Auch die Satzfolge – Sonatensatz, langsamer Variationssatz, Scherzo mit Trio, Sonatensatz – orientiert sich deutlich an der Gattungsnorm. Die Liedmelodien werden an ganz unterschiedlichen Positionen zitiert, so dass sie verschiedene Funktionen innerhalb der Sätze übernehmen, sei es als Coda im ersten Satz, als Thema im Variationssatz, als Trio im Scherzo oder als langsame Einleitung in Finale. Reissiger beschränkt sich keineswegs darauf, die Melodien zu zitieren und zu arrangieren, sondern ist deutlich darum bemüht, diese in die strenge Form zu integrieren. Das wiederum hat einen prinzipiell freieren Umgang mit den konventionellen Satztypen zur Folge, denkt man an die erweiterte Reprise im Finale oder den Abschnitt im *ad-libitum* mit seinem Improvisationscharakter im Scherzo. Trotz dieser Experimente und Abweichungen wird die Orientierung an der strengen Gattungsnorm deutlich, was auf ein besonderes Anspruchsdenken des Komponisten deutet.

III

Bisher kennt man Reissiger vor allem als konservativen Liederkomponisten, und mit Blick auf die Harmonik kann man durchaus eine eher konservative Haltung bestätigen. Gleichzeitig wird am Beispiel des Quintetts jedoch auch deutlich, dass Reissiger zu kompositionstechnischen Experimenten bereit war. Kompositionsgeschichtlich steht Opus 59 in einer Tradition von Werken, die volkstümliche Elemente in die Kunstmusik integrieren, wie zum Beispiel Waldemar Thranes Singspiel *Fjeldeventyret* (1825), dessen erfolgreiche Wiederaufnahme Reissiger 1850 selbst am Christiania Theater leitete. In der berühmten Arie *Aagots Fjeldsang* sorgt unter anderem ein Lockruf als zentrales Element für volkstümliches Kolorit. Es wäre nicht verwunderlich, wenn der Lockruf in Reissigers Quintett an Thranes

Fjeldeventyret erinnern sollte. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es mehrere Versuche, nationale Töne in der Kunstmusik anzuschlagen. Neben Waldemar Thrane (1790-1828) sei der Komponist Hans Hagerup Falbe (1772-1830) genannt, in dessen Singspiel *Geheime Overfinantzraaden* volksliedhafte Melodien zu finden sind. Auch reisende Musiker veröffentlichten Werke, in denen norwegische Volksmelodien eine Rolle spielen, wie etwa Rudolph Willmers,¹⁰ Ernst Haberbier¹¹ oder Rudolph Hasert¹². Dabei handelte es sich jedoch meistens um kleinere Klavierkompositionen. Da Reissiger die nationalen Melodien in ein Streichquintett integrierte, schuf er erstmals eine Verbindung zwischen der Volksmusik und der Kammermusik. Damit steht er in Norwegen am Anfang einer Tradition, in der Komponisten volksmusikalische Elemente auch in strenge musikalische Formen einbinden. Ein Jahr nachdem Reissigers Quintett herausgegeben wurde, komponierte beispielsweise Christian Blom (1782-1861) sein viertes Streichquartett und verwendete die Volksweise *Kjenner du ho Guru* als Thema eines Variationssatzes. Eben jene Volksweise zitierte auch Otto Winther-Hjelm im Finalsatz seiner B-Dur Sinfonie von 1862. Edvard Grieg gelang es schließlich in seinem Streichquartett op. 27 von 1878 den norwegischen Ton nicht nur motivisch-thematisch, sondern auch harmonisch auf die strenge Form zu übertragen. Weit entfernt von jener charakteristischen Tonsprache steht Reissigers Quintett am Anfang einer Entwicklung, die ihren Höhepunkt in Griegs Streichquartett erreichte.

¹⁰ Um 1840 herum gab Rudolph Willmers (1821-1878) eine Reihe nordisch-inspirierter Klavierwerke in deutschen und dänischen Verlagen heraus, darunter eine große Fantasie mit dem Titel *Un jour d'été en Norvège*.

¹¹ Von Ernst Haberbier (1813-1869) stammen u. a. die Klavierstücke *Souvenir de Norvège* und *Impression d'un voyage en Norvège*.

¹² Rudolph Hasert (1826-1877) komponierte u. a. drei Paraphrasen über norwegische Volksmelodien für Klavier.

Literatur

Bartels, Katrin. *Das Streichquintett im 19. Jahrhundert*. Göttingen, 1996.

Herresthal, Harald. *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen*. Oslo, 1993.

Kortsen, Bjarne. *Brev fra F. A. Reissiger*. Bergen, 1975.

Kristensen, Arild. *Friedrich August Reissiger. Hans plass i norsk musikkliv med vekt på hans betydning for mannskorsangen*. Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 1972.

Mittner, Lilli. *Deutsche Tradition und norwegischer Ton. Studien zu Friedrich August Reissiger und seiner Streicherkammermusik*. Magisterarbeit, Universität Göttingen, 2008.
Druck in Vorbereitung

Ryan, Leif. *Friedrich August Reissiger hans liv og virke fra 1809-1883*. Raste, 2004.

Yang, J.-M.. *Das Grieg-Motiv. Zur Erkenntnis von Personalstil und musikalischem Denken Edvard Griegs*. Kassel, 1998.