

Heinrich W. Schwab

Schleswig-Holstein als Musiklandschaft

I.

Um dies gleich vorweg zu sagen: Eine Musiklandschaft, schon gar wie das vielgepriesene Thüringen sie darstellt oder das als „Vaterland deutscher Tonkunst“ bezeichnete Böhmen¹ – eine Musiklandschaft also im emphatischen Sinne, war Schleswig-Holstein gewiß nie.² Und an diesem Urteil ändert sich auch wenig, wenn man zur Region der beiden Herzogtümer die vielfach als „Musikstadt“ gepriesene freie Reichs- und Hansestadt Lübeck hinzurechnet,³ die erst 1937 der preußischen Provinz Schleswig-Holstein zugeschlagen wurde, oder falls man daran festhält, daß die Stadt Altona mit einzubeziehen ist, die – ehe sie 1937 zu Groß-Hamburg gelangte – seit 1640 unter dänischer Oberhoheit stand, seit dem Jahre 1867 der preußischen Provinz Schleswig-Holstein angehörte.

Wer es unternimmt, Materialien für die noch nicht geschriebene Musikgeschichte des nördlichsten deutschen Bundeslandes zu sammeln, wird des öfteren auf Fakten treffen, die nicht gerade für eine sonderlich vorzeigbare Kultur sprechen. Zu erinnern ist etwa an jene Klage, die Carl Friedrich Cramer – Professor an der Kieler Universität und Herausgeber eines viel gelesenen Musikmagazins – 1783 laut werden ließ. Nachdem er bereits moniert hatte, daß Kiel „und die ganze Gegend nicht einmal im Stande“ sei, „einen einzigen Buchhändler zu ernähren“, mußte er bekennen: „In der Music aber vollends sind wir hier barbarischer als die Geten. Ich darfs mit Gewißheit sagen, es giebt in Kiel und der Gegend nicht über vier bis sechs Leute, die Musicalien sich anschaffen“. Eingehend auf den von ihm herausgegebenen Klavierauszug von Antonio Salieris *Armidia* fuhr Cramer fort: „Es sind in Kiel nur eigentlich fünf Subscribenten darauf; und auch diese hätten sich vielleicht nicht gemeldet, wenn es Herrn Kunzen [gemeint ist der in Lübeck geborene Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, Sohn einer Musikerfamilie, die

¹ Vgl. hierzu etwa Hans Engel: *Musik in Thüringen*, Köln u. Graz 1966 – *Ueber den Zustand der Musik in Böhmen*, in: *AmZ II* (1799/1800), Nr. 28-31, Sp. 488 ff.; *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Dritter Band. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland*, Hamburg 1773, S. 1 u. 5.

² Vgl. hierzu Kurt Gudwill: *Schleswig-Holstein. Landschaft und wirkende Kräfte*, in: *Aus der Musikgeschichte*, hrsg. v. Klaus Thiede, Essen 1962, S. 147-155; Walter Salmen u. Heinrich W. Schwab: *Musikgeschichte Schleswig-Holsteins in Bildern* (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins 1), Neumünster 1971; Heinrich W. Schwab: *Schleswig-Holstein als Musiklandschaft*, in: *Almanach 1986*, hrsg. v. Schleswig-Holstein Musik Festival, Rendsburg 1986, S. 17-28.

³ Bereits im Jahre 1658 hatten die Lübecker Ratsmusikanten voller Selbstbewußtsein darauf hingewiesen, daß es „nicht allein iedermenniglichen dieses, sondern auch ander ohrts, in der frembde bekindt“ sei, „was Ruhm diese Stadt wegen guter Musicanten, und Music“ genieße. (zit. nach Heinrich W. Schwab, *Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums in der mittelalterlichen Stadt. Studie zu einer Berufs- und Sozialgeschichte des Stadtmusikantentums*, Kassel 1982, S. 2).

über ein halbes Jahrhundert hinweg in der Hansestadt das Amt des Marienorganisten innehatte] *nicht vorigen Winter gelungen wäre, mit unsäglicher Mühe und mit Zuhülfeziehung fremder Musiker und Dilettanten aller Orten her, sie im Umschlage, der hiesigen Messe, aufzuführen*.⁴

Cramers Klage sei eine andere beigefügt, die nicht minder als repräsentativ gelten darf, da sie die gesamte Region betrifft. 1757 schrieb Johann Adolf Scheibe, während der Jahre 1744 bis 1758 in Kopenhagen als Hofkapellmeister tätig, in einem Brief an Telemann über die professionellen Musiker seiner Umgebung: „*Um die Wissenschaften bekümmern sie sich eben so wenig, als um die Fundamenta der Musik. Ganz Holstein und Schleswig wimmelt von Stadtmusikanten und Musikantengesellen wie auch von Organisten und Organistengesellen; alle Componisten, ihrer Meynung nach; aber, das Gott erbarm! nichts als Erzstümper, die sich wundern, wenn man ihnen etwas von Regeln vorsaget [...]. So sieht es mit der Musik in den Herzogthümern, und wahrlich! nicht besser in Kopenhagen aus*“.⁵ Kopenhagen war damals die Haupt- und Residenzstadt des dänischen Gesamtstaates, dem auch die Herzogtümer Schleswig und Holstein angehörten.

Noch mehr scheint es für die lokale bzw. regionale Musikgeschichte zuzutreffen, daß sie im Wandel der Zeiten ständig dem Auf und Ab von „*Ebbe und Fluth*“ ausgesetzt blieb, wie dies Carl Philipp Emanuel Bach gegenüber Charles Burney in ein anschauliches Bild faßte.⁶ Der Engländer war bekanntlich der erste, der zur Vorbereitung seiner *General History of Music* Städte und Landschaften bereiste, um einschlägige Materialien zu sammeln. Dabei hatte er im vorhinein entschieden, nur solche Gegenden zu besuchen, die bereits im Ruf standen, für sein Unternehmen relevant zu sein. Lübeck war es damals ebensowenig wie der gesamte Ostseeraum.

Rückblickend waren auch die Musikhistoriographen vor allem daran interessiert, von glanzvollen Ereignissen und Leistungen zu berichten und von jenen Meistern, die sie vollbracht haben. Selbst die Regionalgeschichte wurde immer wieder im Sinne einer Heroengeschichte betrieben. Als einer der ersten schickte sich Christian Friedrich Daniel Schubart an, im Blick auf „*Teutschland*“ eine Bilanz zu ziehen.⁷ Dabei wies er anstelle einer kaum durchführbaren nationalen Musikgeschichte auf bedeutsame Städte, Kurfürstentümer und Königreiche hin. Schubart hat die regionale Musikgeschichte rechtheftig begründet. Eigene Kapitel erhielten in seiner „*Skizzierten Geschichte der*

⁴ *Magazin der Musik*, hrsg. v. Carl Friedrich Cramer, I,2, Hamburg 1783, S. 819ff.

⁵ *Georg Philipp Telemann Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. v. Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 333.

⁶ *Burney's Tagebuch*, III, S. 191: „*In einer jeden Stadt oder in jedem Lande, wo die Künste kultiviert werden, haben solche ihre Ebbe und Fluth, und in diesem Betracht ist der gegenwärtige Zeitpunkt für Hamburg nicht der glänzendste*“.

⁷ Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806. Vgl. hierzu generell Elisabeth Hegar: *Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 7), Straßburg 1932.

Musik“⁸ u. a. die „Sächsische“ sowie die „Pfalzbayerische Schule“, die kleine Grafschaft „Wallerstein-Oettingen“, ebenso die Städte Frankfurt a. M., Hamburg, Augsburg oder Ulm. Unerwähnt blieb hier gleichfalls jene Region, die sich mit dem heutigen Bundesland Schleswig-Holstein deckt.

Eine gänzlich andere Aufmerksamkeit wurde Schleswig-Holstein zuteil, als es in den 1930er Jahren darum ging – nach dem Vorbild von Josef Nadlers *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* –, „den Anteil der stammesartlich-rassischen und landschaftlichen Bedingtheiten an der Entwicklung der deutschen Musik seit dem Barock“ deutlich zu machen.⁹ Die Schleswig-Holsteiner zählten nach Hans Joachim Moser zu den deutschen „Alstämmen“. Dem Land kam demzufolge eine favorisierte Position zu. Behauptungen, Urteile und Erklärungen, die damals zur Lehrmeinung einer musikalischen „Stammesgeschichte“ avancierten, gehören mittlerweile zum historiographischen Müll. Um zu belegen, welche Zusammenhänge man damals aufzudecken interessiert war, genügt ein kurzer Blick in Mosers dickleibiges Standardwerk *Die Musik der deutschen Stämme*, das noch im Jahre 1957 für wert gehalten wurde, publiziert zu werden.¹⁰ Mit diesem Buch glaubte Moser in der Nachkriegszeit die regionale Musikgeschichtsforschung noch immer damit inspirieren zu können, daß er etwa bei dem Kieler Orgelkomponisten Theophil Forchhammer (1848-1923), „trotz seiner neudeutschen Zeitverbundenheit, ein dem N.[ikolaus] Bruhns stammesverwandtes Merkmal holsteinischen Geblüts“ beobachtete.¹¹ Dies unterstellt, es gälten für die regionale Musikgeschichte biologische Gesetzmäßigkeiten wie bei der örtlichen Pferdezucht. Um ein anderes Beispiel zu bemühen: „Auf das wechselnd bedeutsame neuere Musik- und Opernleben“ Kiels meinte Moser deshalb nicht näher eingehen zu können, „da es – parallel zur Gesamtdeutschheit der Flottenstation – ohne viel Stammesbindung blieb“.¹²

II.

Sein Musikwesen betreffend hat es Schleswig-Holstein gewiß nie leicht gehabt, von sich positiv reden zu machen. Manche Defizite – und um sie hat sich eine regionale Musikgeschichte im Zuge einer unbestechlichen Bestandsaufnahme nicht minder zu kümmern – gehen auf administrative Vorgaben zurück, die über Jahrhunderte hinweg wirksam blieben. So wurde beispielsweise erst seitdem die Herzogtümer unter preussische Verwaltung gekommen waren, endgültig jenes Privileg aufgehoben, das seit dem Mittelalter nur demjenigen die instrumentale Musikaufwartung gestattete, der in einem Kirchspiel, einem Amt oder in einer Stadt dafür die Erlaubnis erworben hatte.¹³

⁸ Diese Überschrift findet sich in der 1977 von Jürgen Mainka besorgten Ausgabe, aufgenommen in die Reclam Universal-Bibliothek (Leipzig, S. 35ff.). Sie ist zwar nicht durch das Original gedeckt, trifft den Sachverhalt jedoch sehr genau.

⁹ Ernst Bücken: *Die Bedeutung von Stammestum und Landschaft in der deutschen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: *Die Musik* 27 (1934), H. 3, S. 161.

¹⁰ Hans Joachim Moser: *Die Musik der deutschen Stämme*, Wien u. Stuttgart 1957.

¹¹ Ebda., S. 169.

¹² Ebda., S. 169.

¹³ Heinrich W. Schwab: *Krise und Auflösung des Stadtmusikantentums*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas*, hrsg. v. Uwe Haensel (= Festschrift Kurt Gudewill), Wolfenbüttel 1978, S. 271-282.

Als 1794 drei nicht konzessionierte Musiker in der Nähe von Kiel bei einer Hochzeit unberechtigterweise aufspielten, zeigte sie der Kieler Stadtmusicus an. Die Musiker wurden eingesperrt, ihre Instrumente kassiert, und da sie als abgedankte Militärmusiker nicht die Mittel besaßen, die ihnen auferlegte Geldstrafe bezahlen zu können, wurden ihnen zuletzt auch noch Stockhiebe verabreicht.¹⁴ Kurzum: eine instrumentale Musikkultur konnte sich dort, wo Konkurrenz von vornherein derart rigoros ausgeschaltet war, schwerlich entfalten. Als dieses Privilegssystem schließlich aufgehoben werden sollte, gab man noch im Jahre 1856 in Eutin zu bedenken, daß dabei „*nur die Ausländer zum Nachtheil des Inländers gewinnen*“ könnten und daß namentlich „*aus polizeilichen Rücksichten auch die Überwachung der Musikanten von Wichtigkeit*“ sei.¹⁵ Geordnete Verhältnisse zu haben, war damals eben noch wichtiger als etwa den allerorts gefeierten reisenden böhmischen Musikanten ein Auftreten zu ermöglichen. Das abschätzige Schlagwort „*Holsatia non cantat*“ – von dem bislang freilich niemand anzugeben vermochte, woher es stammt und wer es geprägt hat –, macht nur dann Sinn, wenn man es so übersetzt, daß nicht das Singen, wohl aber das instrumentale Musizieren als Teil der musikalischen Volksmusik in dieser Region ausfiel bzw. nur unter Schwierigkeiten stattfinden konnte. Ist eine wissenschaftlich betriebene Regionalgeschichte bemüht, neben den musikalischen Leistungen, mit der diese oder jene Landschaft aufzuwarten vermochte, gleichfalls von solchen administrativen Einschränkungen oder Behinderungen zu reden, die der Ausprägung einer Musikkultur zum Nachteil gerieten, dann lassen sich nicht zuletzt aus einer solchen Bestandsaufnahme zugleich Anregungen für eine gezielte Musikpolitik gewinnen. Im nachhinein ließe sich korrigieren, was als historisches Defizit noch immer zu Buche schlägt.

Daß eine musikalische Kultur – gleich nun ob an Adelshöfen oder in den Städten – nur dort zu florieren vermag, wo musikalische Interessen und finanzielle Mittel in ausreichender Weise vorhanden sind, ist eine Beobachtung, die Ende des 18. Jahrhunderts Charles Burney gemacht hatte.¹⁶ Das Gewicht einer regionalen Musikkultur haben Hi-

¹⁴ Heinrich W. Schwab: *Musikkultur und Privilegssystem*, in: Kieler Blätter zur Volkskunde VIII (1976), S. 21-39.

¹⁵ Ebda., S. 32f.

¹⁶ Carl Burney's [...] *Tagebuch einer Musikalischen Reise. Zweyter Band. Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien*, Hamburg 1773, S. 86f. Augsburg betreffend heißt es: „[...] die Wahrheit zu sagen, mir war die Lust so ziemlich vergangen, der Musik wegen nach Reichsstädten zu gehen, weil ich selten Etwas fand, das der Mühe werth gewesen zu hören, als die Orgel und den Organisten, und auch das nicht immer. [...] Diese Städte sind nicht reich, und besitzen also nicht die Thorheit, mit großen Kosten ein Theater zu unterhalten. Die schönen Künste sind Kinder des Ueberflusses und des Wohllebens: in despotischen Reichen machen solche die Gewalt weniger unerträglich, und Erhöhung vom Denken ist vielleicht eben so nothwendig, als Erhöhung vom Arbeiten. Wer also in Deutschland Musik suchen will, sollte darnach an die verschiedenen Höfe gehen, nicht nach den freyen Reichsstädten“. Deren Bevölkerung besteht nach Burney „mehrentheils aus unbegüterten, arbeitsamen Leuten [...], welcher Genie von Sorgen der Nahrung niedergedrückt wird, welche nichts auf eitle Pracht oder Ueppigkeit verwenden können; sondern sich schon glücklich schätzen, wenn sie ihr nothdürftiges Auskommen haben. Die Residenz eines souverainen Prinzen hingegen, wimmelt, außer den bestellten Musikern bey Hofe, an den Kirchen und in den Theatern, von Expectanten, welche bey alle dem oft Mühe haben, zum Gehör zu kommen“.

storiographen dennoch zuerst bestimmt nach Maßgabe der Zahl und der Leistung der hier geborenen und hier wirkenden musikalischen Landeskindern und dem Rang, der ihnen als großen „Meistern“ oder musikalischen „Genies“ attestiert wurde. An solchen Größen hat es der norddeutschen Region gewiß nicht gefehlt. Selten allerdings haben Musiker wie Franz Tunder (1614-1667) aus Bannesdorf auf Fehmarn, Nikolaus Bruhns (1665-1697) aus Schwabstedt oder wie der vermutlich 1637 in Oldesloe geborene Dietrich Buxtehude im Lande selbst eine Chance gefunden, musikalisch wirken zu können. Zu musikgeschichtlich bedeutenden Komponisten, die zum Auswandern genötigt waren, zählen u. a. der in Mölln geborene Johann Gottfried Mützel (1728-1788), den es ins Baltikum verschlug, der aus Altona stammende Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842), der sein Leben lang in Kopenhagen tätig war, der auf Sylt geborene Gustav Uwe Jenner (1865-1920), seines Zeichens Brahms-Schüler und zuletzt in Marburg/Lahn im Amte des Universitätsmusikdirektors wirkend. Hierzu zählt gleichfalls der in Hamburg geborene Johannes Brahms, den man nicht selten als Schleswig-Holsteiner vereinnahmt hat; immerhin ist er der Sohn eines aus Heide in Dithmarschen stammenden Musikers.¹⁷ Zu erwähnen in der Reihe herausragender Komponisten sind gleichfalls der 1786 in Eutin geborene Carl Maria von Weber oder der 1824 in Altona geborene Carl Reinecke, der als Komponist und langjähriger Leiter der Leipziger Gewandhauskonzerte eine der namhaftesten Musikerpersönlichkeiten seiner Zeit gewesen ist. Gleiches trifft für den in Lübeck geborenen Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817) zu.¹⁸ Er ist u. a. der Komponist der Oberon-Oper *Holger Danske* (1789), die zurecht das Prädikat einer ersten durchkomponierten Nationaloper verdient. Seit 1795 bekleidete Kunzen als Hofkapellmeister in Kopenhagen das höchste Musikamt, das der dänische König zu vergeben hatte. Seine Geburtsstadt Lübeck erfreute sich anfangs an seiner Kirchenmusik, die im Rahmen der Lübecker Abendmusiken aufgeführt wurde, wie auch an den populären Melodien seines Singspiels *Die Weinlese*. Seit 1847 ist in Lübeck – abgesehen von Aufführungen im Jahre 1966 im Anschluß an eine Jubiläumsausstellung und im Zuge einer ersten Neubewertung – jedoch keines seiner großbesetzten Werke mehr zur Aufführung gelangt. Ebenso wenig ist es seither geschehen, Kunzen im Bewußtsein der Musikkenner und Liebhaber seiner Geburtsstadt einen Platz einzuräumen, der seiner kompositorischen Statur angemessen wäre. Die Qualität einer regionalen Musikkultur hängt wesentlich auch davon ab, inwieweit man sich bestimmter Traditionen – etwa jener der Lübecker Abendmusiken – bewußt ist und bleibt und sich dergestalt mit einer musikalischen Besonderheit jener Region oder Stadt identifiziert, in der man arbeitet und lebt. Einer regionalen Musikgeschichte ist es aufgegeben, durch sachliche Informationen solche Identitätsfindung zu befördern.

¹⁷ Günter Neumann: *Brahms der Norddeutsche – Versuch einer Annäherung*, in: Brahms-Analysen. Referate der Kieler Tagung 1983, hrsg. v. Friedrich Krümmacher u. Wolfram Steinbeck (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 28), Kassel 1984, S. 1-11.

¹⁸ Vgl. hierzu Heinrich W. Schwab: *Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817). Stationen seines Lebens und Wirkens*. [Katalog zur] Ausstellung aus Anlaß des Jubiläums der Berufung zum Musikdirektor der Königlich dänischen Hofkapelle im Jahre 1795 (= Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek 21), Heide in Holstein 1995.

Bedeutsam für den Aufweis der regionalen Musikkultur des nördlichsten deutschen Bundeslandes sollten gleichfalls jene Musiker sein, die aus dem „Auslande“ nach Gottorf, Lübeck oder nach Altona gelangt sind und zu dem zeitweisen Profil der Region beigetragen haben.¹⁹ Zu den namhaftesten Künstlern, die dafür sorgten, rechnen u. a. die Engländer William Brade (1560-1630) und Thomas Simpson (1582-1630). Ihnen verdankt das Land die englische Consort- und Violenkunst, dem aus Thüringen stammenden Gabriel Voigtländer (1596-1643) eine neuartige, witzige und deshalb sehr populäre Liederkunst. Als prominentester musikalischer Einwanderer wird nicht selten der Balladenmeister Carl Loewe (1796-1869) apostrophiert. Nach Kiel zog es ihn allerdings erst, um im Hause seiner Tochter seinen Lebensabend zu verbringen. Kieler Musikfreunde haben dem dort gestorbenen und auch begrabenen Komponisten ein Denkmal gesetzt. Es ist übrigens das einzige Musikerdenkmal, das die Landeshauptstadt aufzuweisen hat.²⁰

Auch wenn man zögert, von der „Musiklandschaft Schleswig-Holstein“ zu sprechen, ein besonderes musikalisches Relief besaß zweifelsohne dieses Land zwischen Nordsee- und Ostsee: Die Anfänge einer Landesmusikgeschichte, belegt durch Instrumentenfunde bei Ahrensburg oder Berlin an der Trave, reichen bis in ur- und frühgeschichtliche Zeiten zurück.²¹ Lurenklänge werden gewiß auch dort zu hören gewesen sein, wo man bereits im Jahre 1639 die dem 5. nachchristlichen Jahrhundert entstammenden Goldhörner von Gallehus (bei Tondern) entdeckt hat. Herausragendes Zeugnis einer christlich geprägten Musikkultur ist die um 1475 aufgezeichnete *Marienklage*, aufbewahrt in der Klosterbibliothek der Augustinerchorherren in Bordesholm. Seit der Erfindung des Notendrucks und begünstigt durch den aufblühenden Musikalienhandel, an dem die Hansestadt Lübeck maßgeblich beteiligt war, wuchs die Zahl der im Lande entstandenen und überlieferten Musikwerke kräftig an. Die ersten Komponistennamen, die zugleich Eingang in die allgemeine Musikgeschichte gefunden haben, begegnen in nachreformatorischer Zeit.²² Die Kaufmannsstadt Lübeck zum einen und das Schloß Gottorf als Residenz der schleswig-holsteinischen Herzöge zum anderen waren die bedeutendsten Orte, an denen einheimische Musiktalente und „ausländische“ Virtuosen miteinander wetteiferten. Über Jahrhunderte hinweg waren die Herzogtümer in Personalunion mit dem dänischen Königshaus verbunden. Folglich fungierte Kopenhagen als eine richtungweisende Metropole. So wie in der dänischen Residenzstadt blühte auf Schloß Gottorf – falls der Souverän, wie Herzog Christian Albrecht, besondere musikalische Interessen besaß – bald das italienische Madrigal oder das Concerto, bald die deutsche Mo-

¹⁹ Vgl. hierzu u. a. Winfried Richter: *Die Gottorfer Hofmusik. Studie zur Musikkultur eines absolutistischen Hofstaates im 17. Jahrhundert*, Diss. Kiel 1987, Hennstedt 1988 (Privatdruck), S. 494ff.

²⁰ Heinrich W. Schwab: *Das Carl-Loewe-Denkmal in der Gartenstraße: Kiel und die großen Komponisten*, in: *Begegnungen mit Kiel. Gabe der Christian-Albrechts-Universität zur 750-Jahr-Feier der Stadt*, hrsg. v. Werner Paravicini, Neumünster 1992, S. 284-287.

²¹ Walter Salmen: *Von der Frühzeit bis zur Reformation* (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins 2), Neumünster 1972.

²² Vgl. hierzu die spektakuläre Entdeckung von Ole Kongsted: *Kronborg-Brunnen und Kronborg-Motetten. Ein Notenfund des späten 16. Jahrhunderts aus Flensburg und seine Vorgeschichte*, Kopenhagen-Flensburg-Kiel 1991.

tette oder die Sinfonie, das französische Menuet oder die Vaudevilles – je nachdem, welche Nation und welche Gattung gerade zu dominieren vermochte.²³

Schleswig-Holsteins Musikgeschichte ist noch nicht geschrieben. Was man als musikalisches Porträt dieses Landes bezeichnen kann, gilt es in vielen Bereichen erst noch zu entdecken.²⁴ Noch kaum in ihrer regionalen Eigenart und Bedeutsamkeit erkannt ist beispielsweise die private Musikkultur in den musikalischen Salons des Adels auf den Gütern Damp, Hasselburg, Noer oder Salzau.²⁵ Gleiches gilt für die Aktivitäten in den Musikzimmern des Großbürgertums oder im Hause der musikbegeisterten Poeten Klopstock, von Gerstenberg, Theodor Storm oder Klaus Groth.²⁶ Seit dem Jahre 1867 waren die Herzogtümer eine preußische Provinz geworden, deren kultureller Mittelpunkt fortan in Berlin gesehen werden sollte. Die Idee, eigene *Schleswig-holsteinische Musikfeste* zu feiern, ging seit 1875 von Berlin aus.²⁷ Die Musikgeschichte während der preußischen Zeit ist überhaupt noch nicht näher zum Thema einer Epochenbetrachtung gemacht worden.

Bei einer Besinnung auf die Musiklandschaft Schleswig-Holstein verdient wenigstens noch das Stichwort *Musikfest* eine kurze Erwähnung, zumal deshalb, weil sich durch das seit dem Jahre 1985 von Justus Frantz ins Leben gerufene *Schleswig-Holstein Musik Festival* das Bild in der Öffentlichkeit grundlegend verändert hat. Seit her findet alljährlich in dem Land zwischen den Meeren ein sogenanntes „high-culture-event“ statt. Eingeladen wurde und wird zu Konzerten, in denen sich die musikalische Elite der Welt präsentiert. Zu erinnern ist an Leonard Bernstein, Dietrich Fischer-Dieskau, John Eliot Gardiner, Lorin Maazel, Anne-Sophie Mutter, Jessye Norman und Svjatoslav Richter. Während des Festivals ist das Bundesland zudem Treffpunkt jugendlicher Musiker, die aus der ganzen Welt angereist sind und hier – in ausgesucht schöner Landschaft – die Chance wahrnehmen, sich weiterzubilden. Und wer es als Besucher wünschte, konnte den Probearbeiten auf Schloß Salzau beiwohnen, mal unter Leitung von Mstislaw Rostropowitsch, mal unter der von Sergiu Celibidache. Von An-

²³ Heinrich W. Schwab: *Italianità in Danimarca. Zur Rezeption des Madrigals am Hofe Christians IV.*, in: Europa in Scandinavia. Kulturelle und soziale Dialoge in der frühen Neuzeit, hrsg. v. Robert Bohn (= studia septemtrionalia 2), Frankfurt a. M. 1994, S. 127-153.

²⁴ Vgl. hierzu die jüngst gezogene Bilanz in der Magisterarbeit von Sebastian Nordmann: „*Holsatia non cantat*“ oder „*Holsteen kann dat*“. *Schleswig-Holstein – intakte Musiklandschaft oder musikalische Provinz?* (Technische Universität Berlin, 1997).

²⁵ Heinrich W. Schwab: *Zur Musikkultur des Adels in Schleswig-Holstein gegen Ende des 18. Jahrhunderts*, in: Staatsdienst und Menschlichkeit. Studien zur Adelskultur des späten 18. Jahrhunderts in Schleswig-Holstein und Dänemark, hrsg. v. Christian Degn u. Dieter Lohmeier, Neumünster 1980, S. 187-209.

²⁶ Heinrich W. Schwab: *Ratsmusik und Hausmusik. Offizielles und privates Musizieren aus der Zeit zwischen 1600 und 1800*, in: 800 Jahre Musik in Lübeck. Teil II: Dokumentation zum Lübecker Musikfest 1982, hrsg. v. A. Edler, W. Neugebauer u. H. W. Schwab (= Veröffentlichungen der Hansestadt Lübeck-Amt für Kultur XII), Lübeck 1983, S. 31-42; veränderter Abdruck in: Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck, hrsg. v. A. Edler u. H. W. Schwab (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 31), Kassel 1989, S. 81-92; Hans Rheinforth: *Musikaliensammlung Klaus und Doris Groth im Klaus-Groth-Museum in Heide*, Heide in Holstein 1995.

²⁷ Vgl. hierzu Hermann Stange: *Die schleswig-holsteinischen Musikfeste*, in: Die Heimat 16 (1906), S. 135-153.

beginn an ist das Schleswig-Holstein Musik Festival ein Festival zum Anfassen gewesen und ist es seither geblieben.

Die Veranstalter und den Fiskus freut es allein schon, wenn das Land während des Festivals zum Reiseland wird, das daraus finanziellen Gewinn schöpft; das Festival – so ist zu hören – „rechnet sich“ in mehrfacher Hinsicht, wie gerade auch eine am Kieler Institut für Regionalforschung unternommene Evaluierung im Detail belegt.²⁸ Im internationalen Vergleich rangiert dieses Festival in vorderster Reihe. Plötzlich memoriert der Musikkenner bei dem Stichwort „Schleswig-Holstein“ nicht mehr die Formel „*Holsatia non cantat*“. Über Nacht läßt die bloße Nennung des Bundeslandes an Musik denken, eben dank seines Festivals; Schleswig-Holstein ist – ohne daß man um seine musikalische Geschichte Näheres weiß – in der Tat zu einer von vielen beneideten „Musiklandschaft“ aufgestiegen.²⁹

Freilich, Schleswig-Holstein ist lediglich das Land, in dessen Konzertsälen, Kirchen, Mehrzweckhallen, Scheunen, Kuhhäusern, Werfthallen oder Parks musiziert wird. In den Programmen der Konzerte ist – aus Mangel, wie es heißt, an Weltniveau – kaum etwas aus schleswig-holsteinischer Provenienz selbst zu hören. Da dennoch mehr Schleswig-Holsteiner als Auswärtige die Konzerte besuchen, sollte den Landesbewohnern aus dieser Situation eine Chance erwachsen. Bereits bei den *Schleswig-holsteinischen Musikfesten* des 19. Jahrhunderts ist gefordert worden, daß „*Musikfeste großen Stils [...] nur dann eine höhere Bedeutung*“ hätten, „*wenn sie neben dem Streben nach möglichst vollendeter Wiedergabe guter Musik*“ sich „*einer ganz bestimmten Idee unterordnen*“.³⁰ Gemeint ist ein Musikfest, das sich einer Programmidee verpflichtet sieht. Dies ist damals noch kaum gelungen. Mit Blick auf das Programm des 7. Schleswig-holsteinischen Musikfestes, bei dem 1906 neben Werken von Bach, Beethoven, Brahms und Bruckner auch eine Komposition des in Altona als Leiter der dortigen Singakademie tätigen Felix Woysch (1860-1944) aufgenommen wurde, hieß es erklärend, daß man damit „*- nicht ohne Berechtigung – auf dem schleswig-holsteinischen Musikfeste auch einen Schleswig-Holsteiner zu Wort kommen*“ lassen wollte.³¹

²⁸ Hayo Herrmann, Michael Niese und Karin Peschel: *Ökonomische Effekte des Schleswig-Holstein Musik Festivals. Ausgewählte Ergebnisse eines Gutachtens des Instituts für Regionalforschung der Universität Kiel im Auftrag der Stiftung Schleswig-Holstein Musik Festival und der Staatskanzlei des Landes Schleswig-Holstein* (= Beitrag Nr. 25), Kiel, September 1998. Ein Exemplar des Gutachtens befindet sich im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel.

²⁹ Vgl. hierzu die Präsentation des Festivals in der Publikation *Das Schleswig-Holstein Musik Festival. Mit einer Rede von Bundespräsident Richard von Weizsäcker und Textbeiträgen von Leonard Bernstein, Norbert Ely, Justus Frantz, Heinz Josef Herbort, Yehudi Menuhin, Helmut Schmidt, Wolfgang Schreiber*, hrsg. v. Schleswig-Holstein Musik Festival, Heidelberg 1990.

³⁰ J. B.: *Das 7. Schleswig-holsteinische Musikfest in Kiel* [1906], in: Schleswig-holsteinische Zeitschrift für Kunst und Literatur 1906, S. 172.

³¹ Ebda., S. 173. Veranstaltet wurden *Schleswig-holsteinische Musikfeste* in unregelmäßigen Abständen in den Jahren 1875, 1878, 1885, 1889, 1902, 1906 und 1910. Vgl. neben den jeweiligen Programmbüchern, gesammelt im Stadtarchiv Kiel (7324) ferner die Artikel *Das Schleswig-Holsteinische Musikfest in Kiel* [1875], in: AmZ 10 (1875), Sp. 29, 449-452, 465-469; Emil Krause: *Viertes Schleswig-Holsteinisches Musikfest*, in: NZfM 85 (1889), S. 348f.; Max Puttmann: *Das VI. Schleswig-Holsteinische Musikfest (15.-16. Juni 1902, Kiel)*, in: Neue Musik-Zeitung 23 (1902), S. 203; Hermann Stange: *Die schleswig-holsteinischen Musikfeste*, in: Die Heimat 16 (1906), S. 135-153; Otto Kähler: *Schleswig-Holsteinische Musikfeste*, in: Schleswig-holsteinische

In den schmalen Kanon von Werken, die auswärtige wie ansässige Besucher beim heutigen Festival – gewiß nicht immer, aber dennoch mit gewisser Permanenz – in kompetenter Interpretation ebenfalls zu hören Gelegenheit haben sollten, rechne ich die *Bordesholmer Marienklage*, das Werk Buxtehudes, namentlich dessen *Membra Jesu Nostri* vom Jahre 1680, Werke aus dem Repertoire des Gottorfer Hofes, das *Halleluja der Schöpfung* von Friedrich Ludwig Aemilus Kunzen, die Messen von Carl Maria von Weber, Werke von Brahms und Reinecke (insbesondere den *Klaus-Groth-Lieder-Zyklus* von Johannes Brahms und die bislang kaum beachteten Klavierkonzerte von Reinecke), nicht zuletzt Walter Krafts Oratorium *Christus* vom Jahre 1942/43, um nur einige Werke in Vorschlag zu bringen. Im Blick darauf, daß im Bundesland Schleswig-Holstein Dänen leben, daß im Kieler Landtag die dänische Minderheit – ohne an eine Prozentklausel gebunden zu sein – Sitz und Stimme hat, sollten auch Werke bedeutender dänischer Komponisten wie Niels W. Gade und Carl Nielsen mit gezielter Absicht und in gewisser Regelmäßigkeit zur Aufführung gelangen.

Will Schleswig-Holstein als Musiklandschaft eigenes Profil gewinnen, dann müßte vor allem auch – abseits des Festivals – unter Musikern und Musikliebhabern des Landes das Interesse an der Musik wachsen, die einst in der Lübecker Marienkirche oder in Flensburgs Nikolaikirche, auf Gut Damp, in den Schlössern zu Husum, Eutin oder Plön oder in den Klöstern von Cismar und Bordesholm erklingen ist. Das Schleswig-Holstein Musik Festival hat viele dieser Orte zu Konzertstätten gemacht. Kaum ist bislang jedoch zu Gehör gelangt, was im Sinne einer Programmidee diese Orte einst musikalisch auszeichnete und ihnen ihr besonderes Flair verlieh. Erklungen sind an diesen Orten jedoch immer auch Werke einheimischer Komponisten. Anders gesagt: die regionale Musikforschung könnte dazu beitragen, auf solche Fakten aufmerksam zu machen.